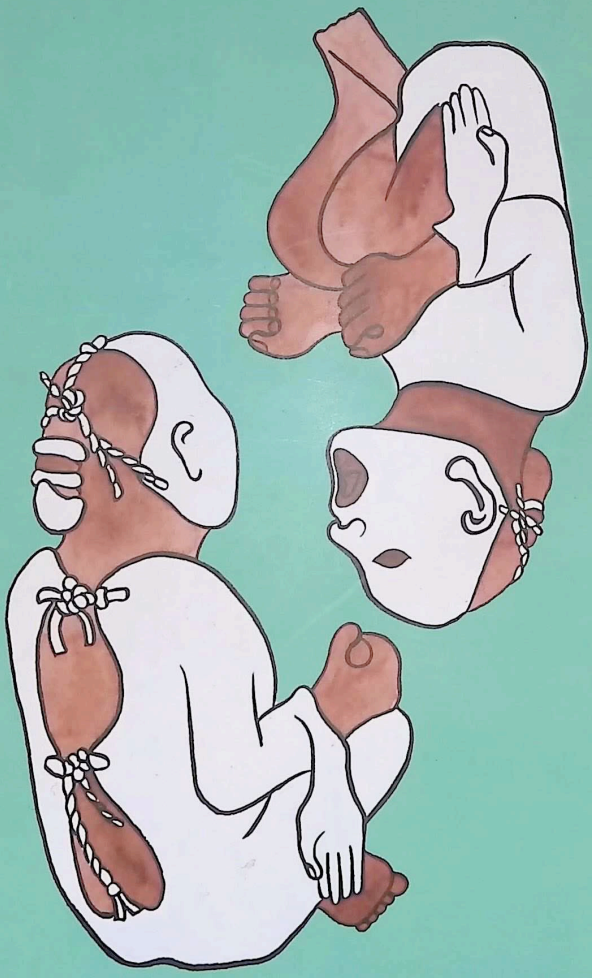
MARINA AZAHUA

Archivo agonía

narrativa sexto piso



Archivo agonía

Archivo agonía

MARINA AZAHUA

Primera edición: 2024

Imagen de portada:
© Mariana Castillo Deball
Xipe Totec, Museum für Völkerkunde, Basel I, 2018.
Xipe Totec, Museum für Völkerkunde, Basel II, 2018.

América 109
Parque San Andrés, Coyoacán
04040, Ciudad de México

Sexto Piso España, S. L.
C/ Los Madrazo, 24, semisótano izquierda
28014, Madrid, España

www.sextopiso.com

Formación
Alfonso Santiago

ISBN: 978-607-8895-82-3

Impreso en México

Algunos fragmentos de este libro fueron creados gracias al apoyo del Programa de Becas Jóvenes Creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (2014-2015), del Sistema Nacional de Creadores de Arte en México (2022-2025) y de Fundación Casa Wabi (2024).

Para Lili, siempre.

No se lee aquí un libro acabado por su autor, sino
que es una hipótesis de un libro deseado por él.
NATHALIE LÉGER

Es posible que esta carta no te llegue nunca.
Siempre resulta bastante extraordinario que
una carta logre llegar alguna vez a su destino.
VITA SACKVILLE-WEST a VIRGINIA WOOLF

Tal vez el estar muriendo sea un rumor que puede no oírse,
pero el morir es un silencio que tiene que ser escuchado.
JOSEFINA VICENS

Estimado Gabriel,

¿Viste cómo ya convertimos esto en un ritual? Cuando hacemos lo mismo dos, tres veces, cuatro, con la esperanza de que sean cinco, se rompe la singularidad. Se vuelve ritmo, hábito. Y cuando se le agrega propósito y significado a la repetición, se llega al ritual. No podemos hacer mucho al respecto, estamos condenados. Y es así, amigo mío, como hemos llegado oficialmente tú y yo al terreno del ritual. Como tal, esta cosa que no sé muy bien cómo llamar excepto «correspondencia», implica necesariamente obligaciones y responsabilidades, cierta reciprocidad cuyo significado estamos todavía lejos de comprender. Se sabe sólo esto: su maleficio o su fortuna empieza con el intercambio. En la ida y la vuelta. Sí, estamos condenados.

Con el anhelo de establecer contigo un ritual de reciprocidad de esta naturaleza, te mandé la foto del hombre en el jardín con mi carta anterior. Tu respuesta a mi primer mensaje había sido un consuelo. Sentí infinita gratitud ante tus palabras y me dieron ánimos de seguirte escribiendo. Así que pensé en corresponder tu gesto al enviarte aquel retrato que me resulta tan conmovedor. Aunque, claro, ésa es sólo una de las muchas razones por las que te lo mandé.

Verás, algunas otras incluyen, en primer lugar, el hecho de que el hombre de la foto (igual que yo) es bastante mayor, pero (a diferencia de mí) él se mantiene imperturbable. Y es así como quisiera que tú me imaginaras, tan apacible como este hombre, mientras sigo escribiendo este epistolario que es ya un ritual y no una simple acción.

En segundo lugar, conviene que te explique aquí algunas cosas, empezando por el hecho de que (al igual que yo) el hombre que aparece en la fotografía ha mirado de cerca a la muerte. Pero él (a diferencia de mí) ha aprendido a vivir con ella. Uno se da cuenta de inmediato al ver cómo acomoda la cabeza sobre la palma de su mano mientras mira hacia la lente de la cámara, ¿no crees?

El hombre está relajado de una manera en que sólo las personas que han vivido un agotamiento profundo logran relajarse. Quizás en su juventud fue obligado a rendirse; o lo perdió todo, pero vivió para contarlo. Posiblemente cayó enfermo y sobrevivió. Perdió la esperanza y luego recuperó una idea de futuro. Pudo tal vez perder a un hijo por negligencia, y perdonó. Quizás hurgó buscando algo entre las cenizas tras haberse quemado su casa, rehusándose a abandonar la tetera chamuscada que halló entre las ruinas, y la usaba a diario, así, sin pulirla, marcada por el desastre. Lo que haya sido, es obvio que al regresar de la oscuridad, el hombre alcanzó esa otra ladera de la montaña donde las cosas serias importan poco y el alma se abre exclusivamente al disfrute de los placeres simples. Cosas como sentarse a tomar el sol. En la copia de la foto que te mandé (que espero guardes y no hayas tirado) el hombre viejo e imperturbable está haciendo precisamente eso: lo vemos sentado en un banco, tomando el sol, una pierna cruzada sobre la otra, en medio del jardín. Pleno, gozando. Se encuentra más allá de la ruina, pero de una u otra forma sigue tocado por ella.

El hombre que sobrevivió usa tenis blancos en la foto y está rodeado de un mar de hortensias. El pasto es verde, brillante, casi plástico. Mojado. Detrás de él se erige una puerta color pistache que siempre he imaginado debe conducir a una cocina: la cocina blanca y limpia de un hogar cálido que permanece invisible. En la parte más alta de la puerta se extiende una repisa pequeñísima. Está pintada del mismo rojo que el camioncito de bomberos con el que tú y yo jugábamos de niños. ¿Te acuerdas? Tal vez no, tú eras muy chico y yo ya no tanto en aquellos tiempos. Pero bueno, los camiones de bomberos

casi todos son del mismo tono. Así que sabrás a qué me refiero. En la foto, ese tono bermellón contrasta con el fondo verdoso de la puerta, y encaramado sobre el borde anómalo de esa repisa roja yace un gnomo de jardín, de tamaño considerable, montado a caballo sobre un cerdito.

Dado que el dueño del gnomo (el hombre de la foto que es bastante viejo, pero permanece imperturbable) ha visto la muerte y aprendió a vivir con su presencia, me parece importante mantener en la esfera de nuestra atención las cosas que tuvo a bien decir sobre la oscuridad. A pesar de haber visto más sufrimiento del que le toca testimoniar a un ser humano promedio en una vida, este hombre también decidió que un gnomo de jardín era la compañía idónea para disfrutar del sol. Ni más ni menos que un gnomo de jardín montado sobre un cerdito. Las hortensias, sin duda, aprueban de su criterio a la hora de elegir compañía.

No sé si alcanzas a identificarlo, seguramente sí, pero el hombre de la fotografía es el creador del mejor libro jamás escrito sobre la guerra. Creo que estarás de acuerdo conmigo en esto, especialmente como editor. «Mi libro sobre la guerra», lo llamaba. El hombre viejo e imperturbable de la imagen es Kurt Vonnegut, aquella mente brillante nacida en Indianápolis en 1922, que fuera soldado en la Segunda Guerra Mundial, prisionero de guerra bajo bombardeo, después antropólogo y finalmente escritor. Más allá de su genialidad ampliamente reconocida, este señor eligió flores y a un gnomo de jardín como compañía para asolearse cuando la paz, por fin, volvió a reinar en su pedacito de planeta. Me parece que tiene todo el sentido del mundo que eligiera dicha compañía tras haber vivido el bombardeo de Dresde y sufrir por décadas al intentar escribir sobre ello. Pero puede ser sólo mi opinión. Lo que sí te diré, con absoluta honestidad, es que a mi parecer Kurt cruzó una línea entre la vida y la muerte, cierta línea que normalmente es un punto de no retorno. Y, sin embargo, regresó. No era su momento. Quizás esa experiencia del horror sea la raíz de su candor.

Desafortunadamente no podrás apreciar la gimnasia cromática que acompaña a Kurt en la fotografía original: el lila y el rojo y el verde conspirando alrededor del beige de sus pantalones. Tenemos sólo la posibilidad de que yo te la describa. Te envié la foto en blanco y negro porque no tengo forma de mandártela a color. Es sólo una fotocopia de la imagen original que yo poseo como una postal tecnicolor, adquirida hace años en una librería que ya olvidé, y que hoy se mantiene pegada al borde de mi escritorio gracias a la terquedad de un pedazo de cinta adhesiva color azul.

Kurt es mi testigo al escribirte. Y por eso te he contado tanto sobre él. También por eso quería que tuvieras aunque fuera una copia en blanco y negro de su retrato. He hecho mi mayor esfuerzo por describirte la gama de colores que lo rodea, porque la considero una parte importante de la historia. Creo firmemente que la supervivencia tiende a empujarnos hacia la culpa con la misma intensidad que nos lleva a apreciar las simplicidades de la vida. Tengo esperanzas de que también nos lleve a hacer las cosas de forma distinta, mientras nos quede tiempo, claro. E incluso si no todos tenemos ese privilegio, los humanos para eso inventamos la reencarnación y por eso las divinidades crearon el cambio de las estaciones. Ambas nos dan la oportunidad de hacer las cosas de otro modo a cada vuelta. Ahí radica la magia de la renovación, como ocurre con el fulgor del verde en las primeras hojas que retoñan tras el invierno. Pero estoy divagando. Necesito concentrarme.

Y lo haré.

Significativamente para mis intereses ahorita, además de haber escrito la mejor novela de guerra del mundo, Kurt (cuyos ojos suaves me miran con intensidad a diario, tan poco acostumbrados a su condición de figura fundamental de la literatura estadounidense) es también la persona que escribió la mejor dedicatoria a un editor en la historia de la literatura. Esto, por supuesto, es sólo mi opinión.

Pero creo que tengo razón.

Su dedicatoria fue perfecta porque era también una disculpa. En la introducción de esa extraordinaria novela acerca de la guerra que es *Matadero cinco o La cruzada de los niños*, escribió las palabras más dulces para su editor, una explicación del fracaso, una declaración de amor, un despliegue de gratitud: «Sam, aquí está el libro», escribió Kurt. «Es tan corto y desordenado y balbuceante, Sam, porque no hay nada inteligente que decir sobre una masacre. Se supone que todo el mundo debe estar muerto; y nadie puede decir nada, ni desear nada nunca más. Todo se supone que debe estar en silencio después de la masacre, y así es siempre, excepto por los pájaros. ¿Y qué dicen los pájaros? Lo único que se puede decir sobre una masacre, cosas como "¿Poo-tee-weet?"». Y bueno, te escribo ahora yo, Gabriel, con la esperanza de honrar esta Piedra Rosetta de las dedicatorias, que es también una disculpa del mejor tipo: una oda a la vulnerabilidad del autor, no como ego sino como creador. Incluso si llegáramos a fracasar, comencemos por aquí al menos. Desde la humildad.

Así pues, empiezo esta carta, dirigida a ti, mi estimado editor de confianza, ofreciéndote como regalo esta descripción detallada de la fotografía de Kurt Vonnegut sentado en su jardín, rodeado de sus amadas hortensias y el gnomo montado sobre un cerdito, con la intención de invocar el espíritu de un ser humano que supo escribir palabras preciosas y sinceras dedicadas al hombre que estuvo a cargo de cuidar sus palabras. Al honrarlo quiero también disculparme, tanto como advertirte: ésta va a ser una carta larga. Y ya desde ahorita tiene momentos inconexos. También tiene ya, sin duda, desplantes desordenados y balbuceantes. Y le seguirán otras cartas, me temo que igual de desordenadas y balbuceantes. Igual de largas, algunas de ellas. Otras no tanto. Reunidas en un manojo, quizás adquieran cierta unidad, tal vez cobren algún sentido. Su acumulación será algo afín a la sombra del libro que vengo aquí a proponerte que deberías publicar. Así que, acá va: «Gabo (no Samuel), aquí está el libro. Quizás no el libro en sí, pero su germen, su inicio, la idea de un libro, al menos. Es (y

de verdad me disculpo profusamente por ello) largo y desordenado y balbuceante, Gabo, pero de verdad no había otra forma más que ésta».

Ya establecimos que esto es un ritual, ¿no?

Debo confesarte que la primera carta que te escribí implicó para mí un despliegue de enorme valentía. Aunque llevamos conociéndonos desde siempre, desde que éramos niños, nuestras familias se perdieron la pista, y claro, en parte por eso me costó tanto escribirte. Nunca antes te había pedido nada y, sin embargo, después de todos estos años, una vida entera, heme aquí pidiéndote que me escuches por primera vez. Ni más ni menos que proponiéndote que consideres publicar un libro sobre la obra de mi amante. Esa primera carta fue difícil de escribir porque intentaba ser propia, más que real. Pero después de haber leído tu respuesta, siento que puedo seguirte escribiendo, ya con mayor sinceridad. Finalmente, he logrado (al menos por ahora) conseguir la promesa de tu mirada. Ojalá que estés dispuesto a cumplir tu parte del trato como destinatario y lector, y me sigas respondiendo. Si es así, este intercambio crecerá y te darás cuenta de que mis cartas tendrán necesariamente la extensión exacta y precisa que requieran. No puede ser de otro modo.

Debo advertirte: en el ir y venir de mis mensajes observarás cambios de tono. A veces serán abruptos. En ciertos momentos mi prosa será veloz. En otros se tornará oscura, pues, como te he dicho, apenas me estoy recuperando del golpe de la muerte. E incluso si unos cuantos años decisivos de estudios universitarios me enseñaron a escribir en párrafos claramente estructurados, con las debidas pausas, puntuación, sentido y disposición, para contribuir a la facilidad de la lectura, la vida rara vez sigue ese ritmo. En cambio, la vida sucede en ráfagas, repentinas explosiones de estímulos sensoriales que solemos llamar anécdotas. Evoquemos aquí el ritmo de las conversaciones de sobremesa que sostenían los adultos durante nuestra infancia. Ésa, para mí, sigue siendo la verdadera cadencia del lenguaje y la vida. A eso aspiro, al narrar cualquier cosa, sea en

mis cartas o cuando platico con la vecina: la verdad es que me fascina contar una buena historia.

Así que, considérate advertido, no habrá saltos de párrafo razonables en medio de éste, nuestro ritual. Las pausas serán variables y no por diseño, lo que te mande será el rastro de la miscelánea de mis pensamientos: escenas, cambios, estados de ánimo. La vejez me ha llenado de malos hábitos. A veces me pregunto si tus respuestas me incitarán siempre a la serenidad o si tal vez en ocasiones me provoquen enjundia. Mi escritura, en todo caso, será el espejo de tus palabras. Una vez que me embarque en esta misión será imposible detenerme, pero también será un trayecto errático. La lentitud me avasalla. La edad y la fragilidad me atosigan. De ninguna manera retengo la energía de mi juventud. Pero no es sólo el paso del tiempo lo que me abruma, sino sus mañas. La eficiencia dejó de ser una prioridad para mí hace varias décadas. Aunque si algo puedo prometerte es sinceridad.

Me tomé una pausa al escribirte esta carta, pero ya volví. Durante el descanso me quedé pensando que tal vez toda carta futura que te escriba va a ser, inevitablemente, una forma de cortejo, y quizás lo mejor es que la leas como tal. Pues, finalmente, lo que estoy intentando es apelar a tu capacidad de ayudarme. Sí. Si tuviera que decidir qué clase de género es éste, diría que pertenece al rubro del arte del convencimiento. Estoy tratando de cortejarte. Pero es también algo bastante cercano a un ruego. No dejes de escuchar. Por favor. Honra esa infancia compartida entre nosotros, honra la amistad y fraternidad que unió a nuestros padres, ignora las décadas de no habernos mantenido en contacto tras los divorcios en nuestras familias. Sígueme escuchando: eso es lo que dirá, en el fondo, cada nueva carta que te envíe. Además, ¡qué bella palabra es «cortejo»! De tan bella incluso dudo de repente si en verdad existe o me la inventé. Pero sí existe. La digo en voz alta: «cor-te-jo», y su sonido me evoca imágenes de palomas picoteando sutilmente las ventanas en medio de tormentas de nieve, con esperanzas de entrar. En el proceso de este cortejo, lo que puedo prometer

es que al menos mi prosa será honesta. Aunque también tengo la esperanza de que sea bella. Incluso si sólo sirve para honrar al hombre que eligió a un gnomo de jardín montado sobre un cerdito como compañía. Ésta es mi promesa para ti.

En la foto del jardín Kurt ni siquiera parece un sobreviviente de guerra. Y, sin embargo, lo es. Gracias a él decidí que esta carta debía incluir una disculpa similar a la que él redactó para su editor. Así que, acá va: «Estimado Gabriel, me disculpo, porque estas páginas son largas, y caóticas, y farragosas, y difícilmente resultan ser una carta decente para cualquier editor (ni para nadie más). Pero la muerte acaba por fin de dejarme en paz tras habitar esta casa por demasiado tiempo. Y sólo quedan los pájaros. ¿Y qué dicen los pájaros?».

Sigamos. Te envío mis saludos más cordiales,

R.

1/9/2015

La transcripción anterior corresponde a una carta escrita a mano sobre papel azul claro. Se compone de siete páginas, dobladas por la mitad y unidas por un clip metálico. El matasellos del sobre que la contiene indica el 1º de septiembre de 2015 como fecha de envío. La carta está fechada el mismo día.

Observaciones adicionales: Este inventario y reporte de catalogación ha sido elaborado siguiendo las pautas establecidas en el manual de gestión y administración de documentos del Archivo Gabriel Fonseca. Esta nota y las subsecuentes que se le parezcan se redactaron durante la catalogación.

Las cartas pertenecientes a este dossier corresponden a la «Sección A. Correspondencia personal», donde se encuentra la «Caja 3. Cartas relacionadas a la posible publicación de un libro de Edith Vogelstein». Esta sección de la correspondencia se encuentra bastante fragmentada, con varios elementos faltantes, y se desconoce el número de cartas en total que se recibieron. Se infiere que esta carta no fue la primera de este intercambio. Sin embargo, todo envío preexistente se ha perdido y esta es la primera carta de la que se tiene registro.

El corpus documental catalogado en la «Caja 3» se encontró almacenado dentro de un portafolios rojo. Cada una de las cartas se halló dentro de un sobre de papel tamaño media carta (162 x 229 mm) color manila. Siguiendo los criterios del rubro «Correspondencia» del archivo, cada carta se depositó, tras su catalogación, en un folder numerado cronológicamente. Las fechas de creación de los documentos contenidos en esta subsección del archivo abarcan de septiembre de 2015 a mayo de 2016. Hasta donde ha sido posible, durante el proceso de catalogación se ha respetado y reconstruido el orden original de los envíos.

Estimado Gabriel,

Me iba a esperar antes de escribirte de nuevo, hasta recibir tu respuesta a mi carta anterior, pero no pude aguantarme. Verás, es que hace rato estaba entre las cobijas, mucho antes de lograr reunir las fuerzas necesarias para salir de la cama, empezar el día y sentarme en el escritorio a redactar estas palabras, cuando cruzó por mi mente la siguiente idea: es posible que al escribirte a ti, le esté escribiendo a Edith.

Bajo el peso de su ausencia, a veces, cuando platico con otras personas siento como si platicara con ella durante el desayuno. Así son los hábitos del lenguaje y los patrones de compartirle nuestros pensamientos en crudo, palpitantes, inacabados, a la persona con quien cohabitamos. ¿Será que estas cartas dirigidas a ti sean mi intento por mantener una conversación con ella, más allá de la muerte?

Gabo, cuando mueren las personas, lo único que nos queda es su presencia en nuestros sueños. Sólo al soñarlas podemos imaginar estar a su lado. Tal vez por eso me he obsesionado tanto con las visiones nocturnas que tengo de Edith. Cuando aparece en mi mente mientras duermo, intento aferrarme a ella, estiro la mano para alcanzar un manojo plateado de su cabello, trato de hablarle lo más que puedo, antes de despertar inevitablemente. Hago uso de todos los trucos existentes para mantenerme en el sueño lúcido y no permitir que acabe ese contacto fugaz. Ed, Edi, Edith. No quiero irme del único sitio donde permanece, donde aún existe a mi lado. Ahí, con un café en la mano, todavía podemos platicar. Se me aparece a menudo y siento infinito agradecimiento cada vez que

ocurre. Muchas veces ni siquiera me acuerdo de haberla soñado, pero me despierto con la sensación nítida de haber pasado tiempo junto a ella. Es como una visita. ¿Por qué te estoy contando todo esto?

Tomé una pausa para ir a la ventana a tomar aire. Y se me ocurrió que es posible que estas cartas sean también una forma de confesión y que tú seas mi sacerdote. Aunque, la verdad, cada que te escribo me interrumpe un relámpago de epifanía donde me doy cuenta de que escribirte a ti no se parece en nada a platicar con Ed. Y es ahí donde me doy cuenta de que simple y sencillamente lo que deseo es hablar SOBRE ella.

Evidentemente esto no era así mientras vivía (y por ende, escribirte a ti no tienen nada que ver, de hecho, con platicar con ella). Antes de que Edith muriera, en ese tiempo que me gusta llamar «antes», ella estaba aquí a mi lado, y su presencia de carne y hueso era bastante contundente. Así que platicábamos, pero nunca hablábamos SOBRE ella. Conversábamos en torno al mundo, sobre los otros. Ni ella (ni yo) éramos el tema. Su mente, eso sí, se mantenía al centro del escenario (pero no como sustantivo, sino como un verbo: un músculo en accionar permanente, trabajando, iluminando, explorando). Su mayor talento era asombrarse, siempre, sin concesiones.

Sabes, Gabriel, ella realmente era extraordinaria. Y ahora me aterra que su genialidad se desvanezca, se difumine sin ser percibida, escuchada, reconocida. Por eso quiero que publiques su trabajo. Por eso quiero hablar de ella sin cesar. Con todo el mundo.

Pero no hay nadie, Gabo.

Sólo tú, ahora.

Estas cartas son un bálsamo ante mi soledad.

Me asaltó una sensación terrorífica el otro día: tras su muerte, yo poseo la custodia única sobre los recuerdos de nuestra vida. De mi vida con Ed. De su vida conmigo. De lo que compartimos. Y se sienten tan frágiles estas formulaciones mentales del recuerdo mutuo, del tiempo compartido, del pensamiento simultáneo, de esa mirada conjunta desplegada

sobre el mundo. Todo eso está hoy custodiado sólo por mi memoria deficiente y mi cuestionable lealtad. Antes de que ella muriera, compartíamos la resplandeciente carga del cúmulo de nuestra vida en común. Los recuerdos luminosos de las cosas vividas: las caminatas vespertinas de nuestra vejez; nuestro cotilleo del diario; su compromiso apasionado por la gelatina de cereza; aquella vez que vimos una parvada inmensa y multitudinaria de aves en un campo desierto; cada una de las veces que tocamos nuestros cuerpos; esa pelea espantosa que tuvimos durante nuestro primer viaje en carretera. Todos esos instantes solían ser un recuerdo compartido.

Ahora que ella no está, sólo yo guardo la evidencia de que esos momentos sucedieron.

El recuerdo de nuestra risa en la regadera. Cuando me muera, desaparecerá. Desapareceremos. Cuando yo muera, la claridad de su existencia se habrá esfumado.

Por eso necesito encontrar alguna forma de garantizar que ella permanezca. Más allá de mi propia falibilidad. Al margen de mi capacidad para recordar. Y la mejor manera que conozco para lograrlo es consiguiendo que permanezca su trabajo. Y por eso me he embarcado en este delirante esfuerzo por preservar la labor a la cual dedicó toda su vida. Busco transformar ese trabajo, traducirlo de cierto modo, para darle un hogar permanente en forma de libro. El objetivo es pastorear su obra desde la rareza de lo excéntrico, para elevarla al nivel de lo memorable, hasta finalmente convertirla en arte. El tipo de arte que resulta digno del luminoso dispositivo mnemónico que es todo libro. En este proceso, como es evidente, necesito de tu ayuda. Para lograr que exista esa publicación, primero necesito convencerte de publicarla. Así pues, me parece que hemos llegado al momento ideal para que te cuente de los canarios. Y lo haré. Te contaré su historia.

Pero primero necesito un café.

Ahora sí, ya te puedo contar bien la historia. La primera vez que Edith me invitó a su departamento fue después de una fiesta. Eran los ochenta; 1989, con exactitud. Su departamento

era un espacio pequeñito, poco iluminado, organizado con minucia pero abarrotado. Me pareció que el lugar combinaba perfectamente con sus ojos, que eran casi transparentes. Me sorprendió la fotocopiadora que había en la cocina, acurrucada en silencio al lado del refrigerador. Eran máquinas caras en ese entonces, un lujo de oficina y no eran en absoluto un artefacto doméstico. Nos habíamos tomado un par de copas y me dieron ganas de preguntarle sobre ese extraño habitante de la cocina, la cual era de verdad muy pequeña. Pero me contuve. No quise ser impertinente, ni que ella se sintiera rara. La cocina era casi un closet, aunque tenía una ventana inmensa y las paredes estaban llenas de repisas. Cabían, milagrosamente y quién sabe cómo, una mesita y dos sillas.

A la mañana siguiente, acomodamos con dificultad nuestros cuerpos dentro de ese espacio minúsculo. Conforme platicábamos sin parar sobre nada y todo a la vez, al desayunar, Edith súbitamente hizo una pausa para informarme que ahora necesitaría un poco de silencio para dar inicio a su ritual mañanero de cazar un nuevo ejemplar para su parvada de canarios. Así le llamaba a su colección: su parvada.

Verás, es que Edith tenía pájaros. Canarios amarillos. Canarios en una mina de carbón, los llamaba. Eran una advertencia de lo que estaba por venir. El propósito de la parvada, del acto de su recolección, era un ritual para anticiparse a la inevitabilidad de la muerte, me dijo. Atrapar estos canarios, cosechar del mundo imágenes de agonías para reunirlas en un ensamblaje, era su método íntimo para crear un cúmulo de conocimiento sobre la muerte. La recopilación de esos trinos era un coro que anticipaba lo inevitable.

Pero me estoy adelantando.

Esa mañana, que se convertiría en el primero de los casi diez mil desayunos que compartimos, Edith se sentó en la mesa de la cocina y dispuso ante ella una secuencia de objetos: el periódico que acababa de recoger en la entrada, un par de tijeras metálicas enormes, un bote de pegamento blanco y un frasco de vidrio a medio llenar de pintura blancuzca. Agregó al

repertorio un pincel finísimo que sacó de un tarro repleto de cucharas. Luego procedió a arrancar la sección de cómics del periódico y me la extendió. «Para que te entretengas mientras trabajo», me dijo.

Nunca sabré si acaso debí ofenderme o inundarme de ternura con ese gesto tan infantilizante, pero acepté mi rol asignado en la escenificación del ritual de esa primera mañana compartida. Ella se adueñó del resto del periódico y empezó a hojear con cuidado cada una de las páginas, seleccionando imágenes que le resultaban interesantes.

Su método consistía en primero arrancar un pedazo de periódico, después recortar los bordes alrededor de la imagen que había llamado su atención, afinando con cuidado las orillas, usando las enormes y puntiagudas tijeras. Finalmente, estos recortes limpios los acomodaba en una modesta pila de papel, dentro de una lata de galletas rectangular, colocada en una repisa ubicada a una distancia conveniente para su brazo extendido. Éstos eran polluelos, después me vendría a enterar. No eran canarios desarrollados, sino bebés que aún no aprendían a volar.

La observé trabajar durante casi una hora, asomándome desde la orilla de la sección de cómics (la cual no leí, por supuesto), preguntándome qué clase de criatura fantástica me había encontrado. Sus manos angulosas se movían, ágiles, trenzándose entre las cuchillas de las tijeras con la soltura derivada de la práctica. Poco a poco iba descartando tiras y tiras de papel tras el recorte. Su cabello en ese entonces era largo, lo llevaba suelto, caótico y plateado, y recuerdo cómo se reunía en pliegues a la altura de los huesecillos de sus clavículas, en un ángulo perfecto, imitando las líneas de luz que se filtraban por la ventana y caían sobre la piel de sus hombros. Su cuerpo giraba a la altura de la cintura con cada recorte completado y yo miraba desde el refugio de la orilla del periódico su cuello largo, sus caderas, el doblez de sus brazos a la altura del codo. Recuerdo la nostalgia prematura de conocer ya con exactitud el volumen de ese cuerpo. Decidí, en

ese momento, que me esforzaría por pasar el resto de mi vida al lado de este ser humano, bastante extraño pero precioso, que se había cruzado por mi camino. Tras haber tomado esta decisión, le pedí que me explicara esta actividad matutina tan extraña y le supliqué que me ilustrara en torno a la naturaleza de su parvada, para entender qué eran esas cosas que ella llamaba «canarios».

«No puedo enseñarte todo ahorita», me dijo. «Me tomaría una vida entera» (tendremos tiempo, me hubiera gustado decirle), «pero te enseñaré una parte. Para que al menos decidas enamorarte de mí a sabiendas del tipo de persona con la que te estás metiendo». Luego se inclinó hacia un archivero de madera colocado junto a la pantagruélica fotocopiadora, al lado del refrigerador. No había notado el archivero. Estaba eclipsado por lo demás. Como tantas otras cosas dentro del departamento, una vez que se notaba, era imposible dejar de verlo. Y así, la cocina se me transformó, poco a poco, en una suerte de oficina: el archivero junto a la canasta de huevos, la fotocopiadora al lado de la alacena, un pizarrón de corcho asomándose detrás de la puerta, la colección de tijeras, los pinceles en tarros de mostaza, la fila perfecta de pequeños frasquitos de pepinillos rellenados con distintas tonalidades de pintura blanca, gris y negra, colocados al lado de las cucharas y los tenedores y la cátsup y la sal y la pimienta. De inmediato sentí afinidad por este acomodo. Al fin y al cabo, he dedicado mi vida a la arqueología y todos estos instrumentos meticulosamente clasificados y organizados me hicieron recordar mi propia colección de brochitas, cinceles, vernieres y cucharillas diminutas. Lo busquemos o no, las herramientas de nuestros oficios se vuelven parte central de nuestra poética.

Edith abrió un cajón del archivero y sacó un cuaderno amarillo muy pequeño. Cabía casi en la palma de su mano. Se me acercó, sosteniéndolo. Lo abrazó contra su pecho, como si fuera un secreto ardiente. «Nunca le he enseñado a nadie», me dijo. Lo abrió. En cada una de las páginas se había agregado nuevo contenido: pequeñas escenas fotográficas habían sido

pegadas en cada hoja del cuaderno, multiplicando el volumen del papel, dándole un grosor anormal. En la cubierta había una anotación (escrita en la muy peculiar caligrafía de Edith, que se inclinaba hacia la izquierda en lugar de a la derecha) que decía: «Canarios. Saigón. 1963». Entonces abrió el cuaderno en una página aleatoria y me enseñó la escena que te estoy enviando con esta carta. Ahí, al mirarla, entendí (en parte) lo que ella estaba haciendo. Espero que al observar tú mismo esta escena, también comprendas.

Gabriel, ¿alguna vez has visto la foto del sello intacto de la tumba del Rey Tutankamón? Ese enredo de cuerda clausurado con arcilla estampada, que durante treinta y dos siglos cumplió su función de barrera física, resguardando la muerte, cuidándola. La primera vez que Edith me enseñó sus canarios me vino a la mente el sello de esa tumba, y casi pude escuchar el barro quebrarse, la cuerda cayendo, desenredada. La paradoja es que al interior del tesoro escondido de Edith no había muerte. Sus canarios estuvieron siempre vivos. Y continuaron estándolo durante los veintiséis años que compartí con ella.

Verás, lo que Edith llamaba sus canarios se materializa en cuadernos (de varios tamaños) alojados en el archivero. En ellos fue pegando fotocopias de intervenciones plásticas que hacía a escenas fotográficas que le parecían asombrosas. Recortaba las fotos originales de publicaciones, revistas, periódicos (a veces incluso las hallaba en libros; pero en esos casos, primero fotocopiaba y luego recortaba), las pegaba en sus cuadernos y procedía a intervenirlas con distintos métodos. Todas las fotografías con las que trabajó Edith tienen una cosa en común: son imágenes que captan a personas inmersas en el instante de su propia muerte.

Edith empezó a criar su parvada tras sobrevivir al cáncer de mama a inicios de los sesenta. Quería mantenerse alerta. Cada imagen de una agonía que se encontraba en el periódico le metía freno a su tren de pensamiento. Era una advertencia. Un recordatorio: el acecho del fin de la vida amenazaba aún. En lugar de temerle, empezó a hacerle preguntas a la muerte.

Llamó «canarios» a las imágenes y a los cuadernos donde los guardaba, porque muchos son amarillos (la mayoría tienen cubierta de cartoncillo amarillento; color canario, tal cual). También, porque al igual que los canarios en las minas, estas fotografías eran para ella una especie centinela. Los cuadernos eran canarios; las imágenes eran canarios. La mina era la vida.

Como una forma antigua de alerta, las especies centinela son animales que detectan el riesgo antes de que el daño alcance a los humanos. Son oráculos de la muerte en forma de animales. En la antigüedad, los mineros bajaban a las minas de carbón con un canario dentro de una jaula, que servía para advertirles de posibles amenazas. Si los gases dentro de la mina eran muy fuertes o los niveles de oxígeno demasiado bajos, el ave se desmayaba o moría, mucho antes de que un cuerpo más grande, el del minero, sucumbiera al peligro. La muerte del pájaro advertía al humano. Se trataba de una relación sacrificial. Y para Edith resultaba fundamental hacerle caso a la parvada de canarios en la mina de carbón que llamamos vida: «Le pongo atención a cómo las personas mueren, para vivir bajo advertencia», solía decir. «Estoy atenta. Escucho y husmeo. Así sabré cuando sea mi momento». Y lo supo.

Edith vivió la experiencia de su propio fin de manera radicalmente distinta gracias a todos esos años de haberle formulado preguntas a la muerte. Por medio de estos ejercicios visuales acumuló la base para un ensayo empírico sobre la agonía que a cualquier filósofo le hubiera gustado escribir. En ochenta y seis cuadernos, amarillos y negros, redactó (casi sin palabras) un libro que se figura como un encino dentro de una bellota: su fuerza es potencial, se mantiene pendiente de orden, pero definitivamente es digno de ser contemplado, más allá de su futuro posible. El archivo que construyó es un documento extraordinario, testamento del alcance de la curiosidad humana. Quiero compartirte lo que ella narró dentro de esos cuadernos, quiero contarte las cosas que le hizo a esas fotos de personas inmersas en el proceso de morir, porque creo que todo ello formaría la base para

un libro extraordinario sobre la muerte y la agonía. En términos visuales, muchas de las imágenes intervenidas deslumbran e inquietan. Alojan en su materialidad una energía irrepetible. Golpean el ojo.

El trabajo de Edith con esas fotografías era parte de su proceso de «análisis de la imagen». Así le llamaba ella. Sus estrategias de intervención eran diversas. Incluían ocultar partes de la escena con pintura blanca o negra, recortar secciones, fotocopiar elementos de la foto, sobreponerlas en una caja de luz y fotografiar el resultado, quitar, agregar, reposicionar. A veces calcaba partes de la imagen en papel albanene, juntando los resultados, fotocopiándolos de nuevo, interviniéndolos una y otra vez: su disección de las fotos era palimpséstica, como placas tectónicas de un modo de ver.

Ya irás viendo que los canarios de Ed son obras conceptuales en proceso, prácticas, ensayos visuales que le servían de asistentes durante sus procesos de pensamiento. Son cuadernos de trabajo, intentos de nado sincronizado entre ideas detonadas por las fotografías mismas. Al cubrir partes de la imagen, o destacar otros elementos en ellas, practicaba el enfoque estratégico de la atención del ojo. Hace poco, cuando Ed murió y lo único que me quedó de ella fueron sus canarios, los saqué todos de sus escondites y los miré juntos, reunidos por primera vez. Su parvada entera a medio vuelo.

Prácticamente durante medio siglo ella empezó su día con la búsqueda de un nuevo canario que ofrendar a esa tumba viva. En ocasiones los encontraba rápido, otras veces no encontraba nada. Se frustraba, pero me queda la sensación de que nunca se aburrió.

Era una mujer de hábitos, después de todo.

Incluso durante nuestros viajes buscaba canarios en los periódicos locales y, cuando lograba recolectarlos, los guardaba en un sobre al interior de su cuaderno. A veces, se decepcionaba por no haber encontrado nada, pero esos días sin descubrimiento los dedicaba a trabajar con los canarios que había acumulado.

Existen ochenta y seis cuadernos llenos de imágenes, fotos, recortes originales, escenas intervenidas, canarios terminados, canarios en proceso, fotocopias de ellos, bibliografía, notas. En general, están organizados así: cada cuaderno está dedicado a una foto o a una secuencia de fotos de un mismo evento histórico. En cada cuaderno se invoca un suceso específico y se construye a partir de éste un *corpus* de investigación en torno a esa imagen. Hay dos tipos de cuadernos: los amarillos y los negros. A cada cuaderno amarillo corresponde uno negro, que era, por decirlo de alguna manera, la bitácora o cuaderno de trabajo de la intervención en turno. En los cuadernos amarillos (como el que te mando ahora) habitan los canarios «terminados». En los negros se registra el proceso de su creación. Los cuadernos negros, que Edith llamaba «sombras», no eran una herramienta de planeación, sino un registro de los pasos que había seguido para crear un canario. Esto incluía el cúmulo de información que había recabado durante su investigación sobre la fotografía original. Ahí ella desgranaba un proceso ya finalizado. Y reflexionaba al respecto. Algo así como lo que hacen los arqueólogos y los antropólogos, cuando usan la página del lado derecho del cuaderno para tomar notas de campo, y las páginas del lado izquierdo para escribir notas sobre esas notas, al momento de releer las primeras ya con tiempo y espacio para reflexionar sobre lo previamente observado. Lo que Edith registró en los cuadernos negros fue la crónica de lo ocurrido al crear las imágenes que guardaba en los cuadernos amarillos. Era una documentación retrospectiva, la anatomía de un proceso de pensamiento aplicado con los ojos.

Así es, Gabriel, he venido aquí a venderte el libro de mi amante, una obra compuesta de fotos extrañas y anotaciones inconexas, escritas con prisa en una caligrafía extraña. Suena como si te estuviera intentando vender una cubeta de escombros, pero ahí dentro hay luz.

Sin duda te preguntarás: ¿por qué resultarían relevantes décadas de trabajo de una mujer que coleccionaba fotos del periódico? Verás, la colección de Edith en realidad se convirtió

en una práctica archivística que funcionaba como otra forma de escritura. Una compilación minuciosa y organizada, analítica, de la representación contemporánea de la agonía. El paso por este mundo de las personas retratadas ahí sin duda se habría olvidado, si no fuera por el registro fotográfico de su momento final. En los segundos que preceden a la muerte se abren preguntas enormes. ¿Qué tipo de circunstancia es la agonía? Estas escenas intentan contestar esa pregunta. Son, en verdad, centinelas.

Como los canarios en las minas, nos advierten.

En alguna ocasión, Edith escribió en una ficha, que después pegó en el espejo del baño, una frase de un ensayo de Sontag. La tarjeta empezó a caerse. Y la volvió a colocar en su sitio muchas veces más, usando varias generaciones de cinta adhesiva de color azul. Finalmente, la tarjeta sucumbió hace poco y hoy yace, arrugada por los muchos años de humedad, en el cajón de arriba del archivero de nuestra cocina. Aunque con dificultad, todavía logra distinguirse el mensaje: «Captar una muerte cuando en efecto está ocurriendo y embalsamarla para siempre es algo que sólo pueden hacer las cámaras».

Quiero compartirte las imágenes más importantes y significativas de esta parvada. Espero que un día puedas verlas todas juntas. Lo que te iré enviando poco a poco son fotocopias de las bitácoras de trabajo de Edith (las «sombras» de los canarios, que viven en los cuadernos negros) y de algunos de los canarios finales: esos que habitan en los cuadernos amarillos (te envío el primero ahora). Los originales se ven mucho mejor, obviamente. Pero como tú bien comprenderás, no puedo enviarte los originales, pues son mi posesión más valiosa. Sin embargo, puedes venir a casa a tomar el té cuando quieras y te enseñaré este archivo de la agonía en su hábitat natural, por así decirlo.

Con esta carta te mando el primer canario que Edith me enseñó. Ojalá logre su cometido de incitar a tu mente a formular preguntas. Eso mismo me deseó ella el día que me lo mostró. Y ahora estoy yo aquí para repetir su deseo, sus

pensamientos, mientras intento también rendirles homenaje. Así que, mi estimado Gabo, ojalá que esta imagen geste en ti más preguntas que respuestas.

Mis saludos más cordiales,

R.

2/9/2015

La transcripción anterior corresponde a una carta escrita a mano sobre papel azul claro, de once páginas de longitud, dobladas por la mitad, unidas por un clip metálico. La fecha del matasellos es la misma que se anota al final de la carta: 2 de septiembre de 2015.

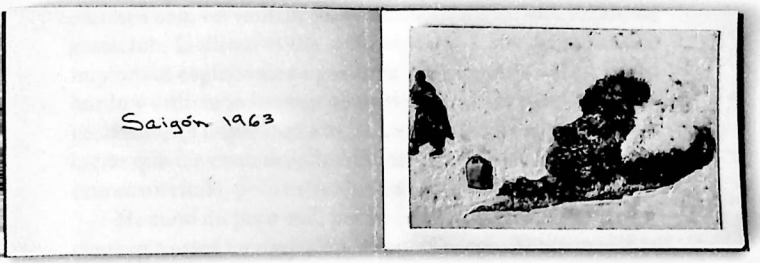
Esta misiva, al igual que varias en este intercambio epistolar, incluye material anexo. En todos los casos se trata de copias fotostáticas (partículas de tóner sobre papel tamaño carta) que reproducen el interior de cuadernos de trabajo de Edith Vogelstein. Algunos anexos se han preservado, otros se han perdido. Cuando ha sido posible, se incluyó copia de ellos en el presente reporte, con la correspondiente transcripción.

Este primer anexo consiste en: una copia fotostática en cuya parte superior se reproduce el exterior de un cuaderno forrado en papel de textura rayada con la anotación «Canarios. Saigón. 1963». En la parte inferior de la imagen se observa un desplegado del interior del cuaderno que del lado izquierdo dice «Saigón, 1963» y del lado derecho muestra la copia de una intervención visual a una fotografía, ampliamente difundida, que documentó la autoinmolación del monje Thích Quảng Đức, quien se prendiera fuego en una calle pública de Vietnam en 1963. La fotografía original del suceso la produjo el fotoperiodista Malcolm Browne. La intervención reproducida en la fotocopia anexa incluye aplicaciones de pintura blanca, corrector líquido, fotocopiado repetido y reimpresión.

Canarios
Saigón
1963

Saigón 1963


Camarios
Saigón
1963


Saigón 1963

Estimado Gabriel,

Me desperté a media noche, preguntándome de nuevo a qué tipo de género podrían pertenecer estas cartas. Decidí que no son simplemente «cartas» o una «correspondencia» entre nosotros. De cierto modo son también una «arenga», un discurso como el que dicta el mono ideado por Kafka a una audiencia de científicos expertos. Dada tu experiencia en el arte de hacer libros, me dirijo a ti de modo similar, reconociéndote como un hombre versado en un arte muy específico. Alguna vez me contaron que el origen etimológico de la palabra «editor» se vincula, de formas olvidadas hace tiempo, a la partería. Me parece una imagen en extremo hermosa, una verdad que, aunque inverificable, resulta precisa. Si es sólo un mito, no me importa. El mito se adecúa a la verdad con suficiencia. Los editores son, en verdad, parteras. Acompañan una suerte de gestación, facilitan el dar a luz. Así pues, Estimado Editor, imploro al espíritu de tu partería. Mejor eso, en lugar de un burdo y ordinario intento de convencerte, de montar un espectáculo, de impresionarte, de incitarte al desequilibro para lograr que me escuches. Ya estás escuchando. Acordamos que esto es un ritual, pero no tendría por qué ser uno jerárquico.

Me sentí un poco mal, porque en una carta anterior mencioné que estos mensajes míos son un ruego. Ahora más bien guardo la esperanza de que puedan detonar una conversación fructífera en ambas direcciones. Me parece que podemos, cómodamente, seguir considerándolo un cortejo. Quizás, a su modo, las parteras seducen con palabras dulces a los bebés para convencerlos de entrar a este mundo. Tal vez los editores

también cortejan a los libros para convencerlos de formar parte de este mundo tan absurdo. ¿Será posible que logre convencerte de acompañar a este libro para que se anime a nacer, querido Gabo?

Ahora me doy cuenta de que este verborreico intento por ganarme tu simpatía puede ser también una especie de carta de amor. Sí, una carta amorosa dirigida al interlocutor equivocado; de eso va todo esto.

Te quiero contar otra historia. La que empezó el día que conocí a Edith y de inmediato me llamó la atención su nombre. Por aquel entonces, yo llevaba varias décadas cargando a cuestas una obsesión con la historia bíblica de la mujer que miró las ruinas de la destrucción y se transformó en sal. Quería escribir un libro al respecto, el cual por supuesto nunca logré ni siquiera empezar. Mi primer encuentro con aquella historia había sido en la infancia, durante el catecismo. Los colores pastel en las ilustraciones de los panfletos religiosos se fueron insertando en mi imaginación y se alojaron ahí. Recuerdo la silueta de los cuerpos con nitidez. Todo el mundo cubierto con algún tipo de velo. Por alguna razón la tela abunda en la iconografía bíblica y la familia de Lot no era la excepción. En el dibujo las figuras se alejaban, envueltas en tela y abrazadas unas a las otras, dejando atrás las ruinas de la pecaminosa, erradicada e incendiada ciudad de Sodoma o Gomorra, no recuerdo cuál de las dos. Pero allí, separada del grupo, rezagada y desquiciada, estaba la Esposa de Lot. Fija e inmóvil. A seis pasos de distancia, lejos de su esposo y sus hijas, esta mujer permanecía anclada en su sitio mientras los demás huían. Su brazo izquierdo se extendía tímidamente hacia el deseo de escapar con los demás, mientras su cuello necio se torcía en dirección contraria, mirando hacia atrás. La curiosidad condenó a su cuerpo, transformándola en víctima de su propia duda. Su mano derecha abrió una rendija en el chal que cubría su rostro y un ojo intrépido se asomó para contemplar la destrucción de su ciudad. La Esposa de Lot se convirtió así en una estatua de sal, ahí mismo. Quedó congelada en la ambivalencia entre irse o

quedarse. Atorada entre ser testigo y sobrevivir. No se me ocurre un dilema más profundamente humano que éste. Ser testigo o sobrevivir. Los animales no se hacen este tipo de preguntas: sólo corren. Las plantas no tienen opción más que permanecer. ¿Qué nos dice esto sobre los humanos? ¿Que quizás somos una mezcla de lince y fresno?

A Lot se le advirtió que huyera con su familia. Se le advirtió que no miraran atrás. Se les repitió: se salvarían únicamente si lograban no mirar atrás. Y recuerdo con claridad las palabras en la Biblia: «Pero su mujer, la mujer de Lot, miró hacia atrás y quedó convertida en un pilar de sal». Ese «PERO», reluciente como la espada de un castigo aplicado tras pecar de excentricidad, de curiosidad, de asombro. Ese «Y», que recuerdo con un sentimiento similar a la rabia: una palabra demasiado ordinaria para describir aquel trágico fin. «Y quedó convertida...».

Esta mujer fulminada a media contemplación de la catástrofe podría ser pariente del ángel de la historia de Walter Benjamin. El que mira, atónito, la acumulación de las ruinas de la historia a través de esos ojos desencajados, tan bien plasmados en el dibujo de Paul Klee. Entre la Esposa de Lot y el Ángel de Benjamin se dibuja un puente conceptual que establece un tejido común, aunque ahora mismo no tengo a la mano el texto de Benjamin para ahondar en ello. Y de todas formas, ya sabes lo que probablemente voy a decir al respecto: que se podría escribir un libro sobre ello. Y luego procedería a jamás escribir tal libro. Pero bueno, de todas formas, éste no es el libro que te quiero ofrecer hoy.

En la Biblia, la Esposa de Lot no tiene nombre. Sólo después, en la tradición judía, se le nombra como Edith, aquella que se atrevió a mirar atrás para contemplar la ruina de la destrucción humana. Te cuento todo esto para que entiendas por qué desde el inicio me pareció que Edith tenía un nombre extremadamente apropiado. Siempre se lo dije. Pero cuando la conocí por primera vez, no había forma de saber cuán apropiado era su nombre en realidad. Fue sólo hasta que me enteré de

la existencia de su parvada de canarios que el significado de su nombre adquirió una dimensión completamente nueva. Esta Edith, que acababa de conocer, dedicaba su vida a contemplar el fin del mundo, pero lograba no convertirse en sal.

Un paréntesis antes de seguir, porque quiero regresar brevemente al tema del género al cual podrían pertenecer estas cartas que te envío. Un cortejo, una arenga, una confesión, una correspondencia, un ritual. Pienso en la esposa de Lot y en Edith y me doy cuenta de que mis cartas son también testigos. Son testigos de otro acto de testimonio sobre otro acto de testimoniar: este ritual es, pues, un fractal, una caja china, una matrioshka. Son mi propio testimonio del testimonio de Edith sobre el testimonio de la muerte de otros. Estas cartas intentan ser, más que otra cosa, un archivo. Mi propio archivo. Son la materia primordial de mi entendimiento sobre la obra de Edith. Tal vez sean también el cúmulo de mi devoción por la curiosidad (estética y existencial) que la caracterizó. Quiero que imagines el futuro acumulado de estas cartas como una propuesta de proyecto de publicación, tanto como un objeto en sí. Cuando terminemos, uno podría hipotéticamente reunir estas cartas y hasta resultarían en una novelita más o menos decente. Algo así como el *Drácula* de Stoker, pero más modesta, claro: una novela-archivo, elaborada a partir de un acervo documental. Una novela «epistolar», como suelen llamarles.

Discúlpame, sonó el timbre y perdí el hilo. Pero vendrán más cartas, más sustanciosas, en esta correspondencia nuestra. En algunas entraré en detalle, para abordar temas fundamentales del archivo que Edith construyó y me dejó como legado. Yo, por mi parte, guardaré meticulosamente una copia en papel carbón de cada una de las cartas que te escriba (como hago con todas las cartas que envío), y al final de este cortejo existirá un archivo de la archivística del archivo. Algo parecido a las sombras de Edith, donde archivaba y documentaba el proceso de construcción de su archivo de canarios. Así pues, lo que estamos emprendiendo aquí, tú y yo, es la escritura de cartas como proceso documental. Pero también es un ritual que

(¡espero!) ayude a crear un libro donde se resguarde la parvada de agonías de Edith.

Te confieso algo, sin embargo. Me preocupa que te construyas una imagen de Edith como una persona lúgubre, adolorida, oscura y triste, más atenta a la muerte que a la vida. No podría haber nada más falso. Por eso Kurt Vonnegut es relevante desde el principio. Porque al igual que él, Ed buscó la alegría mientras hurgaba en los escombros de la muerte. Ella amaba a Kurt, y me pidió leerle fragmentos de su «libro sobre la guerra» pocos días antes de morir. Me pidió ver la postal de Kurt en su jardín: intentaba acordarse del gnomo montado a caballo sobre un cerdito. Francamente, a mí se me había olvidado el mentado gnomo; fue ella quien me recordó esa alegre cabalgata. Y espero, dios mío, que ella ahora esté en el cielo, rodeada de un jardín de gnomos. Tales son mis deseos como doliente.

Me azotó el agotamiento, Gabo. Discúlpame por cerrar esta carta de botepronto. Pero luego sigo.

Deseándote todo lo mejor,

R.

4/9/2015

La transcripción anterior corresponde a una carta escrita a mano sobre papel azul claro. Se compone de cinco páginas, dobladas por la mitad y unidas por un clip. El matasellos del sobre que la contiene indica el 4 de septiembre de 2015 como fecha de envío. La carta está fechada el mismo día. Esta misiva no incluye anexos.

Estimado Gabriel,

Me complace infinitamente tu curiosidad. Tu carta me llegó hoy y no pude aguantar la emoción de responderte de inmediato. El primer canario que te mandé ha surtido efecto. Permíteme aclarar tus dudas: un canario, para Edith, era tanto la fotografía intervenida, como el cuaderno amarillo. Usaba el mismo término, indistintamente. Por ejemplo, si encontraba una foto relevante en una revista, a la cual le veía potencial, decía: «Encontré un nuevo canario». De igual forma se podía referir a un cuaderno al decir: «¿Me puedes pasar ese canario?». El cuaderno era un canario, cada imagen era un ave, la colección de cuadernos amarillos era su parvada, su obra entera fue la parvada en vuelo.

En respuesta a otra de tus dudas: los diagramas y las anotaciones de los cuadernos negros, las sombras, ella las pensaba como el rastro de su práctica. Ahí se lee la lógica de su mirada. Como si después de un ballet uno se quedara en el teatro a ver un ensayo, para entender cómo se logró el resultado final de la puesta en escena. Otras respuestas a tus preguntas: sí, a partir de una sola foto podían surgir una intervención única o una serie. A veces trabajaba con una sola fotografía durante meses: copiaba, borraba, pintaba, desbarataba, fotocopiaba, copiaba de nuevo, sustraía, agregaba, trazaba, eliminaba, iluminaba, oscurecía. Ese es el caso del encuadre más conocido de la foto del monje en llamas en Saigón. Todo esto lo documentó Edith en las sombras. Durante el proceso de intervención la escena original se iba transformando y degradando gracias a la fotocopiadora hasta volverse granulosa, materia más que imagen.

Tactilidad transformada por tinta, tóner, pintura. Por un tiempo la caja de luz que compró en un bazar se volvió su herramienta más preciada. Los pixeles y el grano explotado eran sus aliados, y mientras más se desbarataba una imagen, más iluminada se volvía, volviendo más nítidas sus reflexiones.

Son obvios los motivos por los cuales Edith se enamoró de la película *Blow-up*, y el cuento de Julio Cortázar en el cual se basa esa película. En ella un fotógrafo retrata un crimen sin saberlo y sólo al ampliar y ampliar y ampliar la imagen en el cuarto oscuro, mientras más se acerca y se pixelea, más clara le va quedando la verdad de lo observado por su lente. Mirar obsesivamente, cada vez más y más de cerca las imágenes, es algo que Edith parece que nació para hacer.

Si quedaba satisfecha con el resultado de un canario, hacía una última copia y tomaba foto de esa imagen, que después revelaba e imprimía. Adoraba captar con la cámara las imperfecciones de la fotocopia. Luego volvía a fotocopiar el canario, ajustándolo al tamaño necesario para insertarlo en el cuaderno correspondiente. A veces, fotografiaba y fotocopiaba e imprimía imágenes de los cuadernos mismos. Le encantaban las múltiples capas de mediación. Por algunos años, Edith insistió (neciamente) en mantener un cuarto oscuro en nuestro clóset, pero se volvió engorroso tanto químico por doquier, y finalmente delegó la misión de este procesamiento a las tiendas de revelado, que ya casi ni existen (aunque me cuenta la vecina que resulta que en las farmacias y los supermercados se imprimen aún hoy en día fotos en papel). Lo que te voy a enviar con mis cartas no serán fotos, sino fotocopias de algunos canarios y sus sombras. Es decir, copias de los cuadernos amarillos y negros.

Los métodos de intervención de Ed variaron a lo largo del tiempo, pero consistían en ocultar ciertos elementos en la fotografía para visibilizar otros. Ella lo describía como abrirse camino en las posibilidades de observación de la imagen. Algo así como abrir brecha con machete cuando se cruza una boscosidad salvaje. Al obstruir ciertas secciones de la escena retratada, lograba pensar o hablar o escribir con

mayor detalle sobre las relaciones que surgían entre diversos componentes de la imagen. Por ejemplo, en el canario que ya te mandé, para verdaderamente enfocarse en las llamas que se elevan alrededor del monje que se quema sobre esa calle de Saigón, ocultó el resto de la escena. Y después, hacía lo opuesto: tapaba el fuego, para ver qué se lograba distinguir sin su presencia. De esta manera iba descubriendo detalles minúsculos en las fotografías, que de otro modo quedaban invisibles (o ignorados) dentro de la estática producida por la saturación visual.

El ejercicio se basaba en construir gradientes de obstrucción para volver visible lo que previamente estuvo oculto. El encubrimiento revelaba nuevas imágenes, antes inexistentes, que se movían al frente (gracias a los obstáculos visuales) y tomaban su sitio en la mente de la analista. Para crear los canarios, Edith usó varios tipos de grises, blancos y, en algunos casos usó negro. Sus intervenciones buscaban ser una guía para el ojo, decía. En realidad nunca pensó en convertir todo esto en un libro, ni pensó jamás que sus experimentos podían constituir algún tipo de arte plástico. Los canarios eran un ejercicio teórico y metodológico para ella, una herramienta, un instrumento de pensamiento. Los cuadernos negros eran el método de documentación de ese pensamiento. Dudo que Edith alguna vez haya considerado escribir un texto que unificara sus ideas en torno al tema de la agonía, un concepto que, sin embargo, se instauró en su mente y su práctica durante décadas. Más bien armó una vida en torno a esta obra inacabada, siempre en proceso. Así que sus cuadernos de cierta forma son el archivo visual del devenir mental de un libro que jamás redactó, quizás de un libro que es imposible escribir: repleto de tentativas de ideas, recortes, impresiones, copias de la copia, pruebas, capas de intervención. Ese libro carece de conclusiones.

Para ella lo más cercano a «piezas terminadas» (un canario maduro, digamos) eran imágenes sometidas a múltiples capas de intervención, algunas de las cuales ni siquiera terminan siendo obvias ni visibles. Entraré en más detalle sobre

todo esto, lo prometo. Y todo se irá volviendo más claro conforme te enseñe más canarios y sus sombras. Te pido disculpas si me repito, pero estoy haciendo mi mayor esfuerzo para que todo quede lo más claro posible. Y es difícil, en realidad, porque estoy describiendo algo que tú no puedes ver.

¿De qué manera todo esto puede convertirse en un libro, Gabriel? No lo sé. Pero lo que sí sé es que estos materiales son valiosos. Un editor, como tú, es de cierta forma un traductor del mundo. Yo no soy nada parecido a eso, en absoluto. El entrenamiento que recibí me enseñó a describir y registrar un hallazgo al pie de la letra, sin intervención. A la arqueología no le encanta la transmutación. Por eso te consulto a ti, para que me ayudes. ¿Qué se te ocurre? Sería magnífico saber cómo organizarías tú todo esto en forma de libro. Con tu ayuda siento que podría convertirse en algo más legible. Así que te entrego este material en bruto para que tú hagas lo que mejor sabes hacer: transformar el mundo en libro.

Los canarios se alojan en un intrincado sistema de organización saturado de minucia: un retrato del perfeccionismo de Ed. Verás, es que ella era una mujer quisquillosa. Existe un orden en su empeño. Aunque dicho orden carece de interpretación; excepto la suya, claro, que ahora está ausente. Hace un rato, mientras revisaba el sistema de organización de Edith, para describírtelo, me di cuenta de cuán meticuloso es. Me ha tomado toda la mañana escribir esta carta. Empecé cuando la luz entraba por la ventana de la cocina, que da al este, y ahorita ya está oscuro. También este día, esta carta, me han servido para darme cuenta de la amplísima materialidad que se resguarda en los canarios y las muchas herramientas que hicieron posible su existencia.

Sin duda alguna, el instrumento de trabajo más importante para Edith fueron las tijeras (acumuló una amplia colección de ellas y adoraba las que estaban completamente hechas de metal). Y también el corrector, el pegamento, la pintura grisácea y nívea (a veces de aceite, a veces acrílica), sus frascos y tarros de lápices, pinceles y esponjas, la máquina

fotocopiadora en la cocina (que todavía está ahí, cual adorable armatoste de unívoca lealtad, un poco muerta pero resistiendo al lado del refrigerador, aun cuando sus obsoletos cartuchos de tóner se volvieron dificilísimos de encontrar desde hace ya varios años y me queda uno nada más), la caja de luz (que permanece en el closet), y su cámara réflex con la cual fotografiaba a los canarios. Finalmente, hace unos años, se compró un celular con cámara (yo nunca aprendí a usarlos bien y detesto la computadora, como bien puede apreciarse dado el antiquísimo método de comunicación por correspondencia en papel que aún practico). Con la cámara del teléfono empezó a sacar fotos de los canarios terminados y empezó a agregar a sus cuadernos nuevos experimentos donde usaba filtros y efectos de iluminación. Siempre imprimió el resultado y siempre agregó las impresiones a su colección analógica: los cuadernos amarillos y negros, cuidadosamente acomodados en esa infraestructura de la memoria que es el archivero.

Su teléfono se extravió tras su muerte, con todo y el registro de sus últimos canarios. Ese fue el precio que pagamos por la catástrofe de una muerte relativamente súbita y el caos que devino en el hospital una vez que ella partió de este mundo. Pero las huellas físicas y materiales de su proceso de trabajo sobreviven. En parte gracias a esa vieja fotocopiadora y a la impresora láser bastante temperamental que permanece acurrucada en nuestro librero, aunque soy infinitamente inútil cuando se trata de obligarla a comportarse. Por eso, y porque ya no tengo computadora (porque las odio) es mejor escribirte a mano. Aunque me cansa, debo decirlo.

Gabo, el resumen de todo esto es así: creo que Edith estaba construyendo un museo de la agonía. Te lo trataré de explicar con ejemplos, pero mañana. Hoy ya no puedo más. Ha sido un día muy largo. Mil disculpas.

Todo lo mejor,
R.

7/9/2015

La transcripción anterior corresponde a una carta escrita a mano sobre papel azul claro, de cinco páginas de longitud, dobladas por la mitad. El matasellos del sobre indica que la fecha de envío fue el 8 de septiembre de 2015. La carta está fechada el día anterior. Esta carta no incluye material anexo.

Estimado Gabriel,

Me acabo de preparar el primer café de la mañana y voy a dedicar este día a escribirte una carta larga. En ella te contaré acerca del primer canario que me tocó ver en la vida, el cual es, también, el primero que has visto tú. Esa imagen sirve para explicar varias cosas acerca de la lógica del trabajo de Edith.

¿Dónde comienza y dónde termina el fuego? Como la definición misma de lo que es la agonía, los límites del fuego son resbalosos. Alrededor de esa pregunta central, rondarán las palabras que te dedique en este día. Por supuesto que tú debes acordarte, sin duda alguna, de esa imagen icónica del monje en llamas en Vietnam. Edith intervino esa fotografía tan difundida de Malcolm Browne unas veinte veces en el mismo número de años. Y con cada intervención parecía abrir nuevas conversaciones sobre el teatro de la muerte pública. De eso quiero hablarte el día de hoy.

Varios canarios devinieron de la intervención de Ed a la secuencia fotográfica que hizo Browne, por ejemplo, ese donde el único objeto visible y reconocible en el espacio de representación es el bidón de plástico utilizado para empapar al monje en combustible antes de que el cerillo se prendiera. Hay también otra imagen en la que se ve todo el contenido de la escena, menos al monje, cuyo cuerpo queda oculto. Está también la que te envié de «la triada», como la llamaba ella: el monje en llamas, el bidón, el hombre con la cámara. Hay varias donde sólo aparece el fuego y alrededor manchones de la pintura gris blancuzca que usaba Edith para tapar ciertos elementos dentro de la toma. Está la secuencia que muestra los movimientos

sutiles y gestos en mutación de los espectadores que fueron testigos. Está la imagen donde sólo aparece el auto con el capote abierto. Otra donde sólo se ven los rostros de las personas que miran, como flotando en medio de la oscuridad, gracias a la caja de luz que reveló esos perfiles fantasmagóricos. Pero en cada una de sus intervenciones a estas fotografías, a lo largo de los años, Edith siempre mencionó una cosa respecto a trabajar con estas imágenes: la dificultad de administrar las orillas del fuego.

Le resultaba complejo, con la punta minúscula de su pincel más delgado, decidir dónde empezaban y terminaban las flamas en la imagen. Un detalle importante: no existe sólo UNA foto tomada por Malcolm Browne donde se capte al monje Thích Quảng Đức quemándose hasta morir mientras está sumido en meditación sobre una calle de Saigón. La cámara registró una secuencia de varias imágenes de este acto de protesta en defensa del budismo. Browne estuvo en la escena desde el principio de la procesión y siguió a los monjes mientras marchaban desde el monasterio hasta el cruce de calles donde el fuego se volvió el protagonista. Una vez ahí, captó varias etapas del deceso del monje. El resultado fue una serie de fotos. Pero una imagen en especial, la del bonzo en trance a mitad del fuego, observado por un monje joven con una cámara entre las manos, se volvió la más famosa. Edith intervino esa foto muchas veces. Es, quizás, el canario con el que más trabajó. Por eso decidí que fuera el primero que vieras. Le intrigaba profundamente, quizás por la serenidad inexplicable del monje mientras se acomoda tranquilamente al interior del proceso de morir.

¿Cómo se define la agonía en una situación así? A medida que pasaron los años y nuestra casa se fue llenando de momentos de muerte, empecé a entender que el interés de Edith por la agonía se centraba en el cruce de un punto de no retorno: imágenes que retratan el instante en que la muerte se vuelve indiscutible, innegociable. La agonía ocurre cuando resulta ya imposible regresar a la vida, pero la muerte aún no ha llegado. Hay un punto de inflexión fundamental en las fotos de

Malcolm Browne: el momento cuando la restauración de la vida del monje se vuelve improbable. Cuando la posibilidad de que se apague el fuego, y se recupere su cuerpo, se le lleve al hospital, y se sane y se salve su vida, se nulifica. Él empieza a morir cuando esas posibilidades se extinguen. Sin embargo, llega ese instante y el monje se mantiene visiblemente vivo. Extremadamente presente. Incluso al borde de la muerte, con el cuerpo colapsado, sus manos emergen del fuego y se extienden hacia el cielo. Su pierna se levanta. Sigue ahí, incluso si su regreso a la esfera de los vivos ya no es posible. En ese momento la imagen entra en el terreno de la agonía. Un espacio de la existencia donde las cosas no pueden deshacerse. Donde no hay vuelta atrás. Y sin embargo, la vida permanece.

¿Qué nos ocurre cuando habitamos ese terreno? Me hice muchas preguntas al respecto cuando me tocó a mí esperar la muerte de Edith. Tardó alrededor de cuatro días en morir, así que hubo tiempo para pensar en lo que significaba el evento de su muerte. Lo que significaba para mí observarla en ese estado. No me correspondía ayudarla a cruzar el río hacia ese otro lado. Lo único que pude hacer fue sentarme con ella durante el proceso y temer absurdamente la inevitabilidad de un futuro sin ella. Montaigne escribió un ensayo bellísimo sobre lo ridículo que resulta temerle a la muerte (y mira que si hubo un humano obsesionado con registrar y conocer todo tipo de muertes, fue él), y por eso creo que hay mucho por aprender de él sobre este tema. Fue precisamente gracias a su acercamiento precoz a la posibilidad de morir, a una edad temprana, que se obsesionó con ella. Edith adoraba ese ensayo y se identificaba con el interés de Montaigne por el espectro de la mortalidad. «No debemos olvidar que fue un Montaigne en luto quien escribió estas palabras», solía decir. Nada menos que un luto causado por los efectos de la peste. Pero en ese pasaje (que prometo buscar de entre mis libros otro día y por ahora me conformaré con citar de memoria), este hombre que escribió desde una torre menciona dos cosas fundamentales en relación con la agonía: 1) expresa interés por el semblante del

moribundo, y dice que debemos prestar atención a los muchos rostros que acompañan a la muerte; 2) en segundo lugar, le parece ridículo temerle a algo que dura tan poco tiempo. Esto es curioso, porque una conclusión posible es que Montaigne entendía la agonía como el último segundo de vida, llamémoslo «el último suspiro». Pero la definición de agonía que Edith fue elaborando a lo largo de los años, durante la construcción del archivo de los canarios, concibe la agonía como un proceso que comienza mucho antes de esa última expiración. Las imágenes del monje en llamas, a media calle en Saigón, son prueba de ello: de que la muerte no es un instante, sino un proceso. Puede ser un proceso largo, o corto, pero no dura segundos. Nos quedamos bastante tiempo en el terreno de la agonía, aprisionados en el punto de no retorno del rango temporal donde seguimos vivos, aunque ya no se nos puede considerar como absolutamente vivos. Cuando la hora de nuestra muerte se acerca con nitidez, la proximidad de nuestro fin transforma la condición de nuestro ser.

Malcolm Browne afirmaría décadas más tarde que no le resultó difícil fotografiar al monje en llamas. Diría que captar esas escenas fue un acto mecánico que en cierto modo le protegió del horror del momento. Fue el único periodista extranjero presente. A diferencia de sus compañeros de oficio, él no se había aburrido de las manifestaciones repetitivas de los monjes durante varios meses de tensiones políticas en que el régimen imperante arremetía cada vez más contra la devoción budista.

Una noche antes de la autoinmolación, un monje llamó al fotoperiodista para advertirle que un evento importante iba a ocurrir al día siguiente. Le indicó a Browne que llegara a la pagoda, temprano, la mañana siguiente. Otros periodistas también fueron convocados, pero Browne fue el único que llegó. Cámara en mano, siguió a la caravana de monjes en su peregrinación de rebeldía. Así, se convirtió en el único miembro de la prensa en registrar el acto sacrificial y el responsable de catapultar esa imagen al resto del mundo, grabándola

en la memoria colectiva. Browne mencionaría después que Thích Quảng Đức nunca dijo una sola palabra, ni gritó. Aunque sí hubo un momento en que sus gestos faciales mostraron angustia. Ese día, el fotógrafo tomó unos seis u ocho rollos de película de 35 milímetros. Es a través de esta secuencia de imágenes y no de aquella única fotografía canónica, como podemos confirmar, décadas después, la certeza de que la agonía no constituye un instante. Toda muerte es proceso.

En la imagen más difundida del incidente, la que te mandé en su versión intervenida (el primer canario que vi) podemos detectar los elementos básicos del acto: A media calle un hombre se ha prendido fuego. Acomodado sobre el pavimento, le rodea una multitud que lo acompañó hasta aquí en procesión; muchos son casi niños. Detrás de él, un auto yace con el capote abierto. Al lado del hombre sentado en la calle, hay un enorme bidón. Se ve blanco; quizás fue amarillo. Contuvo antes el combustible que ahora le ha prendido fuego al hombre. Dentro del círculo de calor que emana de la ignición, este recipiente se convertirá en la única compañía del hombre en llamas. Nadie más podrá entrar en el radio térmico que el fuego trazará alrededor del monje. Conforme el cuerpo en llamas vaya colapsando, el bidón también se irá consumiendo: ambos se doblarán, ennegrecidos, insertos en una mutación gemela sin retorno. Se volverá imposible que ninguno de los dos regrese a su forma original. Pero esto aún no sucede. Estamos todavía en los primeros momentos de la autoinmolación sacrificial. No hay antes ni después. Existe sólo el tiempo suspendido al interior de esa única fotografía, de ese único instante. «Algo que tan poco tiempo dura», como dijera Montaigne. Sin embargo, duró demasiado.

Me acuerdo de Edith hablando de esta foto, de cómo le cambiaba el tono de voz al hablar de ella. Podía analizarla durante horas, dándole vueltas a la idea de la agonía como un instante súbito, hasta que se disolvía y se transformaba en proceso. Para ella, la muerte era un movimiento: casi un baile en el que participamos a lo largo de la vida. Me remite a la

iconografía medieval de la danza de la muerte. La fotografía, por su tendencia a congelar, detener, paralizar, se convierte en aliada de la idea de la muerte instantánea. Suspende la posibilidad de una danza que, por supuesto, siempre está enraizada en el siguiente paso posible, el siguiente movimiento, el siguiente giro. Lo que vemos en las fotografías de Browne es la imagen de un hombre muerto que sigue vivo. No es la imagen de un moribundo. La cámara no puede captar el proceso de la muerte, sólo puede registrar un instante único, que unilateralmente se define como el de la muerte.

Desde el centro medular del acontecimiento registrado por la cámara, el monje en llamas se mira sereno. Ha dejado atrás el mundo, ha abandonado a sus discípulos en la esfera del presente. En nombre de su comunidad ha desertado el territorio compartido. Nadie puede acercarse. Solamente el bidón permanece en sintonía con él. De ahí en adelante, el hombre comenzará a habitar un espacio solitario, desprendido. Su cuerpo se erige sobre sí mismo, envuelto en lumbre. Pareciera elevarse, pero el fuego lo ancla en su sitio. Se le mira más vivo que antes. Mucho más presente que antes de prender el cerillo. Sobre el suelo lleva a cabo un doblez corporal ordenado, contemplativo. Parece estar en paz: es habitante sereno de su propia circunstancia. Antes del incendio, se encontraba arrellanado sobre sí mismo; su semblante, opaco. Ahora es la definición de la templanza. Dicen que lo más probable es que no sintiera dolor. Al menos, eso es lo que indican sus rasgos faciales. Eso es también lo que insistían en decir nuestros amigos practicantes de la meditación profunda. «El monje ni siquiera está ahí ya, sentado sobre esa calle de Saigón», nos dirían nuestros amigos budistas, a Edith y a mí, durante una cena. Ya no está ahí, decían. Se encuentra más allá. Fuera de su ser, aunque presente y abierto a la ignición que lo convierte en símbolo.

Detrás del monje en trance hay otra presencia con la que Edith quedó hechizada: es un testigo doble. Un joven monje que carga una cámara. Funge como testigo del acto, igual que el

resto de la multitud de rostros observadores. Sin embargo, es un testigo doble porque tiene entre sus manos una cámara, el máximo instrumento del atestiguar, que aparece aquí en plena acción. El muchacho ha estado tomando fotos, igual que Browne. Se le representa a través del accionar de la cámara de su colega fotógrafo, como en un pasillo de espejos repleto de miradas, fractales de contemplaciones ensamblándose en torno a la agonía del hombre en llamas. No sabemos qué ocurrió con las fotos que el joven monje tomó ese día. Tampoco sabemos para qué las tomó.

Edith se obsesionó con esta ausencia y pasó años preguntándose por esas imágenes que no están. Pero jamás, que yo sepa, intentó buscarlas. O no supo cómo. ¿Qué había fotografiado el joven monje? ¿Qué podría haberle parecido excepcional y memorable? ¿Qué tipo de misión o encargo estaba cumpliendo? ¿Desde qué ángulos y perspectivas captó la escena? ¿Quizás Malcolm Browne aparecía en una de las fotografías del joven monje, igual que él en las suyas? En el encuadre donde figura el joven, se le capta en el gesto típicamente dicotómico del fotógrafo: atrapado entre ver el mundo a través de la mirilla de la cámara o ver el mundo a través de sus propios ojos (en la fotografía digital este gesto se triplica, pues se agrega el acto de verificar en la pantalla de la cámara el resultado de la imagen que acabamos de producir). Pero en el instante de inmenso aplomo que gestó al monje ardiendo, el monje fotógrafo baja la cámara de su rostro para absorber la escena con su propia mirada, para ver realmente este ritual de protesta que buscaba proteger su práctica religiosa en riesgo. Todo esto no logra absorberlo la lente. La cámara no logra aprehenderlo. Sólo el ojo puede mirarlo.

Te sigo escribiendo en el mismo día que antes, pero un poco más tarde. Tuve que tomar un descanso. Hace un ratito me acordé que a Edith le gustaba ahondar en la idea de los canarios como alerta. Pero insistía en que, a pesar de que nos advirtieran, también constituyen un fracaso de advertencia: sólo ofrecen un atisbo de lo que está por venir. Es imposible

que muestren la sensorialidad infinita de la muerte. Sólo son fragmentarios. De soslayo, el joven monje mira al monje que fue quizás su maestro. Su cuerpo se mueve más rápido que sus ojos, los cuales se mantienen fijos, observando al hombre que muere frente a él. Aunque tome fotos, que contribuirán a preservar este momento histórico de dignificación y resistencia, su gesto de bajar la cámara demuestra que hay cosas que no se pueden registrar fotográficamente. Aunque el instrumento máximo de testimonio capte una parte del suceso, la experiencia de observarlo es otra cosa. Se trata de una dimensión visual que es irreproducible, incluso por medio de la narración.

Que yo sepa no existe una historia crítica de la autoinmolación como gesto radical de protesta. Si tienes alguna bibliografía o recomendación al respecto, Gabo, te agradecería mucho que me la compartieras, porque quiero seguir leyendo más sobre el tema ahora que Edith ya no está. Sus cuadernos no profundizan demasiado en la historia del tema. Como siempre (no te burles de mí) creo que se podría escribir un libro entero al respecto (si es que aún no se ha escrito). Me acuerdo de haber escuchado hace años sobre una serie de personas que protestaban en Bulgaria y se prendieron fuego. Por supuesto, es bien conocida la autoinmolación de Jan Palach como forma de protesta contra la invasión de Checoslovaquia por parte de los soviéticos. Hace poco leí en las noticias sobre un caso en México, en Chiapas, donde un joven se prendió fuego como forma de resistencia, exigiendo la liberación de su tío injustamente encarcelado.

Cuando estas formas de protesta han sido fotografiadas, hay algunos gestos que las vuelven conmovedoras, porque muchas veces los cuerpos en llamas corren o gritan. Ahí queda claro que sienten dolor y buscan escapar del calor, a diferencia del monje de Saigón. También está el caso del hombre que se inmoló en hora pico sobre la autopista Kennedy cerca del centro de Chicago, en 2006. Fue en protesta por la guerra en Irak, durante el gobierno de George W. Bush. Algunos días después, hubo elecciones, y se prestó poca atención a este caso.

Lo mismo ocurrió con el joven que se disparó en la cabeza en 2004, justo en medio del sitio donde habían caído las Torres Gemelas en Nueva York, pocos años antes. Cuentan que el chico terminó tan desolado con la reelección de Bush que manejó hasta Manhattan desde un estado sureño, y quién sabe cómo se las arregló para meterse a las ruinas del World Trade Center derrumbado, a pesar de las enormes alambradas y la vigilancia. Una vez adentro, se disparó. Sus amigos y compañeros de trabajo estaban convencidos de que fue un acto de protesta, porque era un opositor vehemente de la guerra en Irak. Su familia no hizo declaraciones públicas. El joven estaba comprometido para casarse pronto. Parecía incomprensible. Tan desconcertante como debió resultar la escena para la persona que vio, desde la ventana de un piso elevado de un hotel aledaño, a una persona acostada en el suelo dentro de la zona restringida donde alguna vez se alzaron las Torres Gemelas. Desde esa altura parecía que la persona allá abajo estaba durmiendo. Llamaron a la policía. El hombre no estaba dormido.

A Edith le inquietó mucho el caso de este joven. Tuvo la idea de intentar localizar a su prometida. Sus datos de contacto estaban en internet. Era cantante de ópera. Pero Edith se descubrió incapaz de llamar a la chica. Halló su nombre en un artículo de periódico donde la entrevistaban, luego buscó su nombre en internet. Pero lo que encontró fue información sobre la futura boda de la muchacha. Habían pasado años tras el suicidio del chico, y ella estaba comprometida de nuevo. Edith entró en un conflicto profundo. Me acuerdo que me dijo: «¿Cómo podría ser capaz de llamarla para preguntarle sobre su exnovio, a quien perdió por suicidio, (quizás como forma de protesta política, aunque nunca lo sabremos bien a bien), justo cuando está a punto de casarse con otro hombre?». Decidió no llamar a la chica. Le parecía cruel.

En aquel entonces, Edith impartía una clase de ética en la universidad y le compartió este dilema a sus alumnos para analizarlo y considerar: ¿Qué habrían hecho ellos? La mayoría de los alumnos opinaban que debió haberla llamado. Pero

ella no lo hizo. No pudo. El asunto la llevó a preguntarse por qué habría querido hablar con la chica en primer lugar. Por supuesto, le cayó el veinte de que le hubiera gustado plantearle una pregunta sin respuesta en el caso de todo suicidio: «¿Por qué?». El muchacho no dejó nota. Sólo quedó la escopeta que usó para detener su vida y el instinto de sus compañeros de trabajo que indicaba un posible vínculo entre su muerte y los resultados electorales. En el caso de este suicidio en el hueco de las Torres Gemelas y el caso del hombre que se prendió fuego en Chicago, no hubo nadie sosteniendo una cámara para registrar esos actos de protesta. Sin embargo, en el caso de Chicago sí había una cámara presente. Sólo que era una cámara sin operador.

El hombre que se prendió fuego sobre la autopista montó una cámara de video sobre un tripié, frente a sí mismo, antes de cubrirse de gasolina. Nadie, excepto la policía que respondió al incidente, vio esas imágenes. Ninguno de estos suicidios se inscribió en la memoria colectiva. Estas muertes no fueron vistas por la cámara, o si las observó una cámara, su registro se mantuvo oculto. Así fue como se volvió posible olvidarlas. La autoinmolación en Chicago pasó prácticamente desapercibida en los medios de comunicación en Estados Unidos. En el caso del monje, en contraste, su autoinmolación detonó decenas de otros actos de protesta similares por parte de monjes y monjas a lo largo de Vietnam; sus acciones fueron atestiguadas por millones de personas. Y seguimos mirándolas. Sin duda, estaba en los intereses del gobierno que un evento como el de Chicago fuera, de hecho, olvidado por completo. Igual que el monje en llamas de Saigón, el hombre de la autopista también se sentó en posición de loto. Su única compañía, aparte de la cámara de video, fue un cartel con un letrero que rezaba: «No matarás».

Le doy vueltas a todo esto, Gabo, para dejar en claro que la excepcionalidad de la autoinmolación del monje Thích Quảng Đức en Saigón es relativa. Evidentemente es un acto de vigor indiscutible a partir del cual podríamos trazar una historia

mucho más amplia de la autoinmolación como forma de protesta. Además, es una historia que continúa, pues no tengo dudas de que el futuro cercano nos traerá nuevos actos de protesta digna por medio del fuego elegido. Otros monjes, otros jóvenes, otros viejos, usarán sus cuerpos, sin duda, para emitir un mensaje que grite: ya no más. Resulta crucial recordar que, de cierto modo, la inmolación es pariente cercana del sacrificio antiguo, cuyo proceso elemental involucra entregar la ofrenda al fuego. El sacrificio se basa en eso. Entrega una vida, buscando un efecto. La hoguera es el conducto mediante el cual se transfiere el objeto que se ofrenda, el medio a través del cual se construye una conexión con los dioses, a quienes se hace un pedido, se ruega misericordia. En el caso de la fotografía de Malcolm Browne, el monje en llamas se volvió un símbolo tan potente en parte porque era una acto de protesta tan contundente y en parte porque la imagen surtió efectos en el mundo. Cuentan que terminó sobre el escritorio de John F. Kennedy y, dice la leyenda, contribuyó a un cisma que marcó el devenir de la guerra de Vietnam. El monje decidió sacrificar su vida para resistir ante la amenaza del régimen de Ngô Đình Diệm (apoyado por los Estados Unidos) y la represión incrementalmente violenta de la práctica budista en Vietnam del Sur, un país mayoritariamente budista. Años después de que la foto de Browne se publicara y le diera la vuelta al mundo, Horst Faas, editor en aquel entonces de Associated Press, diría que esa fue la primera vez que algo así había sido fotografiado. Browne ganó un Pulitzer por la imagen. Y Edith dedicó años de su vida a deconstruir los elementos que componen la representación de la muerte de Thích Quảng Đức.

En la coreografía del sacrificio ígneo del monje, las llamas avanzan, consumen la carne, queman la tela y la grasa del cuerpo que permanece vivo. En la foto que guarda sus últimos minutos de vida (esa que no es su muerte en sí, sino su representación) los lengüetazos de fuego congelan las volutas que se elevaron sobre esa calle de Saigón. En la fotografía no vemos fuego, aunque lo imaginemos. Vemos luz pasmada sobre

papel. Matices de gris, blanco y negro. En nuestra imaginación se construyen como fulgor, pero lo que vemos no es lumbre. Es una gama de lo cenizo. El fuego evoca en nuestra mente amarillos, anaranjados, rojos. Aunque lo que vemos es negro, gris, blanco. La intensidad del calor se construye en nuestra imaginación gracias a una negrura que contrasta con la luminiscencia. La percibimos como una forma de dorado resplandeciente, una ilusión basada en el contraste cromático. En la fotografía esos destellos son opacos: tonalidades de blancos y grises que en conjunto generan una textura que simula fuego en la abstracción de nuestro cerebro. La cámara ha hecho que estas llamas se estanquen de forma antinatural. Ha transformado el matiz cromático. La cámara interrumpe el movimiento. En la foto, la realidad es de otro color.

El pacto de ficción de la fotografía, ese que nos conduce a imaginar que la foto es un duplicado del mundo, nos instiga a percibir que estas vetas de gris y blanco son fuego. Es tal la potencia del pacto, que incluso duele ver esta imagen. Casi se escucha el fuego, casi olemos la gasolina que salió del bidón que la contuvo, casi oímos el cuerpo moverse ligeramente entre las llamas. Sentimos la llamarada en el aire. No podemos acercarnos. Quema. Esta imagen contiene un engaño doble: nos hace creer que la muerte constituye un instante y construye la fantasía de que el fuego gris es llama viva. La foto nos empuja a la simulación. No podemos percibir la verdad de este cuerpo ígneo. Sólo tenemos fragmentos. Cortes. Suspensiones. Sólo podemos explorar la fotografía dentro de sus propios límites.

La triada del monje, el bidón y el fotógrafo fue el primer canario que me enseñó Edith. Se ha quedado grabado en mi mente desde entonces. Aunque otras intervenciones de Ed a esa escena (y varias otras de la secuencia entera de Malcolm Browne) ahondan con mayor profundidad en el significado de testimoniar la agonía, esta imagen que te comparto sigue siendo (para mí) la más potente de todas. Fue el primer atisbo que tuve de lo que Edith realmente estaba tramando. Y, por eso, tiene un lugar especial en mi recuerdo de los años que ella

dedicó, silenciosamente, al arte de postular preguntas a las agonías que encontraba. Con esta carta te mando otros canarios de la misma serie y copias de algunas de sus sombras: bitácoras del proceso de trabajo que condujeron a ellos. Espero de verdad que te parezcan tan interesantes como me lo parecen a mí. En caso de que sí, te enviaré más.

Espero que todo vaya bien contigo, te envío mis saludos,

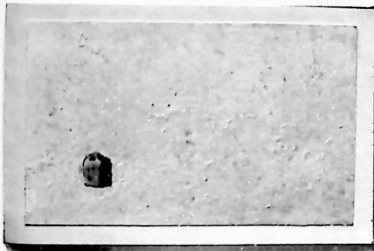
R.

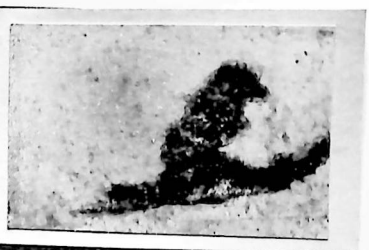
9/9/2015

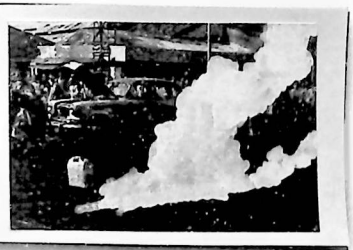
La transcripción anterior corresponde a una carta escrita a mano sobre papel azul claro, de doce páginas de longitud, dobladas a la mitad y sujetas entre sí por un clip metálico. La fecha del matasellos y la carta es el 9 de septiembre de 2015.

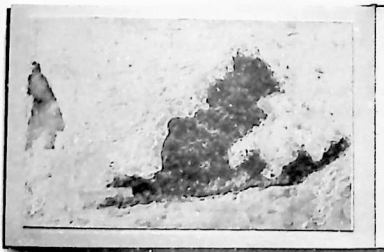
La carta incluye material anexo que consiste en cinco copias fotostáticas. De acuerdo a lo descrito en la carta, estas imágenes se pueden clasificar en dos tipos. En primer lugar, una copia suelta que reproduce tres desplegados del interior de un cuaderno donde se muestran seis intervenciones (referidas en la carta como «canarios») del encuadre más conocido de la inmolación del monje budista Thích Quảng Đức en Vietnam. Del segundo tipo de imagen hay cuatro copias fotostáticas. Se trata de bitácoras de trabajo (referidas en la carta como «sombras») que documentan el proceso de intervención y análisis de la imagen previamente mencionada.

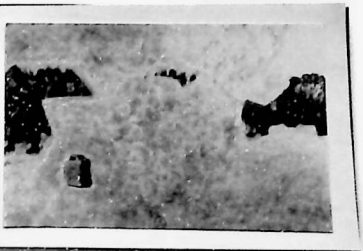
Se desconoce si el material anexo enviado con esta carta se preservó en su totalidad o si algunos elementos originales se perdieron.









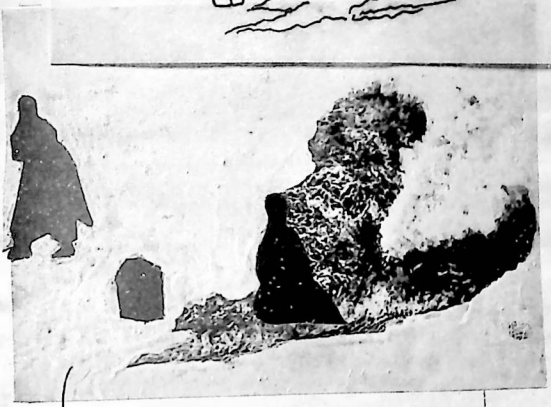


Saigón, 1963

Pintura blanca

...de la escena, que
...fotógrafo, el bidón y el monje sumido
...llamas que lo devoran. Una vez que están
ocultos los demás elementos: el auto, la calle, los
edificios, las personas que observan la escena, entonces

Saigón, 1963



Pintura blanca

... de la escena, que
... el bidón y el monje suicida
... que lo devoran. Una vez que estén
... los demás elementos: el auto, la calle, los
edificios, las personas que observan la escena, entonces.

Nombre: Saigón, Vietnam, 1963
Tema: Inmolación de Thích Quảng Đức

DÍA MES AÑO pag
11 junio 1963 (1)

Elementos de la escena

Testigos grupo A
(transeúntes)

Fotografía original
Malcolm Browne
(blanco /negro)

Austin A105
Westminster

bidón

El monje en llamas

Humo

Fuego

Testigos grupo B
(monjes)

monje joven con cámara
cámara

Thích Quảng Đức
(al centro de todo)

Ejercicio #1

- Cubrir con pintura todos los elementos a excepción de los personajes centrales
- Ocultar el testimonio colectivizado, dejar sólo a un testigo central: el monje joven con su cámara

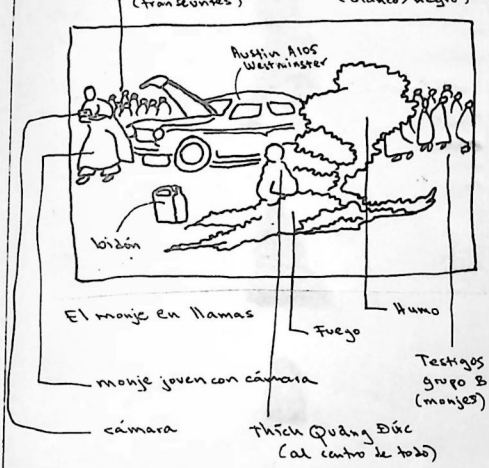
TRES CUERPOS:
(1) El monje en llamas
(2) El bidón blanco
(3) El monje joven con su cámara

¿El bidón blanco
realmente era blanco?
No podemos saberlo,
pudo ser amarillo, pero la
película b/negro oculta ese dato

NOMBRE: Saigón, Vietnam, 1963
TEMA: Inmolación de Thích Quảng Đức
DÍA 11 MES junio AÑO 1963 REF. 1

Elementos de la escena

Fotografía original Malcolm Browne (blanco/negro)



Ejercicio #1

- cubrir con pintura todos los elementos a excepción de los personajes centrales
- Ocultar el testimonio colectivizado, dejar sólo a un testigo central: el monje joven con su cámara

TRES CUERPOS:

1. El monje en llamas
2. El bidón blanco
3. El monje joven con su cámara

¿El bidón blanco realmente era blanco? No podemos saberlo, pudo ser amarillo, pero la película b/negro oculta ese dato

(1) monje fotógrafo
(2) monje en llamas
(3) bidón fuente del fuego

NOMBRE:
TEMA:

① monje fotógrafo
② monje en llamas
③ bidón fuente del fuego

DIA MES AÑO PAG.

Relación unidireccional
Relación bidireccional

Una triada de personajes. Un hombre
joven contempla a un hombre mayor
mientras muere por voluntad propia.
El bidón pasa casi desapercibido en la
foto original. Mucho ruido visual lo
oculta. Sólo lo vemos al aislarlo.
La saturación se acalla y el bidón
salta al frente como elemento crucial
de la escena. Su volumen es la medida
exacta del origen de la
combustión. Es cómplice
de la protesta y
A la rebeldía
del monje.

B

B

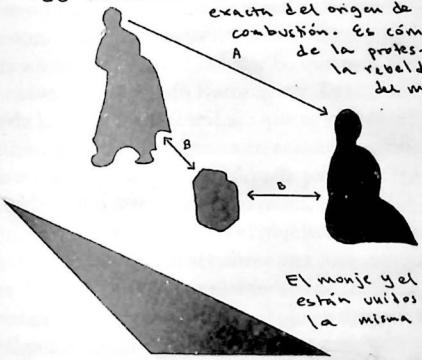
El monje y el bidón
están unidos por
la misma chispa.

Relación entre los tres cuerpos de la triada
si fuéramos a ponerle nombre al tipo de triángulo
que se forma entre los cuerpos, ¿cómo bautizar a
este triángulo escaleno tan singular?

NOMBRE:
TEMA:

A. Relación unidireccional
B. Relación bidireccional

Una triada de personajes. Un hombre joven contempla a un hombre mayor mientras muere por voluntad propia. El bidón pasa casi desapercibido en la foto original. Mucho ruido visual lo oculta. Sólo lo vemos al aislarlo. La saturación se acalla y el bidón salta al frente como elemento crucial de la escena. Su volumen es la medida exacta del origen de la combustión. Es cómplice de la protesta y la rebeldía del monje.



El monje y el bidón están unidos por la misma chispa.

Relación entre los tres cuerpos de la triada. Si fuéramos a ponerle nombre al tipo de triángulo que se forma entre los cuerpos ¿cómo bautizaría a este triángulo escaleno tan singular?

DÍA MES AÑO PÁG.

Querido Gabo,

Llevo días esperando tu carta y ahora que por fin llegó me ha inundado la alegría. Estoy feliz por tu interés en saber más del trabajo de Edith. Y me parece espectacular que te causara tanta curiosidad el bidón. Te mando copias de más sombras de esa serie. Todas surgen de las fotos de la autoinmolación del monje en Vietnam, pero éstas son de otros encuadres de la secuencia. Espero que se expliquen por sí mismas. A pesar de que las sombras están llenas de ideas, éstas jamás fueron redactadas como unidad coherente, son retazos fragmentarios, palabras sueltas, atisbos de ideas. Lo que encontrarás ahí es algo así como el iceberg de Hemingway. Es sólo el fragmento visible de la totalidad del trabajo que se mantiene bajo el agua. Al contemplar estas imágenes en secuencia, verás que se sostienen como un ensayo casi libre de palabras. Incitan a la mente hacia la reflexión, lo cual, para mí, constituye el *ethos* del esfuerzo ensayístico. Ése era el objetivo de Edith, de su ritual de capas de obstrucción: si cubres una cosa, otras se vuelven visibles. Al mostrar ciertos elementos de las fotografías mientras otros se oscurecen, se dirige al ojo en direcciones específicas. Es algo así como si hiciéramos una caminata silenciosa (pero guiada) por las entrañas de la imagen. Una y otra vez, el visitante se aventura al centro de la foto y termina por descubrir que ciertas secciones de ese paisaje antes le eran inaccesibles. Ésta es, pues, la experiencia de la representación.

Escribirte me ha traído recuerdos sobre la muerte. Es decir, pensamientos sobre la muerte más allá de los habituales. Con la edad nos anquilosamos trágicamente en ciertos

patrones de pensamiento, ¿me explico? Es agotador. Dan ganas de saltar de la silla y ponerse a bailar una polka, o aprender a tejer con ganchillo, o hacer cualquier cosa que me saque de mi tren de pensamiento. Pero no, heme aquí, sin poder soltar. ¿Sabes?, la parte más encantadora de vivir con Edith era que su universo mental estaba completamente desvinculado del mío. Su carácter retaba mi modelo del mundo, pero un hilo en común nos unía: la fascinación indeleble por lo que ocurre con lo que ya no está. Y desde que te mandé la primera imagen del monje en llamas me ha resultado imposible dejar de revisitar si la muerte debe entenderse como proceso o instante. Entiendo tu argumento de que hay ocasiones en que la muerte sí puede durar un segundo solamente, como en el caso del degollamiento. Aunque, también está la teoría aquella de la cabeza cercenada que sigue mirando a pesar de estar ya desprendida del cuerpo. El tema me lleva a preguntar qué ocurre cuando alguien muere acribillado por una bala, por ejemplo. La caída es súbita, pero la muerte no es instantánea. Me parece que si estiramos la materia del tiempo más allá de la dimensión humana, la muerte siempre será proceso. La fotografía impone el concepto del «instante preciso de la muerte» porque la foto se basa en «capturar» el instante, asirlo y extraerlo del fluir natural del tiempo. Algo parecido sucede con aquella imagen de la bala que atraviesa una manzana, el proyectil atrapado y flotando en medio del aire, brotando del cuerpo jugoso que simboliza el pecado. La muerte, en general, provoca ansiedad profunda con respecto al devenir del tiempo. Pienso aquí en el pobre John Berger y ese ensayo precioso que escribió sobre el esfuerzo desesperado de dibujar el retrato de su padre muerto en plena urgencia de saber que debía apurarse, antes de que el cadáver se convirtiera en otra cosa. Apresurarse antes de que el cuerpo sucumbiera ante su potencial putrefacción. ¡Apúrate, John! Dibújalo con amor, pero con velocidad.

He estado pensando mucho sobre cómo la muerte en realidad es una esfera de lo intocable. Se parece al fondo del océano. Quizás ahí también habiten criaturas desconocidas, tan

espinosas como esos peces transparentes de dientes largos y aserrados que viven en las aguas profundas de nuestro planeta. Igual que los peces habitantes de las cuevas más oscuras, esos que nacieron sin ojos, debemos reconocer que para tocar las profundidades más recónditas de la muerte nuestros ojos son inservibles. Otros elementos de la experiencia humana sensorial se vuelven más relevantes.

Alguna vez me contaron que el último sentido que perdemos al morir es el del oído. Y hace poco lo comprobé.

Antes de morir, mientras Edith agonizaba, su sobrino llegó al hospital acompañado de una grabación de audio que tenía en su teléfono. Acomodó el aparato junto a la oreja de Ed y subió el volumen. El muchacho deseaba que ella escuchara ese sonido antes de partir de este mundo. Era la risa de su hija de dos años. Mientras Edith se fue haciendo cada vez más chiquita bajo las sábanas, atrapada en la rigidez del fin de la vida, el joven repitió y repitió la grabación. La oyente, a todas luces, se miraba pasiva e inmóvil. Inconsciente. El sonido de esa risita minúscula, que yo lograba percibir desde el otro extremo de la habitación, era un borboteo de júbilo, un bálsamo ante un vacío oscuro.

Me acerqué a la cama de Edith y juro, aunque ningún doctor ni ninguna enfermera me creyera, que la vi llorar mientras escuchaba ese sonido. Todos asumían que ella estaba en coma. Sus ojos eran rocas petrificadas. Miraban abiertos a la nada del techo, vacíos. No quedaba fuerza, no había energía ni siquiera para gesticular. Sólo su pecho parecía vivo; subiendo y bajando. Aunque no tengo dudas, sé que ella podía escuchar y vi lágrimas acumularse en la orilla de sus ojos. Tengo esa certeza. No sé cómo, pero lo sé, que ella estaba llorando de alegría. Escuchar la risa de un infante, mientras se despide uno de esta vida, me parece un gesto justo. No tengo fotos de su muerte, pero tengo este recuerdo. Y aunque la tuviera, toda foto tiene un poquito de mentira. Toda verdad congelada tiene algo de falso.

Tal vez por eso adoramos la fotografía: es estable. Al ser una imagen fija, vuelve el mundo aprehensible gracias a su relación con lo estático. La foto nos regala la posibilidad de observar con calma algo que naturalmente muta. Pero el mundo real (de donde emerge la foto) está perpetuamente retoñando, destruyéndose, cambiando: este mundo está atado al movimiento. Nuestra obsesión con ese instante que se «atrapa» y se «fija» se resume en aquella escena del cuerpo congelado mientras salta el charco, duplicando su propia imagen sobre el agua (¡Oh, adorado Henri, tenemos que agradecerle a él esta obsesión!). Una foto es una rebanada estática de realidad, no es una percepción cambiante y en evolución. Y, sin embargo, imita el movimiento. Cuando nos enfrentamos a una secuencia de imágenes el efecto es absolutamente distinto. Pienso aquí en la peculiaridad de esa escena que captó Diane Arbus, la del niño sosteniendo una granada en Central Park. Si la observamos en solitario, es una foto que irradia extrañeza. Pero cuando la miramos a la par de las otras tomas que le precedieron, y las imágenes que le siguieron, todas acomodadas dentro de la misma hoja de contacto de ese rollo de película (es decir, cuando observamos la serie completa de tomas de esa secuencia) entendemos que el niño es sólo un niño y no un espectro. Un infante común y corriente jugando en Central Park con niñeras y bebés rondándolo cerca. Me acuerdo aquí de la periodista del *New York Times* (Anémona, se llamaba, y recuerdo su nombre por las cualidades marinas de este, pero no logro de veras, por más que intento, acordarme de su apellido) que describió a Arbus como «la fotógrafa de lo conmovedoramente retorcido». Y sí, en efecto, esa es la mejor descripción posible de una buena parte de su trabajo. Fuera del espacio de tiempo de ese encuadre elegido, lo que estaba frente a su cámara era simple y llanamente el mundo, para nada retorcido, de un niño libre de muecas extrañas que se pasea en el parque. La secuencia entera revela la excepcionalidad de esa imagen. La suerte de captar ese instante preciso, también. El poder de la fotógrafa como alquimista de lo real.

En el caso de las imágenes del monje en llamas, nos enfrentamos a algo similar. Nos frenamos en la foto más célebre, la del monje en trance envuelto en fuego. Y esto es así porque esa imagen está tan viva, es tan poderosa. Pero ese encuadre es parte de una secuencia de fotografías consecutivas. No fue una imagen única, ni fue creada en aislamiento. Cada una de las tomas de la autoinmolación se tomó con segundos de separación, como serie. Cada escena podría ser una toma única e independiente. Juntas, sin embargo, forman una narrativa que el espectador contribuye a construir. Estas imágenes funcionan de manera distinta en la colectividad de la secuencia.

Si en mi última carta te platiqué de esa foto que se volvió célebre y terminó sobre el escritorio de JFK y cambió «el curso de la historia», por decirlo de alguna forma, ahora lo que quiero es considerar la importancia de las otras tomas de la misma secuencia: las fotos ignoradas, las menos conocidas. Esas imágenes que precedieron y siguieron a la escena del hombre sumido en su propio incendio.

Junto con esta carta podrás ver otras imágenes de la secuencia con las que Edith trabajó. Si no has visto los encuadres originales, podrías identificar cuáles se crearon primero y cuáles después, sólo con interpretar el nivel de degradación del cuerpo del monje que se quema. Sin embargo, en las sombras que te mando, no podrás verlo realmente, porque en las bitácoras de trabajo el cuerpo calcinado del monje es sólo una silueta. En los cuadernos negros se repite el uso de papel albanene como herramienta para identificar elementos clave de la imagen. Edith amaba el papel albanene, su textura, su transparencia, su capacidad para encubrir y revelar por medio de la yuxtaposición de capas. Lo usó abundantemente en su trabajo con los canarios y sus sombras. En las copias que te mando te invito a pensar en esos niveles de transparencia como etapas.

Aunque el proceso de creación de casi todos los canarios se explica por sí mismo, algunos piden que te cuente, al menos un poco más. Te daré, pues, una visita guiada por estas escenas: En la primera imagen de la secuencia que Edith intervino,

nos encontramos ya en esa intersección de calles en Saigón, repleta de gente. La muchedumbre rodea al monje. Sigue vivo e intocado, sentado en posición de flor de loto en medio de la calle. Ya no es joven, parece agotado y retraído. Incluso pareciera estar triste. En sus gestos, podemos leer a un hombre que comienza a cerrarse sobre sí mismo. Su rostro mira hacia abajo, se concentra cabizbajo, enfocándose en sus rodillas. Pero sigue plenamente vivo. Un humano ordinario. Lo único fuera de lugar es el hecho de que está sentado a mitad del camino. Sabe lo que está por venir. Acuna la respiración en su regazo, con plena conciencia de que tendrá que decidir el ritmo de su muerte en paralelo al avance del fuego. Ha cedido parte de su destino a otros. Un par de monjes más jóvenes yacen detrás de él, de pie, ayudándolo. Uno de ellos le derrama encima gasolina desde el bidón. El líquido fluye desde arriba, formando una columna por encima de la cabeza del monje. Hay una caja de cerillos entre sus manos.

Prende un cerillo.

Al instante lo envuelven las llamas.

¿Cuántas vidas vive un hombre en el transcurso de morir?

¿En qué tipo de humano se convierte uno en cada una de esas etapas? Quisiera saberlo para poder comprender en quién se convirtió Edith mientras moría. Lo querré saber de mí, también. ¿En qué me convertiré yo al morir?

En la segunda imagen de la serie miramos a un cuerpo que ya es otro. Incendiado, el rostro de Thích Quảng Đức se eleva y su cuerpo se erige. En sintonía con el punto más alto del fuego que lo consume, se yergue. Con la cabeza en alto, se ve más joven. Muchos años más joven que en la toma anterior, donde parece cargar el peso de demasiados años de vivir en este mundo. Esta es la foto que dio la vuelta al mundo y no será olvidada. También es la que muestra al joven monje sosteniendo la cámara. A unos cuantos pasos está el bidón cuyo líquido se ha convertido en calor. Durante el incendio, ese hombre se irá muriendo, hasta convertirse en materia oscura. En esta toma, sin embargo, todavía es presencia palpable. Está, de hecho,

inmerso en el más profundo grado de presencia en el que nos tocará observarlo.

Las siguientes imágenes muestran la degradación del cuerpo del monje hasta que termina transformándose en carbón. Una de las cosas que hace el calor es encoger la materia. El agua desaparece, el hueso queda; la estructura interior emerge, pero quebradiza. Imposible saber si esa masa ennegrecida aún vive en cada una de las etapas de su mutación. Durante un buen rato, en varias imágenes de la serie, el cuerpo del monje se mantuvo en posición de loto, rodeado de llamas. Luego cede y el cuerpo cae de espaldas. Uno supone que ese cuerpo caído ya no vive, pero de entre el mar de fuego emergen un par de manos, unos pies. Parecen el resultado de un último impulso físico, más allá de la mente, que surge en medio del fuego voraz. Aún no es la masa de materia inerte abrasada que aparecerá en las últimas imágenes de la serie fotográfica.

Poco a poco, las llamas se apagan y queda claro que la piel y la carne ennegrecidas son ya definitivamente un cadáver: la voluntad del cuerpo, vencida. El monje yace de espaldas, una forma oscura, libre de fuego. La posición de loto se ha desdoblado. El fuego desgarró el cuerpo. Sin embargo, su núcleo permaneció. Después, sólo humo. Ceniza. Una marca ennegrecida en el pavimento. Quién sabe cuántos días permaneció allí.

¿Cuánto tiempo se mantuvo sentado entre las llamas el monje? ¿Segundos? ¿Minutos? ¿Cuánto tarda en caer un cuerpo en llamas? ¿Cuánto tarda en ceder el cuerpo ante la muerte? ¿En qué punto de la agonía se muere?

Mientras el monje estuvo sentado en posición de loto, un grupo de aliados se reunió en torno a él. A la par de la caída del cuerpo en llamas, fueron cayendo esos otros cuerpos: los de quienes lo miraron morir. Decenas de testigos acompañaron a Thích Quảng Đức en su acto de protesta sobre esa calle de Saigón. Conforme dejamos de ver todo lo demás dentro de la fotografía, y nos enfocamos en mirar sólo los rostros de la muchedumbre que observa, aprehendemos a plenitud las dimensiones de su cometido. Entonces los observadores nos incitan

a seguir sus movimientos: estos cuerpos son un cúmulo que imita los gestos del cuerpo que cae entre las llamas. Sus cuerpos repletos de vida mutan en paralelo al hombre que muere. Mientras Thích Quảng Đức fue capaz de sostener su propio peso dentro del fuego, los testigos se mantuvieron también de pie. Una vez que el cuerpo inmolado colapsó, sus compañeros se pusieron de rodillas, acompañándolo en el gesto más similar que encontraron. Cuando finalmente el fuego se agotó, los jóvenes monjes que prestaron su mirada, su atención, su memoria y sus ojos a este acto, se sentaron a contemplar el desenlace de la resistencia de la materia.

Los vivos acompañaron al cuerpo que moría. No lo abandonaron. Se mantuvieron a su lado durante esta evolución mortífera, siguiendo de cerca cada una de las etapas de su agonía, incluso aquella donde surgió la certeza de que sería, ya y desde ese instante, imposible volver. Fueron, ante todo, testigos.

Gabo, en respuesta a tus preguntas sobre el bidón, creo que vale la pena ahondar en ello. Porque sí, como tú bien dices, es un elemento crucial en la escena. El grupo de testigos emuló la transición del monje, pero la otra entidad que imitó sus movimientos durante el proceso de muerte fue el bidón de plástico. Su transformación acompañó. Ese objeto tan humilde (y que, sin embargo, fue el origen de la materialidad del fuego sacrificial) fue espejo del cuerpo de Thích Quảng Đức. Lo vemos blanco, pero ¿era blanco? Tras vaciarse, el contenedor abandonado (cuya presencia se siente insignificante en proporción a la magnitud del acto del cuerpo que imitó) se mantuvo cerca del monje. Mutó mientras se derretía a su lado. El calor irradia en la imagen que observamos. Conforme el cuerpo humano se empequeñece, se tuerce y se dobla, también el plástico del bidón se funde y se colapsa. Al final, el fuego lo alcanza y para cuando termine el acto de inmolación se habrá derretido sobre el pavimento. Quedará ignorado, como un espejo perdido de la presencia del cuerpo del monje.

El calor insiste: nadie puede acercarse al hombre que muere. No se le puede acompañar con el tacto. Hasta después,

cuando se haya gastado la gasolina. Cuando se haya enfriado el cadáver. Sólo cuando ya no sea un ser vivo. Sólo cuando sea cuerpo difunto se le podrá tocar. Un hombre muriendo, visto a la distancia, no es lo mismo que un moribundo a quien acompañamos de cerca. ¿Qué mayor distancia que la que construye la fotografía? Ni el fotógrafo monje, ni el fotógrafo periodista que produjo estas imágenes, ni los monjes espectadores se pudieron acercar a Thích Quảng Đức durante su sacrificio. El fuego trazó esa distancia. El calor fue la esfera de su soledad. Aunque fue protagonista de un acto público, el monje en llamas murió solo. Únicamente él supo lo que significaba ser él y morir. El calor y su diámetro intransitable determinaron que su muerte podía ser vivida sólo desde lejos. Así como la vemos ahora. Desde lejos. En tiempo y espacio. A años luz, parece.

Edith una vez me preguntó: «¿Será posible, acaso, participar de esta muerte sucedida hace décadas, a través de su registro?». Yo no tenía respuesta para una pregunta así, pero sí me pregunto qué queda tras una muerte sacrificial de esta naturaleza. ¿Cómo se ha transformado esa calle de Saigón? ¿Cómo cambiaron las vidas de esos espectadores después de ese día? Los efectos de este acto quizás residen en una parte de la memoria que se mantiene inaccesible. ¿Y si sólo quedan símbolos? Pienso que éstas son preguntas que me hago inevitablemente desde la arqueología. ¿Qué permanece? ¿Qué sobrevive a la erosión del tiempo?

Edith contaba que después de la inmolación un grupo de monjes cubrió el cuerpo de su maestro difunto antes de trasladarlo a otro sitio para protegerlo. Ahí, fue sometido a un segundo incendio, el de la cremación ritual. Dicen que el corazón de Thích Quảng Đức no se destruyó en ninguno de estos dos fuegos. Quedó entero. Se le halló completo; quemado, pero no destruido. Se resguardó como reliquia y, dado su poder y valor, tiempo después fue robado por las fuerzas especiales del ejército de Vietnam del Sur. Las cenizas del monje (que habían sido separadas del corazón) fueron salvadas por algunos de sus fieles que huyeron con ellas tras un ataque al templo donde se

resguardaban. El destino final del corazón del monje no está claro. Así es como los milagros se convierten en destellos de memoria. Es así como la vida se vuelve una anécdota fugaz. ¿Cómo termina durando tan poco?

Junto con esta carta encontrarás parte de la secuencia de Saigón. Trata con cariño las imágenes que te comparto. Por favor no dejes de contarme qué piensas sobre todo esto. Te escribiré pronto de nuevo. Lo prometo.

Todo lo mejor,

R.

13/9/2015

P. D. He aquí el fragmento de Montaigne que te prometí, Gabo. Forma parte de los *Ensayos*, en el capítulo que se titula «Que filosofar es prepararse para morir», y dice: «Tengo yo la costumbre, así tengo yo por hábito guardar, no sólo en la mente, sino en los labios, la idea y la expresión de la muerte. Y nada hay de que me informe con tanta solicitud como de la de los hombres: qué palabra pronunciaron, qué rostro pusieron, qué actitud presentaron, ni pasaje de los libros en que me fije con más atención; así se verá que en la elección de los ejemplos muestro predilección grande por esta materia». Y luego Montaigne se embarca en esta promesa absolutamente avasalladora: «Si compusiera yo un libro, haría un registro comentado de las diversas suertes de morir. Quien enseñase a los hombres a morir les enseñaría a vivir.» Esta frase es el centro de mi propia misión, de mi propio proyecto de intentar convencerte de prestar atención al proceso de la muerte por medio del trabajo de Edith. Más adelante, Montaigne postula su maravillosa creencia sobre lo absurdo que resulta el temor a la muerte, dado que dura tan poco, sólo un instante. Uno pasa la vida entera temiendo a ese momento que durará dos

segundos y a Montaigne eso le parece estúpido: «La muerte es el origen de nueva vida; al entrar en la vida lloramos y padecemos nuestra forma anterior; no puede considerarse como doloroso lo que no ocurre más que una sola vez. ¿Es razonable siquiera poner tiempo tan dilatado en cosa de tan corta duración?». Y claro, también esa frase monumental: «deseo que la muerte me encuentre plantando mis coles». Que la muerte me encuentre plantando mis hortensias, diría yo. Extraño mi jardín, G. Alguna vez tuve un jardín. Y ahí vivieron tres gatas grises y suaves que eran la encarnación de la ternura. Pero ésa es otra historia. Para otro momento.

La transcripción anterior corresponde a una carta escrita a mano sobre papel azul claro, de diez páginas de longitud, dobladas por la mitad, unidas por un clip metálico. La carta está fechada el 13 de septiembre y el matasellos del sobre es del día siguiente, 14 de septiembre de 2015. La carta incluye imágenes anexas.

Acompañando a esta carta se encontraron cuatro fotocopias sobre papel tamaño carta que reproducen el interior de algunos cuadernos de trabajo de Edith Vogelstein. Se trata de copias de la bitácora de trabajo de intervenciones visuales a una secuencia de fotografías producidas por el fotoperiodista Malcolm Browne de la autoinmolación del monje Thích Quảng Đức, en Vietnam, en 1963. Tres elementos se reiteran en la secuencia: los cambios en la materialidad del bidón de gasolina, la metamorfosis del cuerpo del monje en llamas y la evolución de la postura de los testigos que observan. Se apunta, por ejemplo, cómo la mayoría de los monjes testigos yacen de pie al inicio de la acción, observando la escena, después comienzan a arrodillarse, empalman las manos en postura de oración, se inclinan en posición de reverencia, hasta que finalmente yacen completamente sentados sobre el pavimento. También se incluyen apuntes sobre las distintas etapas del fuego.

Se desconoce si estas cuatro imágenes son la totalidad del material anexo enviado con esta carta o si algunos elementos se perdieron. No está claro si se incluyeron «canarios» o sólo «sombras». Sólo se preservaron las «sombras».

La soledad del bidón en esa intersección de calles es espejo de la soledad del monje durante el proceso de su agonía pública. Es muy fácil no ver el bidón, su invisibilidad posible es tan tajante como la imposibilidad de dejar de mirar al hombre en llamas.

Si el bidón fuera el cronista de este suceso ¿qué historia contaría y qué cosas que no vemos nos orillaría a mirar?

Un bidón entre millones de otros bidones como él, expulsado de la vida cotidiana, lanzado a la condición de excepción que lo inserta en la historia humana como artefacto de protesta. Algo así pasa con la botella que, entre miles, una mano elige para convertirla en coctel molotov.

Cuando sólo vemos el bidón ¿qué vemos ahí?

Ejercicio #6: la soledad del bidón y su silencio

NOMBRE:
TEMA:

DIA MES AÑO PAG.

La soledad del bidón en esta intersección de calles es espejo de la soledad del monje durante el proceso de su agonía pública. Es muy fácil no ver el bidón, su invisibilidad posible es tan tajante como la imposibilidad de dejar de mirar al hombre en llamas.

Si el bidón fuera el comienzo de este suceso ¿qué historia contaría y qué cosas que no sabemos nos ofrecería a imaginar?

Cuando sólo vemos el bidón ¿qué vemos aún?

Un bidón entre millones de otros bidones como él, expulsado de la vida cotidiana, lanzado a la condición de excepción que lo inserta en la historia humana como artefacto de protesta. Algo así pasa con la botella que, entre miles, una mano elige para convertirla en cóctel molotov.

Ejercicio #6: La soledad del bidón y su silencio.

(1)

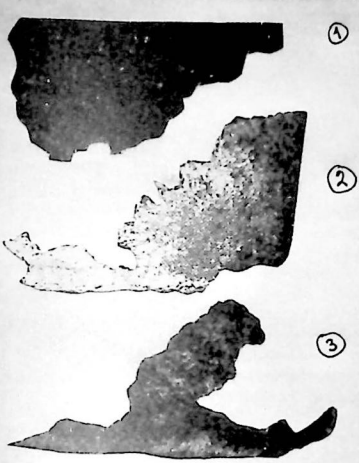
(2)

(3)

Nombrar las formas del fuego
así como le ponemos nombre
a las figuras de las nubes.
Un nombre impronunciable.
Pero es difícil nombrar algo
que no deja de moverse y
muta por segundos. La
textura del fuego es innombrable.

NOMBRE:
TEMA:

DIA MES AÑO PÁG.



Nombrar las formas del fuego así como le ponemos nombre a las figuras de las nubes. Un nombre impronunciable. Pero es difícil nombrar algo que no deja de moverse y muta por segundos. La textura del fuego es innombrable.

EJERCICIO #2: Ocultar todo menos al monje para contemplarlo
Trance del sacrificio — valor de lo ofrendado al fuego.
Un acto de protesta, de denuncia requiere de ser visto.

Monje

Bidón

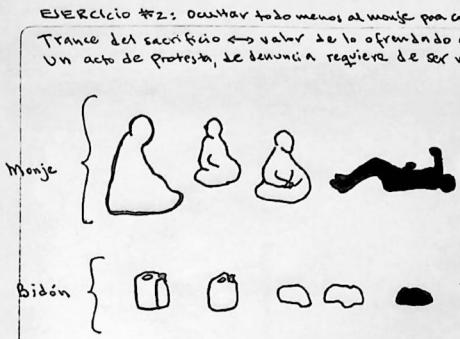
Metamorfosis de dos cuerpos
que se acompañan en el incendio.
El bidón colapsa a un ritmo que
se mantiene en sintonía con el monje.
Los une el fuego como punto en común

EJERCICIO #3: Ocultar
todo menos el bidón
para contemplar su evolución.

Superposición de las etapas del sacrificio

EJERCICIO #2: Ocultar todo menos al monje para contemplarlo

Trance del sacrificio ⟷ valor de lo ofrendado al fuego.
Un acto de protesta, de denuncia requiere de ser visto.



Metamorfosis de dos cuerpos
que se acompañan en el incendio.
El bidón colapsa a un vitrum que
se mantiene en sintonía con el monje.
Los une el fuego como el punto en común

Superposición de las etapas del sacrificio

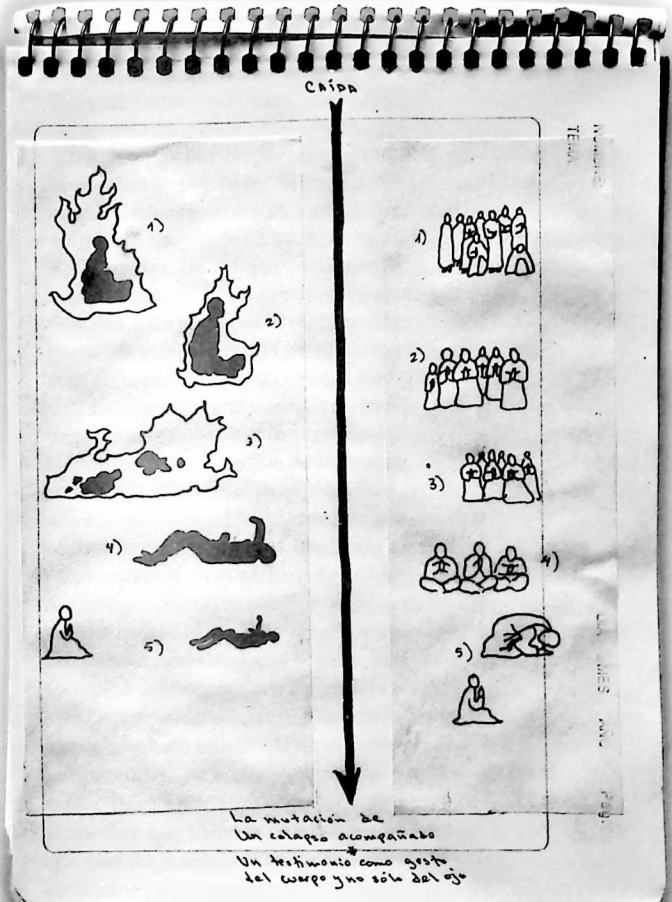
Ejercicio #3: Ocultar todo menos el bidón para contemplar su evolución.

CAÍDA

La mutación de
un colapso acompañado

*

Un testimonio como gesto
del cuerpo y no sólo del ojo


CAÍDA
1)
2)
3)
4)
5)
1)
2)
3)
4)
5)
La mutación de
un colapso acompañado
Un testimonio como gesto
del cuerpo y no sólo del ojo

Querido Gabo,

Mil disculpas por tardar tanto en responderte. El día a día ha estado lleno de pequeños pendientes que han conspirado en contra de lograr contestar a tu última carta. Pero, por fin, te mando copias de las bitácoras de trabajo de los canarios de Ruth Snyder, de los que platicamos por teléfono. Comencé a buscar esas sombras apenas colgamos. Tendré oportunidad de contarte más al respecto mañana. Por ahora, te las envío para que las puedas ir viendo y empieces a pensar en ellas y el proceso de trabajo de Edith con esa foto tan brutal.

La historia detrás de la creación de estos canarios está por llegarte. Digamos, por lo pronto, que considero pertenecen a cierta tipología o familia de imágenes, a las que también pertenecen las fotos del monje en llamas. En conjunto, forman una categoría posible de muertes por fuego: electricidad, inmolación, batallón de fusilamiento. En contraste con ellas, hay otros canarios en el archivo de Edith que retratan muertes que devinieron por otros medios: aire, agua, tierra, etc. Se me ocurre que quizás esa podría ser una manera de organizar el material para el libro. Así que seguiré buscando para enviarte más ejemplos de muertes por fuego para arrancar.

Con respecto a Ruth Snyder, basta con que sepas, por ahora, que está enterrada en el Bronx y que me siento terrible porque nunca he visitado su tumba. Antes de que veas la fotografía de su ejecución en la silla eléctrica, debo contarte que el hombre que tomó la foto la captó subrepticiamente, usando una cámara miniatura atada a su tobillo. Tenía sólo un clic de obturador para tomar la foto. Mañana te cuento más. Con eso

ya tienes suficiente para que empieces a pensar con estas imágenes y lo que representan. Figúrate la locura que fue meter secretamente una cámara a la sala de ejecuciones de Sing Sing. Material digno de un mito.

Te confieso que para mí estas imágenes son, dentro de la colección de Edith, de las más difíciles de contemplar. Incluso cuando son también algunas de las menos mórbidas en un sentido estricto. Hay una vulnerabilidad extraña que se aloja en la tragedia de Ruth Snyder; algo de ella me resulta terriblemente injusto. Las imágenes de su cuerpo electrocutado (o de su cuerpo a media electrocución, para ser precisos), me han parecido desde siempre especialmente violentas e intrusivas, de un modo que es difícil de explicar. Tal vez es culpa del feminismo. O del sentido común. Pero esta escena siempre me recuerda una frase en *Ante el dolor de los demás* de Sontag, esa donde habla de la mirada de quienes mueren y de cómo a través del tiempo se mantiene activo el magnetismo de la mirada mutua entre quien ve morir y quien mira a quien le observa morir. Espera, déjame ir a buscarla.

Aquí está, Sontag mi amor, tan cruel y brillante a la vez: «... incluso muchos años después de que la fotografía fuera tomada... bueno, uno podría quedarse contemplando estos rostros por mucho tiempo, y no lograría llegar al final del misterio, de la indecencia, de este acto mutuo de observación». La traducción es mía.

La indecencia. Necesitaríamos un libro entero para definir este acto de miradas mutuas. Así es la magia de los buenos libros, nos incitan a crear otros nuevos. Lástima que la vida dure tan poco. Me acuerdo aquí de una anécdota que me fascina contar, la de un conductor de bicitaxi en Cuba a quien escuché decir una de las cosas más sabias que jamás me han dicho. Tras platicar un buen rato sobre literatura, una conversación detonada por el hecho de que Ed y yo le pedimos que nos llevara a la Plaza de Armas, donde venden libros de segunda mano, él preguntó: «¿Sabe usted cuál es la mayor tragedia de esta vida?». «¿Cuál?», dije. Y contestó: «Que nacemos sin

saber nada y nos morimos sin saberlo todo». Y así se me transmitió la sabiduría profunda de un conductor de bicitaxi cubano que amaba platicar de libros. Pero ya perdí el hilo. Estaba yo hablando de Ruth y de su ejecución extremadamente, demasiado, pública. Y de la mirada excesiva de la prensa que cubrió el acontecimiento y cayó, cual chahuistle, sobre su muy pública muerte, hasta devorarla.

Hay algo abismalmente vulgar en toda muerte pública. Quizás porque al colectivizarla, se violenta la intimidad del último suspiro. Aunque hay maneras de ser testigo que se convierten en acompañamiento. Pienso aquí en los fusilamientos retratados por Goya. Una transgresión nefasta representada de forma heroica. Como testimonio honran, dignifican, en el dolor. También me viene a la mente el video de Sophie Calle donde grabó el instante preciso de la muerte de su madre, y cómo la artista francesa se obsesionó con captar ese «último respiro». Ya te escribiré más al respecto. Habrá más por venir sobre todo ello, pero otro día. Hoy ya no tengo tiempo de escribir, porque tengo que correr al banco antes de que cierren. En el camino pasaré por la oficina de correos y te mandaré esta carta con las sombras de los canarios de Ruth Snyder. Luego, más adelante, te enviaré una selección de sus canarios. Pero quiero que primero veas el proceso de su creación en las notas de Edith.

Espero que todo vaya bien contigo y que vayas mejor de salud,
Todo lo mejor,

R.

17/9/2015

La transcripción anterior corresponde a una carta escrita a mano sobre papel azul claro, de tres páginas de longitud, dobladas por la mitad, unidas por un clip metálico. La carta está fechada y fue enviada el mismo 17 de septiembre de 2015, según el matasellos. La carta incluye imágenes anexas.

El anexo adjunto consiste en seis fotocopias del interior de un cuaderno de trabajo donde se llevó un registro de la investigación que acompañó a las intervenciones a la fotografía de la electrocución de Ruth Snyder en la silla eléctrica. La ejecución de Snyder se llevó a cabo en la prisión conocida como «Sing Sing», en Ossining, Nueva York, el 12 de enero de 1928. En las notas de trabajo e investigación se documentan ejercicios mediante los cuales la fotografía original fue alterada y modificada usando pintura blanca y negra, fotocopiado repetido, técnicas de iluminación, fotografía y fotocopiado subsecuente. Todas las notas hacen referencia a la imagen de Ruth Snyder muriendo.

¡MUERTA!

<< EDICIÓN EXTRA. 13 de enero 1928 >>

«Daily News. El periódico ilustrado de Nueva York. Nueva York, Viernes, 13 de enero de 1928. Circulación pagada promedio de THE NEWS, Diciembre 1927: Domingos, 1,347,556. Diario, 1,193,297. Vol. 9. No. 173. 66 páginas. Edición Extra. 2 centavos dentro de la ciudad. ¡MUERTA! ¡LA MUERTE DE RUTH SNYDER RETRATADA! Ésta es quizás la foto más notable y exclusiva en la historia de la criminología. Muestra la escena real en el pabellón de la muerte de Sing Sing cuando la corriente letal recorrió el cuerpo de Ruth Snyder a las 11:06 de anoche. Su cabeza con casco aparece rígida por la muerte, su cara enmascarada

DEAD!

«EDICIÓN EXTRA, 13 de enero 1928»

"Daily News. El periódico ilustrado de Nueva York. Nueva York, Viernes, 13 de Enero de 1928. Circulación pagada promedio de THE NEWS, Diciembre 1927: Domingos, 1,347,556. Diario, 1,193,297. Vol. 9. No. 193. 66 páginas. Edición Extra. 2 centavos dentro de la ciudad. ¡MUERTA! ¡LA MUERTE DE RUTH SNYDER RETRATADA! Esta es quizás la foto más notable y exclusiva en la historia de la criminología. Muestra la escena real en el pabellón de la muerte de Sing Sing cuando la corriente letal recorrió el cuerpo de Ruth Snyder a las 11:06 de anoche. Su cabeza con casco aparece rígida por la muerte, su cara enmascarada

y un electrodo atado a su pierna
derecha desnuda. A su lado se
encuentra la mesa de autopsias
en la que se retiró su cuerpo.
Judd Gray, murmurando una
oración, siguió sus pasos por el
estrecho pasillo a las 11:14.
«¡Padre, perdónalos, porque no saben
lo que hacen!», fueron las
últimas palabras de Ruth. La
foto es la primera de una ejecución
en Sing Sing y la primera de la
electrocución de una mujer.
Historia p. 3; otras fotos p. 28 y
contraportada.»

Esta fue la primera plana

Ella fue la primera
mujer

y un electrodo atado a su pierna derecha desnuda. A su lado se encuentran la mesa de autopsias en la que se retiró su cuerpo. Judd Gray, murmurando una oración, siguió sus pasos por el estrecho pasillo a las 11:14. "¡Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen!", fueron las últimas palabras de Ruth. La foto es la primera de una ejecución en Sing Sing y la primera de la electrocución de una mujer. Historia p. 3; otras fotos p. 28 y contraportada."

Esta fue la primera plana

Ella fue la primera mujer

Sing Sing

Elementos en la escena:

- el piso (inclinado) de Sing Sing
- Ruth en la silla
  > la capucha
  > el electrodo en su pie
  > los amarres
  > la silla (en sí misma)
  > su vestido (con solapas)
  > sus medias
- la mesa para autopsias
- Un hombre: mira hacia Ruth
- Una mujer: da la espalda a Ruth
- Otro hombre: brazos cruzados

Ejercicio visual #1: cubrir todo de negro excepto cada uno de los elementos por separado. Luego repetir con blanco. Ruth flotando en el vacío, liberada de la silla.

Sing Sing

Elementos en la escena:

- el piso (inclinado) de Sing Sing
- Ruth en la silla
  - la coquilla
  - el electrodo en su pie
  - los amarres
  - la silla (en sí misma)
  - su vestido (con solapas)
  - sus medias
- la mesa para autopsias
- Un hombre: mira hacia Ruth
- Una mujer: da la espalda a Ruth
- Otro hombre: brazos cruzados

Ejercicio visual #4: cubrir todo de negro excepto cada uno de los elementos por separado. Luego repasar con blanco. Ruth flotando en el vacío, liberada de la silla.

Ruth Snyder
in Chair
Jan 13 1928

Hay un paralelo ominoso entre el tobillo del fotógrafo y el tobillo de Ruth. En uno, la cámara que testimonia, en otro el electrodo que mata. Dos amarres unidos por una misma fuerza. ¿Qué venas vitales pasan por el tobillo?

Ejercicio #8: Eliminar de la foto todo excepto lo que ata a Ruth: amarres

Cámara fue donada al Smithsonian por el Daily News: se convirtió en pieza de museo

La cámara de Tom Howard

Ruth Snyder in "Chair"

Jan 13 1928

Hay un paralelo ominoso entre el tobillo del fotógrafo y el tobillo de Ruth. En uno, la cámara que testimonia, en otro el electrodo que mata. Dos amarres unidos por una misma fuerza. ¿Qué venas vitales pasan por el tobillo?

Ejercicio #8: Eliminar de la foto todo excepto lo que ata a Ruth: amarres.

de Nueva York

MULTITUDES siguen a Ruth
hasta la TUMBA

¡MUERTA!

Cuando Ruth pagó su deuda con el Estado

de Nueva York

MULTITUDES siguen a Ruth hasta la TUMBA

Cuando Ruth pasó, su ataúd con el cuerpo

Ejercicio #4: enfocarse en los otros
tres cuerpos humanos
que fueron captados
por la cámara en el
tobillo de Tom Howard.
Lo más probable es
que fueran guardias
o custodios de Sing Sing.
Sus gestos, incluso
cuando son realmente
siluetas nada más,
cuentan una parte
de la historia. La
mujer que mira en
dirección contraria a
la muerte de Ruth me
intriga de manera
especial. ¿Qué habrá
pensando desde ese lugar?

Ejercicio #4: enfocarse en los otros tres cuerpos humanos que fueron captados por la cámara en el brillo de Tom Howard. Lo más probable es que fueran guardias o custodios de Sing Sing. Sus gestos, incluso cuando son realmente siluetas nada más, cuentan una parte de la historia. La mujer que mira en dirección contraria a la muerte de Ruth me intriga de manera especial. ¿Qué habrá pensado desde ese lugar?

Querido Gabo,

Algo que no te platiqué la carta pasada, por la prisa, es que entre las muchas actividades que ocuparon la vida de Edith, dedicó algunos años a un ferviente activismo contra la pena de muerte. Me vino a la mente hoy por la mañana. Las sombras de Ruth Snyder que te envié me imagino que siguen avanzando en su lento trayecto a través del sistema postal. Ahora te mando los canarios resultantes. Copias de ellos. Y ya con todo el panorama a la mano, frente a ti, hay varias cosas que quiero contarte sobre esa fotografía y sobre cómo las intervenciones de Edith llevan a reflexiones cruciales sobre la agonía y los rituales de la muerte pública.

Antes que nada, para poder «ver» la fotografía original, deberás reconstruirla en tu imaginación, compilando todos los pedacitos y fragmentos de lo que te mando, para poder así armar el rompecabezas en tu mente. Una vez que logres construir esta «fotografía original», podrás ver. Lo que se volverá posible observar en la imagen, no es una mujer, ni una silla eléctrica. Ni siquiera una mujer sentada en una silla. Es un ser de cuatro extremidades: pies enfundados en zapatos de tacón bajo, al frente. Dos patas de madera gruesa, al fondo. De cierta forma, una centáuride. Estas piernas gemelas de carne y madera parecen soldadas una con otra, siamesas convertidas en una entidad única que sujeta a la carne y la convierte en parte del dispositivo. Resulta imposible distinguir las piernas humanas de las patas de la mesa. Dado el acomodo de su cuerpo, la mujer es tan silla, como la silla es silla. Pero carne y objeto están ligados por algo más. Su vínculo no emana exclusivamente de

una postura, ni de los amarres que las vinculan. Los brazos de la mujer se adhieren también, irremediablemente, a los brazos de este mueble macabro: son una misma entidad cuya fusión se debe no sólo a las correas que atan a los elementos entre sí. Los aglutina una fuerza cuyo efecto es imposible detener: corriente eléctrica.

Imagina el movimiento, Gabo. El profundo sacudir del universo, su convulsión. La mueca de la asfixia. Pocas cosas resultan tan horrorosas como ese temblor. Los ojos de Ruth, su nariz y su boca, están cubiertas por una máscara brutal. Su rostro no es rostro; es visor de buceo, es máscara de oxígeno lista para enfrentarse a una tormenta oscura. Si estos símiles fueran exactos, el artefacto la ayudaría a respirar. Pero son equívocos. El trozo de cuero que oculta la cara de la mujer ha sido dispuesto para ocultar su falta de aire. ¿Qué la sofoca realmente? ¿El pánico? ¿La máscara que cubre su nariz y boca? ¿La descarga que paraliza sus pulmones? ¿El golpe que producirá su colapso irreparable?

Con su escafandra de buza involuntaria, Ruth Snyder se sumerge en la electricidad que la aniquila. Su rostro es de una autómata de ciencia ficción. Su máscara cubre la ejecución, para hacer llevadero el acto de observarla. Para volver aceptable este acto de mirarlas a ambas: a la mujer y a su electrocución. El centro oculto de una muerte pública, respaldada por la ley, barnizada de civilidad, higienizada para el beneficio de la respetable audiencia. Es necesario encubrir para poder observar. Lo dicta la decencia. Es preciso resguardar a los observadores del escarnio grotesco de este ajusticiamiento. Se hará lo posible para que miren, sin observar, la agonía en la que participan como espectadores. Pienso aquí en las muchas palabras que existen en ciertos idiomas para el acto de mirar, por ejemplo, en inglés: *gaze*, *stare*, *look*, *pry*, *observe*, *see*, *watch*. En español tenemos tan pocos: ver, mirar, observar. Así es, pues, de variable la amplitud del vocabulario alrededor de las acciones del ojo. Incluso hemos olvidado que también

miramos el mundo a través del resto de nuestro cuerpo. Y que lo que vemos, nos atraviesa.

Cuentan, estimado Gabo, que a veces a los ejecutados en la silla eléctrica se les salen los ojos de las cuencas cuando reciben la descarga de la corriente. Cuentan que, a veces, al retirarles la máscara de cuero se pueden hallar los órganos de la vista descansando sobre los pómulos del ejecutado. No se sabe si esto ocurrió en el caso de Ruth. En la foto no se logra ver lo que sucede, invisibilizado, en su rostro o su cabeza en general. De su cabello claro no se mira ni una hebra. La corona un casco de metal redondeado cuyo propósito es ser un punto de fuga de la fuerza invisible que la asesina.

Edith hizo una amplísima investigación sobre las sillas eléctricas y las ejecuciones públicas mientras trabajaba con la fotografía de Ruth Snyder. Descubrió, por ejemplo, que nadie sabe realmente cómo mueren las personas ejecutadas en la silla. Algunas teorías dicen que mueren más por asfixia que por el choque de electricidad. La corriente contrae al cuerpo, lo paraliza e impide la respiración. Los pulmones se congelan mucho antes de que hierva la sangre y ardan las entrañas. Se dice que en las autopsias de los ejecutados en la silla eléctrica el cerebro parece haber sido cocinado. En sus investigaciones, Edith encontró el nombre del verdugo de Ruth. Incluso descubrió qué libro leyó por la noche, en la comodidad de su cama, el día en que fungió de maestro de ceremonias en su asesinato legalizado. Era el 12 de enero de 1928 y Robert G. Elliot, «electricista» oficial del Estado de Nueva York (así les llaman para no llamarlos verdugos), leyó a Rudyard Kipling al llegar a su casa. Horas antes, activó expertamente la corriente eléctrica que ejecutó a Ruth Snyder. Fue cuidadoso, como siempre, e hizo todo lo posible por evitar que se incendiara el cuerpo y emitiera humo. Esto, al parecer, no es fácil. Sólo los electricistas más expertos conocen la combinación precisa de activaciones de choques eléctricos que logran evitar la imagen desagradable de un cuerpo incendiado atado a una silla. Tras completar su labor, el verdugo manejó de regreso a

casa, tomó un baño y, antes de cerrar los ojos, leyó *La luz que se apaga* de Kipling.

La escena inicial de esa primera novela de Kipling retrata a unos niños que juegan con un revólver en una playa desierta. En esa orilla de la bajamar, acompañados de una cabra, construyen una complicidad atestada de futura tensión y el gustito de haber roto las reglas en compañía de otro. Son cómplices, por ahora. Ruth también tuvo un cómplice. Según los testimonios que se escucharon durante su juicio, ideó el asesinato de su esposo, Albert Snyder, en conspiración con su amante, Henry Judd Gray, un vendedor de corsés. Gray declaró en el juicio que Ruth intentó matar a Albert la asombrosa cifra de siete veces antes de finalmente lograrlo. Después de Ruth, la siguiente persona en sentarse en la silla eléctrica en la cárcel de Sing Sing, fue Gray.

En su vejez, el verdugo del Estado, Robert Elliot, publicó sus memorias, tituladas *Agente de la muerte. Memorias de un verdugo*. En ellas menciona a las casi 400 personas que ejecutó durante su vida, entre las cuales figuraba Ruth. En el cuaderno negro dedicado a la serie de Ruth Snyder, Edith transcribió un fragmento de las palabras de Elliot, porque le parecieron estremecedoras: «Ella fue la primera mujer». Nunca antes Elliot había ejecutado a una mujer y le pareció repulsivo. Sin embargo, me parece que hay algo más, algo oculto entre líneas en esa transcripción de un dato. La madre de Edith se llamaba Ruth Silva. Y para ella, claro, una Ruth fue la primera mujer también. Quizás esa coincidencia incidió en la fijación tan específica que tuvo Edith con este caso.

Según escribió Elliot en sus memorias, y según lo dicho en los reportajes que describieron la escena de la ejecución, Ruth sollozaba mientras la sentaban en la silla, repitiendo sin cesar: «Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen». «Perdóname, Padre, pues he pecado». Según recuerda su verdugo, mientras cubrían su rostro con la máscara, su rezo se fue volviendo incomprensible. Afuera de la prisión, cerca de tres mil personas aplaudían la muerte pública de una mujer que fue

demonizada hasta la caricatura. La estación de tren más cercana, la de Ossining, se habilitó como sala de prensa. Mientras tanto, los periodistas tenían acceso restringido al evento y muchas ganas de presenciar el fin de Ruth. Las cámaras al interior de la sala de ejecuciones estaban prohibidas.

Sin embargo, los editores del *Daily News*, renombrado periódico de escándalos, contrataron al fotógrafo Tom Howard para que accediera encubierto a la ejecución. Él era de Chicago y podría pasar inadvertido, los guardias no lo reconocerían. La hazaña periodística se planeó con meticulosidad y una cámara miniatura se ocultó y sujetó a su tobillo. Una oportunidad única, la activación del obturador mediante un cable que recorría la pierna hasta llegar al bolsillo, una sola exposición. Un gesto rápido para levantar la orilla del pantalón, exponer la lente y presionar el botón. Así fue como Howard, accionando el obturador a ciegas y sin ver realmente lo que se iba a captar, registró el momento exacto en el cual la corriente eléctrica atravesó el cuerpo de la mujer condenada. A la mañana siguiente, la imagen de Ruth Snyder agonizando se publicó en la primera plana del periódico con el encabezado «¡MUERTA!».

Dado que el complemento de toda fotografía publicada es el texto que la describe, Edith transcribió en su bitácora el texto completo de la primera plana, cada palabra que aparece en la publicación que circuló la agonía de Ruth: «*Daily News*. El Periódico Ilustrado de Nueva York. Nueva York, Viernes, 13 de enero de 1928. Circulación pagada promedio de THE NEWS, diciembre 1927: Domingos, 1,347,556. Diario, 1,193,297. Vol. 9. No. 173. 66 páginas. Edición Extra. 2 centavos dentro de la ciudad. ¡MUERTA! ¡LA MUERTE DE RUTH SNYDER RETRATADA! Ésta es quizás la foto más notable y exclusiva en la historia de la criminología. Muestra la escena real en el pabellón de la muerte de Sing Sing cuando la corriente letal recorrió el cuerpo de Ruth Snyder a las 11:06 de anoche. Su cabeza con casco aparece rígida por la muerte, su cara enmascarada y un electrodo atado a su pierna derecha desnuda. A su lado se encuentra la mesa de autopsias en la que se retiró su cuerpo. Judd

Gray, murmurando una oración, siguió sus pasos por el estrecho pasillo a las 11:14. "¡Padre, perdónalos, porque no saben lo que hacen!", fueron las últimas palabras de Ruth. La foto es la primera de una ejecución en Sing Sing y la primera de la electrocución de una mujer. Historia p. 3; otras fotos. p. 28 y contraportada».

Recorrió. La corriente letal recorrió, como recorre y avanza desde el interior de la tierra un terremoto. Sólo una mujer se había sentado antes en la misma silla: Martha M. Place le precedió en 1899 tras haber asesinado a su hijastra. Cuando la muerte de Ruth Snyder fue publicada en la primera plana del periódico, las autoridades enfurecieron. Cuentan, pero quién sabe si es cierto, que para evitar que se repitiera el incidente del registro fotográfico de una electrocución, en los Estados Unidos durante décadas los guardias en las cárceles solicitaban a los asistentes a las ejecuciones que levantaran las manos al momento de activar la fuerza eléctrica. Imagínate, durante años, a decenas de personas acomodadas en las bancas de ese templo antinatural que constituye toda sala de ejecuciones, poniéndose de pie con los brazos en alto para fungir de testigos ante la muerte legalizada de otro ser humano.

La cámara que utilizó Howard para retratar la electrocución de Ruth Snyder está hoy en el Museo Nacional de Historia Americana del Instituto Smithsoniano. El *New York Daily News* la donó en 1963. Le tomó al jurado exactamente una hora y treinta minutos decidir que Ruth Snyder y Henry Judd Gray eran culpables. ¿Cuánto tiempo duró la agonía de Ruth?

Se dice que tras haber sido electrocutado, el cuerpo de una persona está tan caliente que no se puede tocar. Pero, ¿cuándo empezó a morir ella? ¿Cuántos segundos tarda en recorrer la electricidad hasta paralizar al cuerpo entero? En su caso, se aplicó una sola descarga, con 2 minutos de duración. Todo esto, todo este conocimiento y estos datos acerca de Ruth Snyder y la silla eléctrica, sus usos y efectos, así como detalles varios de la vida de Ruth, me los platicaba Edith mientras desayunábamos o cenábamos, o cuando salíamos a caminar por

las tardes, o muy temprano por la mañana cuando acabábamos de despertar y leíamos en la cama. Nos compartíamos datos que encontrábamos y conocimientos que íbamos adquiriendo, cada quien desde lo suyo. Así, nos volvimos dos personas expertas en estos temas. Ahora me doy cuenta de que mi mente es algo así como una extensión de la parvada de sus canarios: mi memoria resguarda el conocimiento que Edith acumuló y me fue compartiendo a lo largo de su vida. Yo la escuchaba. Aquello que no me compartió, se ha perdido, por supuesto. O se encuentra oculto debajo de las varias capas de pintura blanca que ella tan meticulosamente fue aplicando sobre cada foto. Uno de los detalles que más le obsesionó respecto a la historia de Ruth Snyder, y que me contaba con ahínco, es el hecho de que esta foto casi no existió. «La mitad de la tragedia radica en el hecho de que esa foto casi fue un fracaso», me decía.

La imagen que se publicó en la primera plana del *New York Daily News* fue un recorte, bastante editado, de la escena original que captara el obturador de la cámara de Howard y que se grabó en un pedazo de negativo. En el encuadre original completo, sin modificación, el piso de la sala de ejecuciones de la prisión aparece inclinado. Fue mucha la suerte de Howard. Su pierna estaba chueca y estuvo a punto de cortarle la cabeza a Ruth durante el encuadre inexacto, pero logró quedar en la toma. La foto original, sin recorte, es muy distinta a la que fue publicada. Ante todo, en ella es evidente la distancia que separó al fotógrafo-cámara, de su objetivo. En la imagen publicada se pierde también la presencia de otros cuerpos. Más de la mitad del encuadre original está invadido por las piernas y los pies de los guardias, custodios, y otros burócratas del procedimiento de la ejecución pública. También se puede ver una camilla (¿o una mesa de autopsias, como describió el *Daily News*?) lista, con sus ruedas giratorias, preparada para llevarse el cuerpo de la condenada tras su muerte. A la derecha de la mujer sentada en la silla que mata, se encuentran al menos otros tres pares de piernas, captados de la cintura para abajo. No hay rostros, sólo extremidades. Un hombre con zapatos

formales mira en dirección a Ruth. Otro hombre se erige con los brazos cruzados. Entre ambos, los pies de una mujer en tacones miran en dirección contraria a la escena de la muerte. El pie del fotógrafo, en contraste, miraba directo hacia Ruth. La manga del pantalón elevándose, el ojo de la cámara haciéndose visible, el clic del obturador. Una foto encuadrada no por el ojo y un par de manos, sino por un pie.

Tom Howard practicó durante un mes, en un hotel, para aprender a usar la cámara miniatura. No tenía forma de controlar lo que captaba la lente. Desde la ceguera, tendría que apuntar por mero instinto. No podía dirigir el encuadre, ni el enfoque. Para calcular el foco fijo de la lente se utilizaron planos arquitectónicos de la prisión. Sólo así se pudieron determinar las distancias probables que separarían al fotógrafo de su objetivo dentro de la cámara de ejecuciones. ¿Qué habitó en esa distancia calculada entre la cámara y el instante de la muerte? ¿Qué tensiones existen entre el espectador y el cuerpo cuyo fin se observa?

Algunos años después de la ejecución de Snyder y Gray, el mito persistía.

A inicios de los cuarenta, más de una década después, uno podía tomar el tren F desde Manhattan hasta Coney Island para encontrarse con un diorama de tamaño natural donde se escenificaba a la pareja asesina cometiendo su crimen. Al interior del Museo de Cera de Nueva York, un hombre ficticio luchaba sin tregua, ensangrentado, desde su lecho de muerte, mientras lo asesinaba eternamente otra figura de cera con la cabeza cubierta por un enorme cono de papel. Al fondo de esta reconstrucción del asesinato del esposo de Ruth, otra figura cubierta por un cono «observaba» el crimen. El diorama intentaba captar el momento en que Henry Judd Gray asesinó al Señor Snyder cuando este se encontraba en su propia cama, mientras Ruth observaba. El letrero descriptivo de la simulación era muy extraño: «Ruth Snyder Murder», decía. «El asesinato de Ruth Snyder». Y sin embargo, fue su esposo, y no ella, quien fue asesinado ese día en su cama, a manos de su amante.

El célebre fotógrafo de crímenes Arthur Fellig, conocido como Weegee (experto en perseguir a la policía buscando asesinatos qué fotografiar), retrató el diorama en cera del asesinato de Albert Snyder. ¿Por qué un fotógrafo como Weegee, acostumbrado a registrar los efectos de crímenes reales, sentiría el impulso de fotografiar la reconstrucción de un crimen en un diorama que recurre a la ficción de las figuras de cera? ¿Sería precisamente porque la escenificación se sentía como un engaño? ¿Algo así como un simulacro de dolor, pero de mal gusto? En la foto de Weegee vemos tres cuerpos: la víctima y dos perpetradores, cuyas cabezas están cubiertas por esos conos enormes de papel, que seguramente servían para proteger a las estatuas del polvo. Porque, ¿qué otra cosa podría explicarlos? No podemos ver la cara de los asesinos, así como no podemos ver el semblante de quien murió en la silla eléctrica. Quedaron enmascarados para siempre.

Edith se obsesionó con la foto de Weegee, tanto como con la de Tom Howard. Si toda fotografía es, hasta cierto punto, un simulacro de la realidad, en tanto que resulta imposible que absorba la totalidad de un evento, ¿qué hay en la foto de Weegee de esta reconstrucción del crimen? Ella la interpretaba como una puesta en abismo de capas de representación.

Hechos, ficción, simulacro: yuxtapuestos. (¿Qué opinarían Platón y su caverna de todo esto?) Al observar la fotografía de Weegee, contemplamos la simulación de otra simulación. «El asesinato de Ruth Snyder». Ése es el título de la escena ficticia que intenta reconstruir la verdad, que será siempre inexacta. La elección de palabras en el título del diorama indica cómo el imaginario colectivo imputó la culpa a Ruth, casi por completo, eximiendo a su amante, aunque fue él quien llevó a cabo materialmente el asesinato, mientras ella lo miraba.

Edith solía decir que le hubiera gustado cambiar el pie de foto de cuantas imágenes canónicas le fuera posible. Creía fervientemente que cambiarle el pie a una imagen es un acto que reconfigura su significado de manera importante. Por mi parte, sueño con un libro entero dedicado a abordar la ontología

del diorama como género y su relación con los códigos de representación visual occidentales. ¿Cómo decidimos, como sociedad, a quiénes guardamos tras las vitrinas? Pero eso es tema de otra conversación.

En fin, el punto es que, resulta ser que Ruth Snyder escribió un libro. Edith lo descubrió durante su investigación. Fue redactado desde su celda, mientras esperaba ser ejecutada y, en ese libro, Ruth trató de dejar asentada su propia versión de los hechos. Intentamos Ed y yo, sin éxito, encontrar un ejemplar de estas memorias, que se publicaron en una edición barata de portada naranja. Parece existir sólo una copia en la biblioteca de alguna universidad en Florida, pero nunca logramos viajar para consultarla. Pero Ed encontró una foto de la portada del libro en internet. Se sentía tan orgullosa con su descubrimiento. Y la imprimió a color y la pegó en el cuaderno de trabajo de esos canarios. Creo que te envié copia de esa página. La ilustración de la tapa muestra un dibujo del rostro de Ruth, sus enormes ojos, enmarcados por los barrotes de su celda. El folleto costaba 25 centavos. En la portada se podía leer: «*La verdadera historia de Ruth Snyder*. Publicada por completo, por primera vez, en cualquier parte. Escrita por ella misma desde la celda de la muerte».

En los rastros borrosos de la electrocución de Ruth, nos enfrentamos a nuestro potencial como espectadores de la muerte. Su caso me lleva a preguntarme qué significa acompañar una muerte así. ¿Seremos capaces, como humanos, de acompañar una muerte pública sin que la contemplación se convierta en una extensión del castigo? Tal vez no hay forma. Me doy cuenta de que hay otro hilo conceptual que atraviesa a varios canarios: el tema de la ejecución. Tenemos a Ruth Snyder, sí, pero también tenemos los fusilamientos, sobre los cuales investigó tanto. Y está la foto de esa última ejecución pública por guillotina en Francia: la calle casi vacía, los espectadores de la muerte pública casi por completo inexistentes. Las ejecuciones son una categoría distinta a las muertes voluntarias y semivoluntarias: el monje en llamas, los cuerpos

cayendo de las Torres Gemelas (elegir morir como forma de protesta, o ser empujado a terminar con tu propia vida para mitigar el sufrimiento, es muy diferente a ser ejecutado). Y la muerte por accidente o tragedia es otra categoría. Cada constelación de la representación fotográfica de la agonía parece producir su propio universo de significado en función del tipo de muerte. Montaigne tenía razón.

Pienso ahora en la importancia de enviarte estas imágenes. Incluso si no conduce a nada, y no llega a existir libro alguno, existirá en estas cartas un testimonio de su existencia potencial. Este gesto de transmisión, este sacar a los canarios de la oscuridad de este departamento, de esta tumba, es crucial. Necesitan salir de la mina de carbón que los vio nacer, librarse de la oscuridad que dictó su naturaleza. Esta parvada de canarios atrapados en una mina de carbón debe salir, antes de que yo, también, desaparezca.

Qué cansancio tengo, Gabo. Me voy a dormir. Nadie quiere enfrentarse a la muerte, por eso la relegamos al olvido. Espero que te haya conmovido la trágica historia de la ejecución de Ruth Snyder y que estas palabras aún tengan sentido cuando veas estos canarios que te mando ahora. Tendrían que haberte llegado por correo sus sombras, para cuando me leas aquí. Espero que estés bien y que empieces a entusiasmarte con la posibilidad de darle forma al librito. Gracias por leerme. Me encanta, de veras, contar una buena historia.

Todo lo mejor,

R.

19/9/2015

La transcripción anterior corresponde a una carta escrita a mano sobre papel azul claro, de diez páginas de longitud, dobladas por la mitad, unidas por un clip metálico. La carta está fechada el 19 de septiembre de 2015. El matasellos indica el 21 de septiembre como fecha del envío. Anexo perdido.

Según se menciona en la carta, fueron enviadas como material anexo varios «canarios» (imágenes intervenidas) de la fotografía de la ejecución de Ruth Snyder. No se sabe cuántas de estas imágenes se incluyeron, pues todas se han perdido.

Querido Gabo,

Te escribo rápido, antes de que se me vaya la idea, porque me quedé pensando que el caso de Ruth Snyder es buen ejemplo de lo necesario que resulta abordar con seriedad las escenas de ejecución. Como subgénero fotográfico de las imágenes de agonía, me recuerdan a ese cuento de Kafka que se llama «En la colonia penitenciaria». ¿Te acuerdas de él? Lo narra un hombre que está visitando una colonia penitenciaria en una isla lejana. Ahí, a los prisioneros se les ejecuta por medio una máquina horrorosa de escritura que mata a la víctima al insertarle repetidamente agujas en la piel. El artefacto sujeta al prisionero mientras inscribe la sentencia condenatoria en su cuerpo. Así, queda escrita sobre el condenado mismo la marca de su crimen. Las heridas de las agujas lo hacen sangrar hasta morir. Se trata, pues, de la marcación literal de la culpa y la criminalidad sobre el cuerpo. La inscripción de significados en la carne. Metafóricamente, le ocurrió algo asi a Ruth, cuyo crimen pasional fue castigado por medio de fuego y calor. Podríamos decir lo mismo de la guillotina, que corta la cabeza del rey (aunque la guillotina no deja marca en la médula del cuerpo del ejecutado; cosa que sí ocurre con la electricidad de la silla, como sí logra la bala del batallón de fusilamiento). Quizás haya que tomar nota sobre los efectos del tiempo en las fotos de agonía, pues hay una diferencia importante entre:

a) fotografías de la escenificación y los efectos de una ejecución: el antes y el después.
b) fotografías que captan el instante exacto de la muerte durante la ejecución: el acto en sí.

El primer tipo sería una imagen que antecede a las consecuencias de la muerte, el segundo tipo son imágenes de la agonía en sí. Regresando a la historia de Kafka, la distinción podría aplicarse por medio de la diferencia entre:

a) la explicación del método de ejecución y el funcionamiento de la máquina.

b) la experiencia de ver funcionar a la máquina.

Todo esto me recuerda la única vez que mi propio trabajo contribuyó al de Edith y a sus canarios. Llevaba yo un buen rato investigando la historia de las prácticas funerarias ante el aluvión de muertes de la Revolución mexicana; por lo menos un millón de personas perdieron la vida en el lapso de una década, ¿sabías eso? La gran mayoría de las personas no saben eso, Gabriel. En fin. Andaba yo investigando las posibilidades y factibilidad de una exploración arqueológica de sitios que fueron campo de batalla durante la Revolución mexicana, y parte del proyecto abordaba el destino final de los restos humanos abandonados en la vía pública y los descampados tras los enfrentamientos bélicos y las ejecuciones. En eso estaba yo, cuando gracias a un colega, supe de la obra de Nellie Campobello y su extraordinaria novela-que-no-es-novela, titulada *Cartucho* (de veras que es un libro magnífico; sueño con una edición especial, crítica, ilustrada, con estudios introductorios, etc. Pero no es éste el libro que vine acá a convencerte de publicar, y tocará a otros editores, con otros procesos de convencimiento, lograrlo). Campobello fue una de las autoras más extraordinarias, punto, que habitara esa abstracción que hemos dado en llamar «nuestros tiempos». En fin, la cosa es que aquella investigación en la que estaba yo trabajando consideraba las formas como el territorio queda marcado en su materialidad por la violencia. Desde la perspectiva de la arqueología, ante tanta muerte ocurrida en tan sólo una década, resulta interesante que durante la Revolución no hubo entierros multitudinarios, ni sobreviven sitios de conmemoración en los campos de batalla, ni hubo cementerios dedicados a héroes caídos ni hijos perdidos, aunque sí hubo cremaciones masivas. Pero me distraigo. El punto es que,

en el libro de Campobello hay un pasaje corto donde la autora cuenta que, cuando era niña, un hombre fue ejecutado afuera de su ventana, y narra cómo ella terminó adorando la figura de ese cuerpo muerto en la calle, y lo triste que se sintió la mañana en que ya no estuvo ahí, y cómo añoraba que mataran a otro hombre, que hubiera otro fusilado, afuera de su ventana. Aquí es necesario aclarar algo fundamental: Verás, es que los fusilamientos constituyeron verdaderos rituales de ejecución durante la Revolución mexicana. Por medio de una coreografía de justicia sumaria, se ejecutaba a enemigos capturados, ante un paredón y por un escuadrón de fusilamiento. La palabra «fusilado» es rara, porque es verbo tanto como sustantivo. Uno puede decir: «el hombre fue fusilado», o uno puede decir «vi al fusilado en la calle». Todo eso me llevó a interesarme por los fusilamientos. Me parecía importante que «el fusilado» no era entonces solamente una persona en específico que fue ejecutada de cierta manera. Sino que su identidad terminaba integrándose al método de su ejecución, por medio de la palabra usada para describirle. Ya no era más, «Juan Pérez, que fue ejecutado», sino que se convertía en «un fusilado».

Existen muchas fotografías de fusilamientos. Pero hay una serie, captada por la cámara de un tal W. H. Horne, de El Paso, Texas, que muestra el momento exacto en que las balas impactan los cuerpos de tres hombres que fueron ejecutados ante el mismo muro en un solo día, uno tras otro. El camarógrafo debió tener una precisión realmente espectacular para captar el instante exacto en que cada uno de los cuerpos de estos hombres se dobló, mutando ante el dolor, tras ser tocados por la fuerza de las balas que cruzaron sus cuerpos. Existen tres encuadres fotográficos de este fusilamiento, y en cada uno de ellos el hombre tras la cámara logró captar el momento exacto en que las balas del batallón de fusilamiento le pegaron al cuerpo, antes de que éste se desplomara. Técnicamente, con las cámaras de esos tiempos, eso no era cualquier cosa. Bueno, pues me encontré esas fotos mientras hacía mi investigación, y Edith, por obvias razones, se obsesionó con ellas al punto de que terminó dedicando años a

trabajar una serie de largo aliento relacionada con estas imágenes. Estos, quizás, fueron sus canarios favoritos.

En aquel entonces viajábamos mucho al norte de México. Teníamos amistades ahí. Había vínculos familiares endebles de mi parte y siempre resultaban un consuelo esas visitas. Nos fascinaba descubrir asociaciones extrañas entre ese paisaje, la cultura, la literatura, el arte y esa frontera tan porosa con Estados Unidos: por ejemplo, el vínculo con el Bauhaus. Una vez que logras ver las pirámides mesoamericanas en la obra de Josef Albers, ya no puedes dejar de verlas. Una vez que analizas textiles mexicanos, no puedes dejar de ver su influencia en la abstracción del trabajo de Anni Albers. Y luego te enteras de sus muchos viajes cruzando esa frontera y todo cobra sentido. Cuando te enteras de la influencia de las canastas mexicanas en las esculturas de Ruth Asawa, no puedes desverla. Y claro, los Beats, y Kerouac, y Burroughs, aunque los odio un poquito. A Burroughs porque le disparó a su esposa y la mató, en la Ciudad de México; a Kerouac porque escribió una de las novelas más bellas jamás escritas, *Tristessa*, una hazaña de prosa brillante que, sin embargo, alaba un poco la adicción y el sufrimiento. Aunque ese libro es también una historia de amor profundo. Así son nuestros ídolos, Gabo: bastante imperfectos. Y supongo que es bueno que permanezcan así. Debemos matar a nuestros ídolos, como dicen.

Durante nuestros viajes por el norte de México nos encontramos con los fusilamientos muchas veces. Ed se hacía de cualquier libro que cruzara por sus manos e incluyera ese tipo de fotografías históricas. A veces, incluso, llegamos a encontrar postales. Reunió una colección considerable, acompañada de varios buenos libros sobre el tema de la muerte y la Revolución. Pero siempre regresó a trabajar y retrabajar las imágenes producidas por Horne. Esas tres muertes retratadas, en una sola mañana. De ahí nacieron los canarios sobre fusilamientos. Existen muchos retratos de fusilamientos, pero pocos captan el instante preciso en que la bala entra al cuerpo. Retratar esa transición entre la vida y la muerte (ese punto de

no retorno donde habita la agonía) es algo que logran las fotografías de Horne a la perfección. Son el registro visual de los primeros pasos en el trayecto hacia la muerte.

Edith reflexionaba mucho sobre la paradoja de la soledad durante la agonía pública. Se preguntaba cómo habrá sido morir mientras decenas de personas te observan. Cuestionaba la naturaleza dolorosa pero cotidiana de presenciar el sufrimiento ajeno en ese tipo de castigo colectivo. El tema de esa angustia paralela, que se desarrolla en el espectador al mirar la muerte de otros, la obsesionó. Y es verdad: un componente crucial de las imágenes captadas por Horne (y de casi todos los fusilamientos) son los espectadores.

Toda foto habla indirectamente de lo que significa ser testigo. Los efectos en el observador al contemplar el sufrimiento ajeno no son del todo aprehensibles. Ed examinó la naturaleza del acto de testimoniar la muerte ajena y, por supuesto, estuvo informada por muchos libros. Podría enumerar aquí algunos, pero no tengo ganas. Baste decir que en su análisis visual de las fotos de fusilamientos, los movimientos del cuerpo que muere, y de quien es testigo de esa muerte, así como los gestos de los miembros del batallón y la cámara como artefacto de registro de los últimos segundos de vida de otros, en conjunto, para ella construían la constelación estética del instante entre la vida y la muerte: el minúsculo espacio de agonía que dura lo que tarda en caer un cuerpo.

En estos canarios vemos cómo Edith usó al máximo el recurso del papel albanene y su característica translucidez. Con la aplicación de líneas mínimas en tinta negra fue trazando la silueta de cada uno de los hombres ejecutados, así como de los miembros del batallón de fusilamiento y las armas que participaron en la ejecución. Las sombras de los fusilados se extienden sobre el suelo en paralelo a la línea que traza la orilla del paredón. Conforme las escenas se vuelven secuencia, las siluetas se traslapan unas sobre otras, empalmando uno, dos, tres momentos en el tiempo, uniendo las tres ejecuciones ocurridas en momentos separados. Al final terminan amalgamadas en un

mismo tiempo-espacio. Las sombras de los fusilados se vierten en paralelo a las marcas oscuras de las armas que les disparan. Otros canarios notables de la serie muestran el cuerpo del primer hombre fusilado suspendido en el aire, con el vientre sumido, recibiendo los disparos. En otras se pueden observar el paredón, el grupo cuantioso de testigos, un edificio de adobe al fondo con una ventana, el hombre que, con el gesto de su espada, dictó la orden de fuego. Un segundo fusilado alza los brazos a los costados al recibir las balas. Su sombrero yace, caído, a su lado. El tercer fusilado, ante el golpe de las balas, se dobla hacia atrás, se encoge y baja el mentón hacia su pecho. Todo, hombre y muro y ventana, parecen suspendidos por hilos invisibles. Entre una imagen y otra, lo que antes permaneció encubierto, ahora es discernible. Y viceversa. Los testigos miran, las armas disparan. Dos cuerpos yacen sobre el suelo mientras el tercero, en medio del proceso de ser fusilado, parece flotar en medio de su caída. La única continuidad, a veces visible, otras veces oculta, es la textura del muro del paredón contra el cual los tres hombres fueron ejecutados.

La serie sobre los fusilamientos también se convirtió en una obsesión con la distancia. De manera similar a lo ocurrido con la silla de Ruth, Edith se preguntaba: ¿qué ocurre en el vacío que se despliega entre los rifles y el cuerpo al que le disparan? ¿Qué habita ahí? ¿Qué ocurre con el espacio entre el espectador de la ejecución y quien yace condenado o moribundo? La noción de distancia y movimiento en el proceso de la muerte, en paralelo al congelamiento paradójico que ocurre con la toma fotográfica, le obsesionaron. Como Montaigne, se hacía preguntas en torno a los gestos, los rostros, la posición del cuerpo. Le interesaba cómo la foto retrata estas texturas emotivas a través de la lente de la cámara. Cómo capta la naturaleza física de los últimos instantes de la vida de alguien. Cuando se trata de agonías desencadenadas por la entrada de una bala en el cuerpo, viene a cuenta la famosa foto de la ejecución sumaria del Việt Cộng captada por el fotoperiodista Eddie Adams. Se dice que la esposa del ejecutado se enteró de la

muerte de su marido al ver la imagen publicada en un periódico. Sólo podemos imaginar lo que implicaron esos minutos previos a la ejecución. Saber que va a ocurrir la muerte, anticiparla. ¿Qué clase de espera es esa? ¿Y los espectadores? Todos atrapados en ese instante interminable, esa mano rígida empuñando la pistola y esa mueca en el rostro que espera la bala.

Hay otro fotógrafo obsesionado con el cuerpo tocado por la bala: Robert Capa y su famosa, aunque muy debatida, imagen del soldado republicano cayendo en España. Desplomándose, arma en mano, el congelamiento motriz de ese cuerpo, las rodillas dobladas, el brazo extendido, presumiblemente tras haber sido alcanzado por el impacto de un proyectil, se trata del tipo de escena sobre la que Ed buscaba reflexionar. Y así, construyó una serie de cuadernos que abordan la fotografía de Capa, pero te hablaré de ellos en otra carta. Lo traigo a colación sólo porque esos canarios están muy relacionados con los de los fusilamientos y es importante hacer esta conexión.

Seguro que ya te estoy cansando. Yo también estoy un poco más allá del bien y el mal. Dejaré reposar estas ideas. Antes de irme, quiero decir algunas cosas sobre cómo podríamos quizás empezar a organizar los canarios en categorías. Elaborar una clasificación: tal vez dividir las imágenes según las diferentes formas de muerte, por ejemplo, ya sea muerte por fuego, electricidad. Muerte por caída, como en la imagen de Robert Capa, o el caso de los cuerpos que caen de los puentes al suicidarse o que saltan de edificios en llamas. ¿Sería esa una muerte por aire? La muerte por aire y por agua será el próximo tema que abordaré. Quizás incluso exista la muerte por tiempo. Bueno, ya me voy. Te mando aquí algunos canarios de aquel fusilamiento triple durante la Revolución mexicana.

Cuídate, Gabo.
Hablemos pronto por teléfono.

R.

21/9/2015

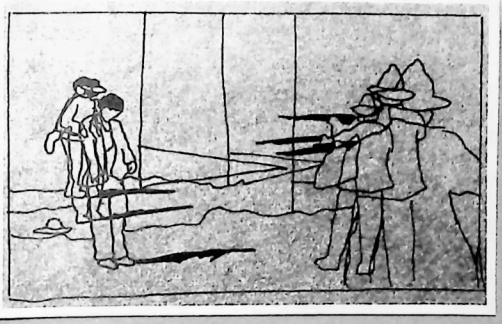
La transcripción anterior corresponde a una carta escrita a mano sobre papel azul claro, de siete páginas de longitud, dobladas por la mitad, unidas por un clip metálico. La fecha del matasellos y la carta es el 21 de septiembre de 2015. Se incluyen imágenes anexas.

El anexo consiste en diez imágenes, todas fotocopias impresas sobre papel, donde se reproducen intervenciones visuales a una secuencia de fotografías de un fusilamiento triple durante la Revolución mexicana. Las fotografías originales fueron publicadas en formato postal por W. H. Horne, fotógrafo estadounidense cuyo trabajo se caracterizó por documentar los efectos mortíferos de la guerra en México. Los tres hombres fusilados —Francisco Rojas, Juan Aguilar y José Moreno— fueron ejecutados en la estación de tren de Ciudad Juárez, Chihuahua, el 15 de enero de 1916, casi al medio día. Las imágenes originales han sido modificadas con pintura blanca, uso de papel albanene, tinta, fotocopiado repetido, técnicas de iluminación y fotografía subsecuente. Dos de las fotocopias enviadas corresponden a cuadernos de trabajo o «sombras». El resto son «canarios».

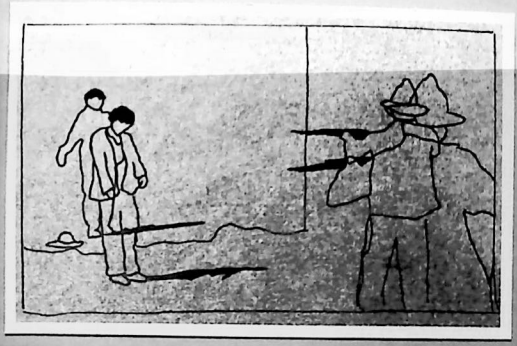
Ejecución triple
por fusilamiento
durante
la Revolución mexicana
en Cd. Juárez
1916

#1

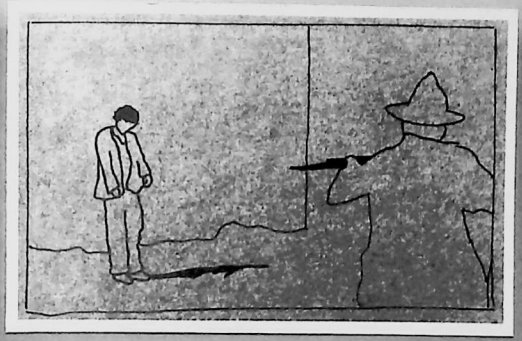
Ejecución Triple
por fusilamiento
durante la
Revolución Mexicana
en Cd. Juárez
1916



#1



#2

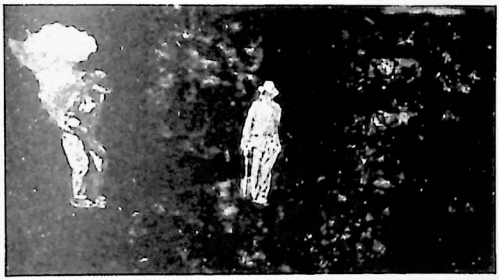


#3

$\#_1 - A$

$\#_1 - B$

#1 ~ A

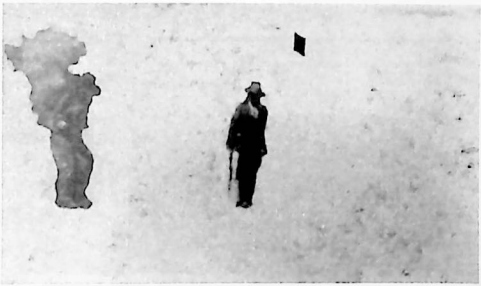


#1 – B

$\#_1 - C$

$\#_1 - D$

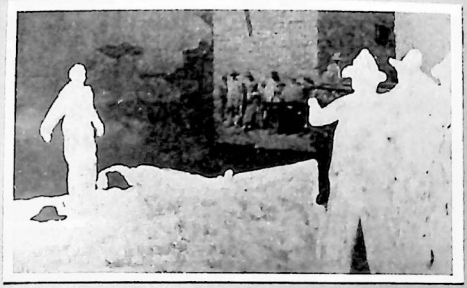
#1 - C



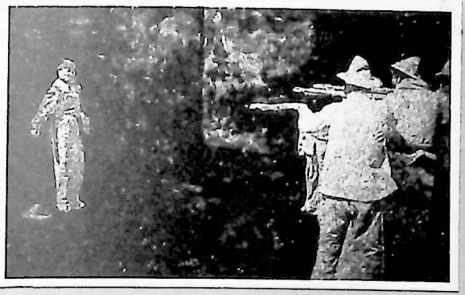
#1 - D

#2 – A

#2 – B



#2-A



#2-B

#2 – C

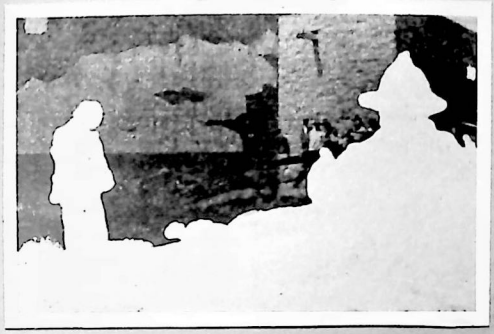
#2 – D

#2 - C

#2 - D

#3 – A

#3 – B



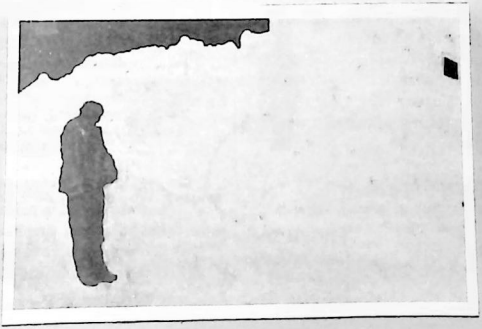
#3 – A

#3 – B

$^{\#}3-C$

$^{\#}3-D$

#3-C



#3-D

Ejecución triple por fusilamiento
de tres hombres durante la
Revolución mexicana

1916
Ciudad Juárez, Chihuahua

(1) (2) (3)

Fusilamiento en Cd. Juárez
Tres hombres ejecutados:
#1) Francisco Rojas
#2) Juan Aguilar
#3) José Moreno
Acusados de robar suministros
del Ejército

Oficial a cargo del batallón de
fusilamiento: Capitán Javier J. Valle
11:30 am
15 de enero de 1916

Walter H. Horne
Cámara Graflex

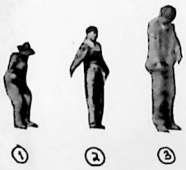
Horne se convirtió en
un prolífico y reconocido
fotógrafo de escenas de guerra.

Carta a su hermana:

«Tomé fotos de tres ejecuciones
hoy. Aquí está la primera.
Las balas han atravesado
al hombre. Mira el polvo de
la pared de arriba detrás de él.»

Ejecución triple por fusilamiento de tres hombres durante la Revolución Mexicana

1916
Ciudad Juárez, Chihuahua



Fusilamiento en Cd. Juárez
Tres hombres ejecutados:
#1) Francisco Rojas
#2) Juan Aguilar
#3) José Moreno
Acusados de robar suministros del Ejército

Oficial a cargo del batallón de fusilamiento: Capitán Javier J. Valle

11:30 am.
15 de Enero de 1916

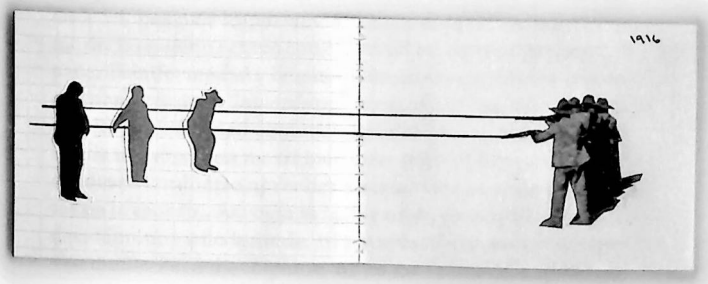
Walter H. Horne
Cámara Graflex

Horne se convirtió en un prolífico y renombrado fotógrafo de escenas de guerra.

Carta a su hermana:

"Tomé fotos de tres ejecuciones hoy. Aquí está la primera. Las balas han atravesado al hombre. Mira el polvo de la pared de arriba detrás de él."

1916


1916

Querido G,

Por favor no te mortifiques por tardar en responder a mis cartas. Siento mucho la noticia de la enfermedad de tu madre. Espero, de verdad, que se recupere pronto. Me parece que estás haciendo lo correcto al tomarte un tiempo fuera de la oficina para cuidar de ella. Lo sabes bien: me parece que una de las lecciones más importantes que nos da la vida es la del bien morir. Lo mismo ocurre con el aprendizaje que surge al acompañar la enfermedad y la muerte de un ser querido. El acto de sentarnos junto a los enfermos y moribundos lo considero una responsabilidad comunal. Resulta irónico, sin duda, que la vida nos enseñe a morir bien y, en medida de lo posible, nos conduzca también a aprender a seguir viviendo tras los efectos de la muerte. Así es la vida. Sigamos, pues, a Montaigne, y decidámonos a no temerle, ni a la vida ni a la muerte, aunque nos duela. Pero discúlpame, no es mi intención sugerir que tu madre vaya a morir. De hecho, suena a que está todavía lejos de ello (espero). Aun así, no me parece mal anticiparse, pues será un momento inevitable. Además, es sabio prepararte para estar a su lado cuando ocurra.

Tal vez de eso se trata la enfermedad: es una alerta. Para Edith, el cáncer que vivió en su juventud (¡tenía sólo veinte años cuando se enfrentó a la muerte por primera vez!) se volvió esa advertencia. Un aviso que le hizo vivir el resto de su vida con plena consciencia de que un día le iba a tocar perecer. Este hecho, para ella, se volvió la única certeza de su existir consciente. Una circunstancia como ésa deja una estela en el espíritu. Se le pierde el miedo a nuestro ineludible fin. Edith

se quejaba a menudo de que nuestro sistema educativo está mal diseñado al respecto. «Deberían enseñarnos a morir mejor», se quejaba. «Eso sí sería realmente útil. Más que el cálculo y la geometría diferencial». Porque claro, ¿de qué sirve la aritmética o la buena sintaxis si uno no sabe nada sobre el arte de morir? Ese conocimiento, le parecía, debiera ser el mayor aprendizaje en la vida: cómo morir mejor.

En ninguno de esos libros sosos y despreciables que pretenden explicar por qué las cosas malas le ocurren a la gente buena, ni en los que se dictan instrucciones para sobrellevar las cinco etapas del duelo, se concentra el conocimiento verdaderamente útil sobre el proceso de morir. Quienes de verdad tienen algo que decir sobre la muerte son las personas viejas, como yo. Porque hemos aprendido, a fuerza de la costumbre, a vivir con ella. Hemos aprendido, con melancolía y premura, a correr en paralelo a la herida que deja la muerte. Porque ya perdimos a tantos. Ver morir a otros te vuelve humilde. Así que, pon atención y prepárate para escucharme, pues en esta carta me dispongo a transmitirte todo el conocimiento que poseo sobre el fin de la vida y la manera óptima de acompañar a los moribundos.

Te comparto esta información con profundo afecto y con todo el cariño que te tengo. Paso de mi mano a la tuya esta extraña forma de sabiduría, con conocimiento de causa y absoluta certeza de que Ed te habría compartido estas mismas palabras. Te ofrezco una disculpa, insisto, porque sé que a veces pueden resultar extrañas mis palabras, y termino hablando de más, pero es que ya no hay quién me ponga límites y me cuesta distinguir los puntos fijos entre el pasado y el presente. Ya ves, son las desventajas de haber estudiado arqueología. No son pocas. Así son también las consecuencias de haber fracasado en cumplir los deseos de mi familia, embarcándome en una aventura cuyo campo de acción es el tiempo remoto. Es indudable, sin embargo, que la alternativa, haberme dedicado a la medicina, a la ingeniería, o a

cualquier otra cosa, hubiera devenido en un fracaso estrepitoso. No tengo estómago para eso.

Verás, Gabo, es que me parece una verdadera lástima que la muerte y el proceso de morir sean un tabú tan grande. Eso conduce a un bloqueo, y se pierde y se deja de transmitir información fundamental sobre estos temas, que son, finalmente, parte de la experiencia del vivir. Deberíamos hablar más de eso. Los muertos (y los moribundos) hablan. Mi oficio lo demuestra, aunque pareciera que nunca nos acordamos de aprender a escucharles. No les oímos porque todos tememos nuestro propio fin y el de los demás. Parece de mal gusto hablar de la muerte (Edith y yo perdimos esa precaución desde el primer día). Se considera impropio sacar el tema. Por ejemplo, ¿sabías que muere más gente durante la luna llena que durante la luna nueva? Pues así es. Se me ocurrió este dato ahorita porque en la mañana escuché en la radio la noticia del eclipse que habrá hoy. Espero verlo desde mi ventana y también me pregunto cuánta gente morirá hoy bajo sus efectos.

Lo cierto es que, aunque para algunos resulte indecoroso y desagradable, existe un cúmulo de erudición, casi secreta, soterrada y clandestina, sobre la muerte, que se transmite durante el acompañamiento y los preparativos para la despedida de nuestros seres queridos. Esta suma de conocimiento, sin embargo, no se transmite de manera directa. Entre susurros discutimos el fin de la vida de otros, añorando una mejor muerte para nosotros mismos. Los viejos se guardan mucha información valiosa porque causa miedo y da culpa ser impertinente. Heredamos cierto conocimiento sobre el lento proceso de la agonía, pero nos llega entre miradas de soslayo y murmullos, a través de la historia familiar, en forma de rumores, chismes, por medio de consejos que se transmiten, normalmente, he de decirlo, de una mujer a otra.

Poca gente, sin embargo, quiere saber los detalles minúsculos pero cruciales que involucran la muerte lenta: esa respiración apesadumbrada, su aceleración seguida de pausa, el hecho de que casi todos los viejos terminaremos muriendo

de hambre y falta de aire. Le llaman hambruna de aire, ¿sabías? Hambre de aire. Esos jadeos terminales se consideran una forma del hambre.

Incluso en nuestro último suspiro permanecemos hambrientos, deseosos, carentes. Esa carencia es lo que nos mata. Cuando somos jóvenes nos asusta hablar del fin de la vida, por miedo a invocarla. Y no nos preparamos. Luego llega y seguimos el protocolo social, cediendo el cuidado de nuestros moribundos a los profesionales. Y mientras tanto, nosotros, inexpertos, nos quedamos sumidos en la ignorancia; no aprendemos nada, no crecemos. Así, la muerte de nuestros seres queridos se vuelve una experiencia exclusivamente de sufrimiento (carente de sentido, infructuosa). Edith y yo solíamos platicarlo mucho: qué profunda falta de respeto hacia los que se van, apartarnos de ellos en el momento de su último suspiro, temerles. Debiera ser todo lo contrario: habríamos de volcarnos a aprender todo lo posible sobre el devenir de la muerte, para acompañar mejor a quienes amamos en su proceso de tránsito.

El trabajo vinculado con el cuidado de los moribundos y los muertos estuvo, durante siglos, en manos de las mujeres. No precisamente el trabajo del enterramiento, pero todo lo demás sí. Y una de las consecuencias nefastas del capitalismo es que les han sido robadas esas labores de cuidado. Fue a través de mujeres, por ejemplo, de las enfermeras que atendieron a Ed, que recibí parte de la información fundamental que ahora poseo sobre aquel acto, de sencillez avasalladora, que es el sentarse al lado de quien muere, para acompañarle: atender a los cambios en el ritmo de la respiración, el cambio en el color de las manos, los pies que se tornan mármol, la falta de apetito, la incapacidad para tragar, la utilidad del hielo, el gesto delicado de limpiar la costra que crece alrededor de los ojos, la imposibilidad de dormir, las alucinaciones que son, en realidad, más bien, el inicio de una conversación con otro grupo de seres que habitan una esfera distinta de la existencia, a la que nosotros, los vivos, no estamos invitados. «Esa conversación

no nos pertenece», me dijo una enfermera joven, pero sabia, mientras yo observaba a Edith platicarles con entusiasmo a los espectros de los muros del hospital dos días antes de morir. El hombre que ella decía ver ahí, de pie en una esquina, era tan fantasmagórico como la insistencia de que en efecto estaba ahí. ¿Y quién soy yo para decir que no estaba allí? Me limité a quedarme en silencio a su lado.

Esa noche, nuestras esferas del ser empezaron a separarse. Ella dejó de estar conmigo, a mi lado, en cuanto empezó a hablar con ellos. Con aquellos otros, invisibles para mí. «No tenemos derecho a escuchar esa conversación», eso fue lo que sentí que me quería decir la enfermera. Así que ahí me quedé, en duermevela, intentando no interrumpir. Es una conversación que no es para nosotros, los vivos. Entre extensas e incomprensibles diatribas dirigidas al vacío y conversaciones en monólogo durante las cuales Edith parecía justificarse con personas invisibles para mí, en medio de aquella última noche helada, su voz profunda y fuerte me despertó de mi letargo. La escuché decirlo, casi gritando, bastante escandalizada: «No me arrepiento de NADA», espetó. Fueron sus últimas palabras. El resto fue indescifrable. Sonidos, más que frases. La debilidad de su cuerpo pronto la condujo a un silencio radical. No volvió a pronunciar palabra, aunque vivió un día más.

Fue tras el fallecimiento de mi madre, cuando yo tenía veinte años, que me inicié en el aprendizaje sobre la muerte y lo que se pierde con ella y lo que se halla a través de ella. Lo que puede ser recuperado o no, del fin de la existencia de otros, se volvió algo importante para mí desde que era bastante joven. Gracias a esa experiencia comprendería años después, por ejemplo, esa obra un poco macabra de la artista francesa Sophie Calle (me parece recordar que ya te la mencioné antes) y sus motivos para intentar captar en video el último suspiro de su madre. Me acuerdo de haber leído un artículo sobre su trabajo y de comentarlo con Edith durante el desayuno. Ese día ella preparó pan francés con unos duraznos tan maduros que casi eran miel. Me acuerdo de su suavidad empalagosa. La pieza

de Calle había sido exhibida en la Bienal de Venecia y giraba en torno a una grabación en video donde aparece la madre de la artista en su lecho de muerte, rodeada de personas intentando determinar, durante varios minutos, si ya ha muerto o no. La artista francesa había dejado la cámara ahí, para apaciguar la ansiedad del riesgo de perderse el último suspiro de su madre. Quería escuchar sus últimas palabras. Pero ocurre que, en el video, es imposible distinguir el momento exacto en el que la mujer moribunda llega a su fin. La pieza se llama *Imposible atrapar la muerte*. Hay una nota al respecto en uno de los cuadernos de Edith. Con su caligrafía sesgada escribió: «*Pas pu saisir la mort*. Sophie Calle. ¿Es posible captar, atrapar, asir la muerte en video? Diferencias entre foto fija e imagen en movimiento». Pienso acá en aquella otra francesa que también fracasó en su deseo de estar presente durante la muerte de su madre. Pobre Simone de Beauvoir, tantos esfuerzos, aparentemente en balde, para que en el momento exacto de la muerte de su madre, tras recibir la llamada del hospital instándole a correr, terminara haciendo una parada en una cafetería para tomar un café con prisa y no llegó a tiempo. ¿Acaso la gente no sabe que cuando la muerte finalmente se acerca, uno debe apresurarse de verdad? Jamás entenderé por qué Simone decidió parar a tomar un café en su trayecto al hospital cuando le informaron que le quedaba poco tiempo a su madre en este mundo. Me resulta un acto incomprensible. Llegó demasiado tarde, por supuesto, como describe en su extraordinario libro, *Una muerte muy dulce*, el cual me parece que deberías leer. Ahí cuenta cómo no alcanzó a llegar a tiempo. Y esa decisión de detenerse en el camino por café me hace pensar que, en realidad, en el fondo, la hija temía estar ahí con la madre cuando llegara su momento de morir.

Cuando murió mi propia madre, mi tía, que era su hermana gemela, anunció: «El tiempo de Dios es perfecto». En aquel entonces yo carecía de una perspectiva espiritual que estuviera a la altura, así que respondí ante su muerte con una acción sencilla: doblando y guardando la cobijita blanca bordada con animalitos rojos que le dio calor a mi madre mientras cruzó al

otro lado. Esa manta la cuidó, y para mí una parte de mi madre sigue habitándola, así que la guardo. Gabo, yo no poseo muchas cosas. Pero ese trocito de tela tejida es uno de los pocos objetos personales realmente valiosos que atesoro.

Le tomó a mi madre varios días, largos y dolorosos, terminar de morir. Durante ese lapso de tiempo, mi tía y yo nos sentábamos al lado de la cama de mi madre y mirábamos por la ventana. Estábamos en la última casa donde vivió mi madre, la cual compartía con su única hermana y varias de sus primas, todas solteras, separadas o viudas a esas alturas. Era 1965, y esa suerte de matriarcado involuntario parecía comuna antigua o utopía futurista de amazonas. Yo apenas entraba en la adultez, o al menos no me creía una persona adulta en su totalidad, aunque tenía un empleo aceptable, era independiente, e incluso requería de los servicios de un contador de vez en cuando para calcular mis impuestos. Ante los ojos del mundo exterior, yo era, a todas luces, una persona eficiente. Pero aun así, la agonía de mi madre detonó en mí una suerte de regresión. Ante semejante panorama, la verdad es que fue un consuelo sentarme por horas al lado de la hermana de mi madre. Y en circunstancias tan adversas, el manto protector de una agrupación de mujeres mayores, con más autoridad, fue un abrazo. Días antes de que mi madre dejara de poder hablar, ella y yo platicamos seriamente. Tomamos la decisión de que si llegara a existir la reencarnación, y pudiéramos elegir, en nuestra siguiente vida escogeríamos ser hermanas. El mismo amor, pero sin jerarquía. En mi infancia siempre añoré la proximidad cómplice que las hermanas parecían tener. Sí, definitivamente, si pudiera volver a empezar mi vida desde cero, en una segunda vuelta, lo cambiaría todo e intentaría ser la hermana de mi madre.

Durante esos días tan largos, cuando mi tía y yo nos sentamos por horas en sillas viejas que resultaban sorprendentemente cómodas, pasábamos el rato mirando a través de la ventana. Yo a veces me ponía de pie, daba vueltas, regresaba a la silla y terminaba asomándome otra vez por la ventana.

Afuera, al otro lado del vidrio, había un ciruelo. Colgando de una rama que se alcanzaba a ver en el encuadre de nuestra vista, un día apareció una fruta solitaria, amarilla y jugosa. Las ardillas corrían entre los árboles y mientras aguardábamos a que llegara la muerte, vigilando los lapsos cada vez más prolongados en la respiración del cuerpo que me había dado la vida, mi tía y yo platicábamos sobre las ardillas. ¿Lograrían comerse la ciruela? ¿O se les adelantarían los pájaros? Verás, Gabo, esto es algo de lo que poca gente habla, o pocos recuerdan: la muerte puede ser muy, demasiado, lenta.

Tomar asiento al lado de quien muere involucra mucha espera, mucho tiempo muerto. Durante una semana completa, todas las mañanas, cuando entrábamos a la recámara, la ciruela seguía ahí. Engordaba, maduraba. Volviéndose cada vez más amarilla, como un sol. Ningún animal se la comía, ya sea porque un manojo de hojas la mantenían oculta o porque una ley superior la había determinado incomestible. Crecía y crecía, cada vez más carnosa, más brillante, más viva. El día que mi madre murió, la ciruela ya no estaba ahí cuando entramos al cuarto por la mañana. Lo notamos de inmediato. Mi tía y yo nos miramos, y supimos. Este iba a ser el día en que ella se iría. Y así fue. La ciruela se volvió una suerte de oráculo. Y, de cierto modo, hablaba la lengua de los muertos.

Lo que recuerdo de los minutos que siguieron al fallecimiento de mi madre fue el asombro ante la rapidísima transformación de su rostro. Mutó con velocidad, convirtiéndose súbitamente en materia en lugar de persona, con cada segundo que pasaba. Su piel se volvió tan delicada, tan frágil bajo las manos de mi tía, que no dejaba de acariciarla con una ternura impenetrable. Al ser su gemela, era como si estuviera mirándose a sí misma, muerta, ahí en la cama. Fue una circunstancia tan ajena para mí, que sólo me quedaba huir de ahí.

Salí del cuarto, busqué a mis otras tías y anuncié la llegada de la muerte. De pronto, la recámara se llenó de mujeres mayores corriendo, sollozando, moviendo cosas, enrollando toallas y posicionándolas detrás de la cabeza, bajo la mandíbula,

acomodando y moldeando el cuerpo en preparación para el rigor mortis. Dicha precaución era producto de la experiencia y recuerdo mi asombro ante su experticia. ¿Dónde habían aprendido eso? Y, ¿quién les enseñó? Todo ocurría con velocidad y premura, demasiado rápido. Especialmente en contraste con el ritmo tan lento de los días anteriores. La hermana de mi madre se dispuso a sacar del cuarto las flores y la comida que había, y se aseguró de que sus primas usaran sábanas limpias para amortajar el cuerpo. Yo, desde mi impericia, me acomodé en las orillas. Luego sólo quedó esperar a los de la funeraria. Recuerdo estar ahí, mirando su rostro lo más que pude, haciendo un esfuerzo por grabar en mi memoria los últimos rasgos de aquella mujer que no volvería a ver. Todo había sido tan fugaz. Había tan poco tiempo. Pronto se la llevarían. Y nunca iba a escucharla pronunciar mi nombre de nuevo. Repetí en mi mente el conjunto sonoro de esas sílabas, evocando su textura en la voz de mi madre, intentando memorizar ese sonido. Después de eso, ya no pude pensar. Sólo podía ver. Me obsesioné con un pensamiento residual: bajo las sábanas estaba, empuñado en una de las manos agarrotadas de mi madre, un kleenex. Era una manía suya. Siempre cargaba un pañuelo de papel en la mano cuando se metía a la cama. Irrecuperables ahora, el pañuelo y aquel gesto suyo, que le acompañó toda la vida, abandonaron la habitación junto con ella.

Años después, cuando conocí a Edith, ella me contaría de tantos artistas que han trabajado en torno a la muerte y la pérdida. Por ejemplo, la fotógrafa japonesa Ishiuchi Miyako, quien mantuvo una relación distante con su madre, pero que tras su fallecimiento construyó un retrato íntimo de ella por medio de los objetos que habían estado en contacto cercano con su piel: su lápiz labial, sus fondos, su peine, sus pantuflas. «Lo que me queda ahora son sólo las cosas que mi madre dejó para mí. Las llevo, una por una, hacia la luz, para plasmar su imagen en fotografías, como una forma de despedirme de ella», diría Ishiuchi. Ed escribió esas palabras en una tarjeta que pegó en una repisa adentro de nuestro closet, junto a una

caja de objetos que ella misma había reunido ahí tras la muerte su propia madre: las bobinas de hilo, el delineador de ojos, un cuchillo de cocina, dos pares de calcetines largos morados, una libreta de direcciones retacada de la letra ondulada de una anciana. Decía que le hubiera gustado guardar el pequeño bote de crema para la cara que usaba su madre. No iba a ningún lado sin él. Y así, platicábamos sobre estos tesoros pequeños, sobre cómo el amor habita en estos objetos minúsculos a los que no solemos prestar mucha atención. Son lo primero que se pierde tras una muerte, a menos que hayamos desarrollado anticipadamente la virtud de reconocer su valor excepcional: el hecho de que estas «cosas» contienen a quienes las usaron porque su huella quedó inscrita ahí.

Dejamos un cachito de nosotros mismos en cada objeto que usamos. Esto resulta obvio en el caso de la ropa, por ejemplo, y por eso artistas como Louise Bourgeois se han enamorado de los efectos de la tela en conjunción con la memoria. Y claro, está también aquella historia de la bolita de algodón que el artista Barton Lidice Beneš usó para limpiar el líquido que salió de la nariz de su pareja al morir. Después de que hubieran terminado los rituales, después del funeral y de la logística del entierro, después de que todo mundo se fuera y de que Barton volviera a casa, a un cuarto vacío, donde sus amistades habían amorosamente retirado la cama de hospital que sostuvo al hombre moribundo que amó, lo único que quedaba en el cuarto era esa pequeña bolita de algodón en el piso, en una esquina, la misma que él había usado para limpiar el rostro de su amado mientras moría. Barton, por supuesto, coleccionista por excelencia, la guardó como un recuerdo del amor perdido ante la muerte. Su arte, al final de cuentas, se centra en la acumulación de objetos que han estado cerca del cuerpo y han quedado impregnados de su aura: una servilleta tocada por una celebridad, una jeringa llena de sangre con VIH. No sorprende que Barton salvó, guardó y etiquetó esa pequeña bolita de material blanco: «algodón utilizado para limpiar el rostro de Howard Meyer tras su muerte, 10 de julio de 1989». Lo

sepamos o no, todos estamos construyendo continuamente los archivos de nuestra vida después de la muerte.

Pero cuando murió Edith la verdad es que yo no sentí que pudiera salvar nada. No hubo que retirar efectos personales de ningún sitio, porque no existían. No había nada que «rescatar», nada de qué «deshacerse», porque eso habría significado empacar todo el departamento, nuestra vida entera. Las primeras semanas sin ella fueron como un delirio vacío. Ella nunca estuvo enferma dentro de casa. Para bien y para mal. Sólo se esfumó, víctima de esa súbita muerte hospitalaria que es cada vez más común. Una caída. En la calle. Un tropiezo. Un golpe en la cabeza, fruta esparcida en la banqueta, ambulancia, sala de urgencias, unas horas de duda, la sentencia del diagnóstico, tiempo para despedirse, unos pocos días solamente, algunas horas finales de conciencia, las alucinaciones, luego, ese último día de silencio y, al final, esa horrorosa urna. Una muerte estúpida, en realidad. Ni siquiera tuve tiempo de procesarla. Volví al departamento y estaba intacto tras su partida. Sus lentes, catastróficamente olvidados el día del accidente, la esperaban sobre la mesa de la cocina. Todo permanecía fijo, inalterado, excepto que ella ya no estaba ahí. Era como si se hubiera disuelto, evaporado. Todo, desde su silla favorita hasta las tazas en la despensa y sus tijeras, incluso hoy parecen seguir esperando su regreso.

Esa frase de Sophie Calle: «Imposible atrapar la muerte». Y pegada al archivero en nuestra cocina, amarillenta ya por el paso de los años, esa tarjeta con las palabras de Sontag: «Captar una muerte cuando en efecto está ocurriendo y embalsamarla para siempre es algo que sólo pueden hacer las cámaras». Atar nudos conceptuales, tejer nidos para los canarios, encontrar los hilos que conectan; ése era el opio de Ed. Para mí, su ausencia constituyó el fin de la posibilidad de hallar conexiones. A veces quisiera morir sólo para poder volver a estar con ella; si me garantizaran que del otro lado ella me está esperando, elegiría morir de inmediato. La extraño tanto. Tantísimo. Fue una pérdida que me tomó por sorpresa. Ahora que he estado revisando

los canarios, sus diagramas y notas de trabajo, me doy cuenta de que su muerte fue, para mí, un tipo de catástrofe muy específica. El tipo de desastre que es súbito e inesperado. Un Chernóbil del corazón. Una oquedad indescriptible. Casi tóxica.

Después de toda despedida, queda una sombra. La idea de vacío no logra describir lo que se vive. La muerte se siente tan absurda que hay días en que a uno se le olvida que ocurrió. Luego uno se da cuenta de que falta algo crucial. Y que se ha agregado algo insoportable a la química del presente. No se puede eliminar un factor clave y esperar que el resto de la ecuación se mantenga intocada. Se parece al hecho de que ignoramos nuestros órganos internos hasta que nos duele el estómago. Sólo basta un diagnóstico nefasto para trastocarlo todo. Cuando nos tuvimos que enfrentar de forma bastante inesperada, Edith y yo, a la certeza de que su muerte se cernía sobre nosotros, ella me miró fijamente a los ojos y me dijo con absoluta calma: «Te voy a extrañar tanto». Ahí fue que me di cuenta de que los muertos también nos echan de menos a los vivos. Que ellos nos pierden tanto como nosotros les perdemos. Las muertes íntimas, las de familia (de sangre o elegidas) implican la disolución de un elemento clave de nuestra colectividad. Perdemos un pedacito de pandilla.

Kurt me guiña el ojo desde la esquina de mi escritorio, sentado entre sus hortensias, recordándome aquella entrevista con David Brancaccio, esa donde recomienda formar pandillas para afrontar la desesperanza y garantizar la supervivencia. Anoté fragmentos de la entrevista en mi copia de *Matadero Cinco*, déjame buscarlo. Acá está. En la entrevista Brancaccio le pregunta a Kurt qué consejos tiene para los jóvenes. Y él responde algo así como: «Unirse a una pandilla, mi recomendación es que todos deberían formar parte de una pandilla». Mis notas dicen:

«Formen su propia sociedad chiquita. Consíganse una pandilla».

«¿Tu consejo es que los jóvenes se unan a una pandilla?».

«No quiero intimidarte, pero tengo una maestría en antropología... Necesitamos familias extendidas. Necesitamos pandillas. Las tribus quedaron dispersas tras la Revolución Industrial. La idea de la familia nuclear: hombre, mujer, niños, perro, gato, es frágil. Espantosamente vulnerable. Así que yo le aconsejo a las personas que formen una suerte de pandilla. Y luego, ya sabes, deben amarse los unos a los otros».

Cuando Edith murió perdí a la última persona que era parte de mi pandilla, Gabriel. El error, por supuesto, fue que hice de ella toda mi pandilla. Y ya no está. Su espíritu se ha perdido o, al menos, se ha trasladado a otro sitio y habita un lugar inaccesible para mí; aunque tengo la esperanza de que yo sigo siendo accesible para ella. Tal vez ella pueda encontrarme, aunque yo no pueda encontrarla a ella. Por eso te escribo hoy, como todos los otros días en que te he escrito, con la esperanza de que optes por salvar a su colección de canarios. Porque salvarlos significa salvarla a ella. Protegerla. Es sólo una esquirla, pero este fragmento de luz de lo que fue su mente significa tanto. Los canarios son arte, Gabo. Ante todo, esta parvada de canarios, este archivo del proceso de dejar de ser, es la materialización de su tren de pensamiento.

Edith ya no está, se esfumó. Permanece aquí únicamente su archivo. Su colección. Un archivo dedicado a catalogar la muerte. Qué ironía: lo que queda de su paso por la vida es una estela de agonías desmenuzadas. Gabo, lo siento de verdad, esto pretendía ser una carta de consuelo para ti, no otra disertación más sobre el duelo de mi parte.

En resumen: espero que tu madre se mejore pronto. Por favor, avísame si puedo ayudar en algo.

Mis mejores deseos para ti y tu familia. Manténganse cerca. Abrácense. Y, ya sabes, ámense los unos a los otros.

R.

27/9/2015

P. D. Mil disculpas por hablar de trabajo en una carta como ésta, que se ha convertido más bien en un mensaje de naturaleza bastante distinta, pero sólo quiero contarte que esta semana me cruzaron por la cabeza las serigrafías de Andy Warhol de la silla eléctrica. Quizás valga la pena investigarlas cuando abordemos las fotos de Ruth Snyder. Recuerdo vagamente que Ed mencionó haber visto las imágenes de Warhol en algún museo. Pudo ser una influencia. Tal vez incluso fue así que se enteró de la existencia de las fotografías de Ruth. Son detalles que vale la pena considerar.

La transcripción anterior corresponde a una carta escrita a mano sobre papel azul claro, de catorce páginas de longitud, dobladas por la mitad, unidas por un clip metálico. La carta está fechada el 27 de septiembre de 2015 y la fecha del matasellos es del 28 de septiembre. No incluye imágenes anexas.

Querido G,

En respuesta a tu pregunta de hace unas semanas, la verdad es que me resulta difícil saber qué pensaba Edith sobre su propio trabajo. Todavía me asombra que fuera, hasta donde pude ver, incapaz de reconocer públicamente su propio talento o de entender la relevancia de estos ejercicios visuales (ella los habría llamado herramientas de pensamiento). Ed pasó años practicando su arte, pero jamás mostró ningún deseo de compartir los canarios con nadie, ni pensó su proceso como un proyecto artístico (no se entendía a sí misma como artista), ni los consideraba piezas. Para ella eran ejercicios. Dedicó su vida básicamente a dar clases en la universidad, y en lugar de pasar sus tardes libres haciendo macramé o viendo la televisión, dedicó sus mañanas a buscar imágenes de agonía, diseccionándolas, desmenuzándolas, reordenándolas, para tratar de entenderlas. Para mí, lograr comprender todo esto es todavía un enigma. Aquí, por ejemplo, te pongo algunas notas sueltas que encontré en uno de sus cuadernos:

Hiroshima
Hiroshima de nuevo
¡HIROSHIMA!
Se comprueba que la vaporización humana repentina fue imposible en Hiroshima
Marguerite Duras, Alain Resnais: *Hiroshima Mon Amour*
Sombra humana grabada en piedra: Hiroshima
Museificación de restos-huellas humanas

En sus cuadernos Edith escribió mucho acerca de La Bomba. Hay páginas enteras llenas de notas sobre las fotografías que se produjeron tras la detonación de las bombas atómicas. Aquellas donde aparecen algunos espectros de las vidas que se esfumaron, en segundos, tras el ataque. Está la foto de la sombra de la bicicleta, grabada en la calle; la bicicleta en sí, ausente por completo, pero su silueta ahí todavía, fija sobre el pavimento. Está la que tomó el ejército donde se ve claramente la sombra de una persona subiendo unos escalones. Otra que muestra la sombra de un cuerpo que esperaba sentado afuera de un banco. No hay nadie, sólo la forma como testigo del hecho de que un cuerpo estuvo ahí alguna vez. Pero ya no está. Todas son imágenes que registran una ausencia súbita.

No hay canarios de estas fotos. Tal vez Edith no las consideró imágenes de agonía, sino fotos de muertos. Presencias que insisten. Ausencias al descubierto. ¿Fantasmas? Me recuerdan a los cascarones de cadáveres que se encontraron entre la ceniza de Pompeya, esos que se transformaron en figuras de personas moribundas al ser rellenados con yeso. Cada uno es el encapsulamiento de una agonía incomparable. Nunca lo platicamos y, por eso, en mi fuero interno, me parece sorprendente que no haya canarios sobre este tema tampoco. Es una omisión notable. Otra ausencia. Sin embargo, en los cuadernos negros Ed escribió profusamente sobre Hiroshima y Nagasaki. Sus reflexiones se enfocaban en la materialidad de la evaporación y la desaparición súbita. Pero no hay canarios.

¿Cómo se manifiesta la ausencia en la materia? ¿Qué significa esfumarse? ¿Qué queda cuando nos enfrentamos a la aniquilación total, reconociendo al mismo tiempo la imposibilidad radical de la continuidad de la vida? ¿Se puede presenciar la muerte, a plenitud, en un caso como el de Hiroshima? ¿Podemos considerar esos vacíos de Pompeya como una forma de cadáver? ¿O es tan repentina la muerte, tan extrema esa disolución, que incluso la agonía desaparece junto con el cuerpo? Nunca sabremos quién estaba sentado

en aquellos escalones, esperando a que abriera el banco, esa mañana de agosto de 1945. Aunque su sombra sigue ahí. Me han contado que las escaleras fueron trasladadas al Museo Memorial de la Paz de Hiroshima. Quizás algún día escriba más sobre esto. ¿Qué tipo de resto arqueológico es ése? Una pérdida tan radical, anónima y que no deja rastro, ¿qué tipo de huella es?

En mi carta pasada no anticipé escribir tanto sobre la muerte de las madres ni de las amantes. Pero, por supuesto, tu circunstancia actual me llevó a muchos pensamientos. Resulta interesante que, conforme avanza el devenir de nuestras vidas, la distancia entre las muertes que nos causan dolor y las que no, se reduce. Cuando murió Edith me avasalló un asombro profundísimo. Me resultaba incomprensible que el mundo pudiera seguir dando vueltas, como siempre, intocado. ¿Cómo podía ser que este evento que había devastado absolutamente mi existencia resultara tan irrelevante para el resto de la humanidad? Era un contraste demoledor.

Supongo que estaba yo intentando encontrar una respuesta a este dilema cuando me di a la tarea de revisar los canarios y las sombras y los archiveros y los cuadernos y las muchas notas en el archivo de Ed. Fue ahí que me invadió un miedo irracional y temí que parte del material se hubiera perdido. En medio de esa situación, de ese pánico, surgió el ímpetu de escribirte. De intentar salvar lo que se pueda. Es una comparación estúpida y banal, pero a Edith una vez le robaron su bolsa, y adentro estaba uno de sus canarios, un cuaderno amarillo. Después del incidente, escribió profusamente sobre la pérdida de ese pequeño fragmento de su archivo. Hay tanto qué decir sobre el libro inacabado, el cuaderno perdido, el archivo robado. Son géneros de lo esfumado: la foto no tomada, la obra en proceso extraviada. Piénsalo. Cada uno de estos casos se relaciona con una pérdida radical o una desaparición repentina. El dolor que emana de una herida compuesta de lo que pudo haber sido, pero no fue.

¿Cómo está tu madre, Gabo? Estuvo bien platicar el otro día. Llámame cuando quieras. Espero que estés menos angustiado con tanta burocracia y trámites y que todo vaya mejor.

R.

2/10/2015

P. D. Sobre lo que platicamos por teléfono, entiendo perfectamente que por ahora no tienes dónde guardar la parvada. La seguiré custodiando. Aunque si pudiéramos idear un plan para trasladar a los canarios a otro sitio, sería lo mejor. Me preocupa. No están seguros aquí, Gabo. Si llega un momento en que yo no pueda hacerme cargo de ellos, el trabajo de Edith corre el riesgo de perderse.

La transcripción anterior corresponde a una carta escrita a mano sobre papel azul claro, de tres páginas de longitud, dobladas por la mitad, unidas por un clip metálico. La fecha de la carta y el matasellos es el 2 de octubre de 2015. Esta misiva no incluyó imágenes anexas.

Querido Gabo,

Sé que estarás unos días fuera de la oficina para atender la tarea tan fundamental de cuidar a tu madre. Mientras tanto, he seguido trabajando para poderte mandar una nueva sección de la parvada de canarios. Gracias por las reflexiones que me compartes en tu carta más reciente. Tu propuesta de que yo escriba un libro sobre la representación de la agonía la considero un halago. Lo pensaré, quizás una introducción, pero mi prioridad es que se publiquen los canarios. Estos que te mando ahorita son bastante interesantes y misteriosos. Tendré que explicártelos. Es difícil saber de qué tratan sólo con verlos, porque la escena original en la que se basan también es difícil de discernir.

Así que mejor no le daré vueltas al asunto y de una vez por todas te describiré la imagen original, que en estos canarios resulta poco obvia: Sabemos algunas cosas básicas. Sabemos, por ejemplo, que el obturador de la cámara se activó en la orilla de un mar. En la foto se ve una costa, hay acantilados, en la parte inferior derecha hay dos hombres con casco. Son militares estadounidenses. Miran hacia el océano. Vemos salpicaduras en el agua, gotas en el aire que muestran que algo pesado recién entró al agua. Hay tres partes en la superficie del mar donde el agua salta. En el espacio entre el océano y los acantilados se mira, congelada a media caída, una masa negra, gris y blanca. Desciende del acantilado, enredada en su propio movimiento. Es una masa borrosa. Es un cuerpo que cae. Se ha lanzado desde el borde de las rocas y hacia el abismo oceánico. Arriba del punto donde se observa al cuerpo en

caída distinguimos una nube de polvo y tierra cuyo origen está al borde del acantilado: es la evidencia de que este cuerpo, que ahora se desploma, estuvo antes en la orilla del barranco y arrastró tierra con su caída. Más lejos, dentro del mar agitado que ocupa la mayor parte del encuadre de la fotografía, regresamos a las tres salpicaduras de agua: son el rastro de otros tres cuerpos que cayeron al agua hace unos segundos. Eso es todo. El resto son sólo rocas, arbustos, más agua.

Las intervenciones de Edith a esta imagen fueron bastante simples. Hay pocos elementos en la foto: el cuerpo en caída, las tres salpicaduras como testimonio de esos otros cuerpos que cayeron pero ya no se pueden mirar, la nube de polvo que se derrama desde la orilla del acantilado, los dos soldados, el paisaje, el mar. En estos canarios logro distinguir dos direcciones conceptuales que tomó Ed en el ejercicio de su observación. En primer lugar se dirige al ojo hacia los personajes y los objetos dentro del encuadre de la cámara: salpicaduras y polvo (evidencia de los cuerpos que estuvieron y ya no están), el cuerpo que cae, los soldados mirando, el océano, la costa. En una de las intervenciones se distinguen nítidamente, por ejemplo, los elementos de la foto original que permanecen intocados por la acción humana: el oleaje, el acantilado, las rocas. Todo lo humano y la materia afectada por la acción humana ha quedado oculto bajo pintura blanca. En otra se ven las salpicaduras de agua en el mar y el rastro de polvo cayendo de la orilla del acantilado, esas estelas de la muerte de los suicidas brillan fulgurantes contra la oscuridad. En medio de un mar níveo, como pequeñas llamaradas, a duras penas son detectables los efectos de estas muertes.

La segunda parte de la serie Edith la intervino con papel albanene y se centra en capas de materia y distancia, usando la mirada de la cámara como punto de partida de la trayectoria visual. Se destaca lo que está más cerca de la cámara: un arbusto, los soldados; luego lo que se va alejando: el cuerpo cayendo, el acantilado, al final el agua. Es la muerte captada en gradientes

de distancia. Aunque puede que me esté adelantando y es importante contarte también la historia detrás de esta imagen.

A partir de las notas de Edith podemos reconstruir una historia soterrada que está por revelarse. Empecemos por aclarar que cuando alguien dedica su vida a estudiar catástrofes, se da cuenta de que el desastre comienza mucho antes de que las bombas caigan. Maurice Blanchot lo sabía bien, por supuesto, y escribió con enorme precisión al respecto. Sin duda, Kurt habría estado de acuerdo. Sí, está de acuerdo. O eso me confirma en medio de las hortensias desde la postal pegada a mi escritorio. Sí, los desastres de la guerra empiezan cuando la materia es lanzada por los aires. Ya sean bombas, cuerpos humanos o balas. A veces se mezclan, porque su coexistencia se confunde en el tiempo.

Flashback. En la foto es 1944. La isla de Saipán, en medio del Océano Pacífico. Ni Tokio, ni Kioto, ni Hiroshima, ni Nagasaki. Esos nombres están todavía por venir. Aquí en Saipán no caen bombas todavía, sino cuerpos. Pero las bombas del futuro sólo podrán caer porque antes de ellas cayeron cientos de personas desde los acantilados de esta pequeña isla que forma parte del Archipiélago de las Marianas. Saipán fue invadida por los estadounidenses en 1944 para garantizar que los aviones bombarderos B-29 del ejército de ese país pudieran despegar de estas islas un año después, listos para bombardear islas más grandes, listos para cargar bombas atómicas. Con la toma de esta pequeña isla, el territorio japonés se volvió accesible para los bombarderos B-29. Antes de eso, Japón no estaba dentro del rango de vuelo de las fuerzas aéreas. Antes de eso, la cantidad de combustible que estos aviones podían cargar no era suficiente para volar a través del Océano Pacífico, desde Estados Unidos, para bombardear Japón. Las Islas Marianas proporcionaron proximidad para la destrucción. El radio operativo de un B-29 en 1944 era de 5,230 km, dicen las notas de Edith. Sólo dentro de este radio se alcanzaban las condiciones materiales para hacer posible el bombardeo de Tokio, Kioto,

Kobe, Hiroshima, Nagasaki y otras innumerables ciudades japonesas.

Pero eso aún no ha sucedido. Seguimos en el *flashback*. Ahorita todavía es 1944 y la isla de Saipán en el Pacífico Sur está en proceso de caer ante el control militar del invasor. Japón la perderá y Estados Unidos ganará control sobre ella. Y lo que tenemos frente a nosotros ahora, como testimonio de ese momento, no es sólo la foto que Edith un día convertirá en canario. Frente a nosotros hay también una película. Una escena. La imagen en movimiento de una muchacha saltando de un acantilado en Saipán. Las bombas cayendo sobre Japón es una escena que aún no ha sucedido. Hoy todavía es un año antes y la pequeña isla está en proceso de ser invadida. Ahorita lo que ocurre es un bombardeo de otro tipo contra la población local. Se trata de un bombardeo de mensajes en la radio que dicen que el suicidio es más honorable que la captura. Se ha librado una batalla y se ha perdido, y los que perdieron están saltando de los acantilados para escapar del trágico e inaceptable destino de convertirse en prisioneros de guerra.

Edith hilvanó una cronología en las últimas páginas del cuaderno que dedicó al análisis de estas imágenes. La reunió a partir de datos encontrados en viejos libros de historia militar que pedía prestados de la biblioteca y de pedacitos de información que fue juntando a lo largo de los años. Sus notas incluyen cosas como:

- Población originaria: Isleños Chamorro
- Isla de Saipán capturada por Japón en la Primera Guerra Mundial
- Migración japonesa en los años veinte: plantaciones de azúcar, refinerías
- Instalan cuarteles del Ejército Imperial y de la Armada de Japón desde 1930
- 1943, población de Saipán: 29,348 colonos japoneses y 3,926 isleños
- Última línea de defensa del territorio japonés
- 1944: 30,000 soldados en la isla

- Batalla de Saipán: el ejército de EUA logra controlar las Islas Marianas del Norte
- Julio 9, 1944: ocupación total de Punta Marpi en Saipán
- Lugar seguro de aterrizaje y despegue de los B-29 que bombardearían Japón
- Nadie debe caer vivo en manos de los enemigos, sería una vergüenza
- 5,000 hombres, mujeres, niños, capturados por la Marina
- Temiendo una muerte horrible y vergüenza eterna, civiles se suicidan
- Familias enteras se lanzaron al mar para ahogarse
- La «orgía de suicidios» duró al menos tres días
- Punta Marpi: acantilados 250 metros por encima de las rocas
- Mujeres saltando desde el acantilado mientras los soldados las miran
- Filmación de una mujer que salta
- Imagen en movimiento del proceso de su toma de decisiones
- Chris Marker: *Level Five*
- Escoger el suicidio en lugar de la captura. Esconderse en las cuevas por días
- Sobrevivientes y sus testimonios
- Tres chicas que se lanzaron sobre una granada que falló
- Arrojaron niños desde los acantilados
- Morir ahogados o caer sobre las piedras
- Los marinos estadounidenses los miraron caer

Pero los marinos estadounidenses no sólo miraron, Gabo. Fotografiaron e hicieron filmaciones de los suicidios. En la película de 1977 *Level Five*, dirigida por Chris Marker, el director incluyó algunas de las escenas filmadas por personal militar estadounidense en Saipán. En un intento por documentar la batalla de Okinawa (que ocurrió en abril de 1945), la película hace una breve digresión (como mis propias digresiones en este relato) para abordar la historia de la derrota de Saipán en 1944 (un año antes, en un lugar completamente distinto a Okinawa). Lo que vincula a los dos eventos es un análisis de los suicidios en masa. Edith transcribió pasajes enteros de la voz que aparece en la película: «se suicidaron... miles, familias completas. Con una granada, si el ejército proveía

granadas. Con palos si no tenían granadas, o al lanzarse de los acantilados, como habían hecho las mujeres de Saipán». Y ahí el guion abandona los suicidios de Okinawa y se enfoca en la filmación de una mujer que se suicida al lanzarse desde un despeñadero de Saipán. «He visto esas imágenes antes», cuenta la voz del guion en la película.

Los apuntes de Ed a veces son telegráficos. Se sienten como una ruta de pensamiento. Un mapa de asociaciones surgidas de la investigación. Pienso en esto ahora que me preparo para transcribirte los subtítulos de la película. Edith anotó en su cuaderno la traducción de partes del guion. Esta es la voz en *off* de la película de Chris Marker, hablando: «En cámara lenta se puede ver a la mujer girar y darse cuenta de que ahí está la cámara. Si en ese último instante no se hubiera percatado de que estaba siendo vista, ¿sabemos si ella habría saltado? Recuerdo a un hombre en París, en 1900, emprendiendo un salto loco desde la Torre Eiffel, portando un paracaídas como de Batman. Es tan obvio, al menos para mí, que en el último minuto, él supo que el artefacto no funcionaría, sabía que moriría, pero la cámara estaba allí. No podía acobardarse, así que salta y muere. La mujer en Saipán vio la cámara y supo que los demonios extranjeros mostrarían al mundo que ella no había tenido las agallas para saltar. Así que ella salta. El hombre de la cámara apuntó hacia ella como un cazador que apunta a través de su mirilla, y le disparó como un cazador».

Edith y yo vimos la película de Marker varias veces. Me acuerdo de haberla ido a ver en el cine la primera vez, aunque después ella consiguió una copia y la veíamos mucho en casa, poniéndole pausa, transcribiendo las palabras de los subtítulos, mirando a la chica suicidarse una y otra vez, haciéndole preguntas a la borrosidad pixelada de su salto.

La filmación que aparece en la película de Marker y la foto que intervino Edith, casi podría jurar que fueron producidas en el mismo acantilado y son del mismo instante. El ángulo se parece tanto, el acantilado, las piedras, la posición de quien documenta estos saltos hacia el abismo. A veces imagino que

la mancha del cuerpo en el aire que aparece en la foto es la muchacha que saltó a su muerte en la película en movimiento.

Ahorita ya no puedo ver la película, porque no funciona ni nuestra videocasetera, ni nuestro DVD, ni nuestra televisión. Sólo el radio. Pero me viene a la memoria otra cita de la película. Son palabras que amo porque escuché a Edith repetirlas tantas veces: «Si un etnólogo del futuro llegara a ver estas imágenes, reflexionaría sobre los ritos funerarios de las extrañas tribus de finales del siglo XX. Será un placer compartirle detalles al respecto», dice la voz de Laura en la película. Y Ed repetía la frase, estallando en carcajadas, imaginándose a sí misma como una antropóloga de la vista. Pienso ahora en Laura, en ese personaje que le habla a la cámara en la película de Marker, y pienso que ella se parece a mí. Ella, como yo, también ha perdido a la persona que amó. Tocada por la melancolía, también esculca buscando vestigios en los archivos que le dejó su amante como herencia. Laura tiene sus videodiarios, yo tengo estas cartas. Ya no puedo ver la película, pero me acuerdo de las palabras de Laura y puedo recordar con claridad esos segundos de la chica saltando en Saipán, y trataré de evocarlos aquí para ti.

En la filmación, grabada por soldados estadounidenses, una chica joven, tal vez ya una mujer, huye desesperada del hombre con la cámara. Literalmente corre para escapar. La cámara registra los acantilados, los movimientos rápidos de la mujer, su indecisión, su decisión final, su salto. Luego la cámara intenta seguir su caída. Esa persecución visual dura un instante. En mi memoria la imagen está en cámara lenta. Recuerdo la manera que tiene la chica de correr hasta la orilla del barranco, lo rápida que es. La cámara capta su espalda, sus brazos, sus caderas, su mirada repentina. Miedo. Es un cuerpo en movimiento que esquiva piedras y miradas penetrantes. La recuerdo levantando incómodamente las rodillas, avanzando entre el pastizal enhierbado. Sus muslos en movimiento son el antónimo de la duda. La fuerza de su desplazamiento se materializa en la articulación de su cuerpo. Está decidida.

A diferencia de la fotografía que intervino Ed, el suicidio de la muchacha tiene movimiento, incluso en mi memoria.

En los canarios de Saipán, en cambio, lo que vemos en la foto fija son indicios congelados de movimiento: las salpicaduras en el agua, la nube de polvo que cae del borde del acantilado que poco antes sostuvo un cuerpo a punto de saltar. Estos pedacitos de evidencia, signos de un tránsito, aparecen inmóviles en la fotografía de Saipán. En la filmación, en cambio, vemos a la mujer lanzarse hacia la muerte, segundo a segundo. Estamos allí. La seguimos. Mueve a quien mira, no lo mirado.

Edith tenía varias hipótesis acerca de por qué la filmación de una agonía es distinta a una foto. Aunque fue una línea de pensamiento que nunca logró desarrollar del todo, ya te contaré un poco de lo que he encontrado en sus notas al respecto. Me pregunto, por ejemplo, si ella podría haber llegado a crear canarios con imágenes en movimiento. No sé si hubiera sido posible. Pero no me quiero distraer, así que mejor volvamos a Saipán en 1944.

La escena, el recorte, el fragmento de imagen del salto de la joven es una suspensión de tiempo. Cada pausa en la secuencia es una interrupción temporal, como una bomba en el aire. El retrato de un tránsito distorsionado, en su fijación y fragmentación nos muestra simultáneamente el origen y el final. El aire encapsula la energía mortal del cuerpo y de la bomba: ambos caerán y su materia será el componente fundamental de su fin. Pero aún no han caído. Ni la mujer ni las bombas. Están a punto de hacerlo, pero todavía no.

Será hasta 1945 que las fotografías tomadas desde el interior de la panza de un B-29 captarán el terreno japonés sobre el que están a punto de caer las bombas. Al interior del vehículo de la muerte que es el avión, la cámara retrata las bombas que han sido liberadas. No hay posibilidad de retorno, pero aún no han explotado. Flotan. Caen. Del mismo modo, la mujer a punto de saltar en Saipán, en 1944, se convierte de a poco en una mujer que ya ha saltado. Y una vez que salta, tampoco hay vuelta atrás. Está en agonía. Incluso antes de tocar las

rocas, el aire que la rodea ya es el terreno de su muerte, porque es imposible que regrese al borde del acantilado, imposible regresarle a la película de la vida. Imposible impedir que aterrice en la muerte. Pero la mujer todavía no salta, sigue avanzando todavía hacia la orilla. Recuerdo sus hombros. Me acuerdo de ella huyendo en dirección opuesta al hombre (¿los hombres?) con la cámara (¿las cámaras?). Escapando. Casi al final del acantilado, da vuelta y mira hacia la cámara. Es un segundo que nos obliga, como observadores, a pausar. ¿Qué pasó por su mente al ver a ese soldado con el aparato de la memoria en la mano? ¿Habrá pensado que era un arma?

Era un arma.

El gesto de la mujer suicida, que observa a la cámara que la registra a ella y a su suicidio en el mismo movimiento, es una puesta en abismo. Ella observa el hecho de que está siendo observada. Su mirada dura medio segundo. Luego alcanza la orilla del barranco y se asoma hacia el vacío prácticamente en el mismo gesto con el que su cuerpo salta. No hay vacilación. Parece como si la presencia de la cámara la hubiera convencido. Y se lanza desde el borde, sin dudas.

No logro determinar si es posible describir (con precisión) a la mujer. No sé si cae o salta. Lo que es indiscutible es que no tiene forma de volver atrás. Su acto es tan decisivo que sus pies no parecen extrañar la textura de la hierba que han dejado atrás, allá en el borde. Una vez en el aire, cae con velocidad sorprendente. Su cuerpo se funde con las rocas que la rodean, hasta desaparecer del campo de visión de la cámara que intenta seguirla.

Falla. La cámara falla. Y la figura de la chica es engullida por el acantilado.

Se funde con el paisaje.

Se desconoce el número exacto de personas que se suicidaron arrojándose desde los acantilados de Saipán. Durante la Segunda Guerra Mundial, al parecer fue el propio emperador Hirohito quien instó a la población civil, a través de mensajes radiofónicos, a elegir la muerte antes que la captura y la

vergüenza de la derrota. Entre el material documental de estos suicidios en masa, captado por soldados estadounidenses, está la foto fija de las tres salpicaduras en el agua. Observadas desde el borde del acantilado, dos soldados estadounidenses las miran, con la espalda hacia la lente de la cámara. No podemos saber qué miran estos hombres, si ven al cuerpo en el aire o las salpicaduras en el horizonte. El cuerpo congelado en caída, captado por la cámara, no parece descender sino flotar. Ésta es la imagen que Edith transformó en canarios. A diferencia del cuerpo de la mujer en aquella filmación, en la foto fija el cuerpo que cae parece un nudo de extremidades enmarañadas y no una avalancha de decisión. En la lógica de su masa retorcida es difícil distinguir qué es pierna, qué es brazo, qué es cabeza. Parece girar en el aire. El cuerpo se desfigura a medida que su caída se somete a la parálisis forzada de la fotografía fija. En el horizonte, entre las olas del océano, las tres salpicaduras rompen el ritmo de las olas.

La última parte de las anotaciones de Edith en los cuadernos de Saipán es un poco críptica. No sé realmente qué quiso decir, pero se lee ahí: «La muerte yace en el germen del fuego tanto como en la salpicadura de agua. La caída es siempre ya el terreno de la agonía: los segundos de calma entre la primera luz de una explosión de agua o de fuego y el ruido de la materia que se fragmenta». Tal vez tú tengas una interpretación de todo esto mejor que la mía.

Ahorita me vino a la cabeza el hecho de que, por alguna razón, Edith nunca trabajó con otro ejemplo de fotos de cuerpos que caen: aquellos que se desplomaron desde las Torres Gemelas durante el 11 de septiembre en Nueva York. Ni siquiera hablamos de esas fotos como canarios. Aunque en ese entonces las imágenes circulaban en todas partes. Pero quizás fue algo demasiado cercano. El debate sobre la ética de publicar la foto, el artículo de la revista *Esquire*, todo, estaba muy en el aire. Pero Edith nunca trabajó con esas imágenes. Están ausentes de sus cuadernos. Por qué decidió activamente no hacerlo se quedará como un misterio. Pero aquellas también fueron personas

inmersas en la agonía, cayendo, a punto de morir pero todavía sin morir. Esas escenas siempre me han causado una tristeza abismal. Regresemos en el tiempo, mejor, hasta 1945. Yo nací en ese año. Y unos meses antes de que eso ocurriera, varios enjambres de metal sobrevolaban la parte más profunda del océano: La Fosa de las Marianas. Hay muchas anotaciones en los cuadernos de Edith en torno al accidente geográfico que es la Fosa. Hay muchas notas más sobre los bombarderos B-29 que la sobrevolaron, camino a destruir Japón. Ahí, ella apunta la suma de dos medidas: 1) el espacio que separa a los aviones de la superficie del mar; y 2) los once mil metros de mar entre la superficie del agua y su fondo, en la parte más profunda del océano. Si los sumamos, entonces se podría calcular la distancia real, por encima del punto más hondo en la Tierra, a la que volaron estos aviones. Las distancias parecen haber sido importantes para Edith. Este hecho: que camino a bombardear Japón esos aviones hayan sobrevolado por encima de la parte más profunda del océano, el punto más hondo de la superficie terrestre, le resultaba clave. Quiero que veas el cuaderno donde dibujó un diagrama al respecto, así que te mando copia de algunas sombras de esos canarios.

En el cuaderno negro dedicado a estos canarios, Edith construye una fantasía especulativa. Empieza por imaginar que las bombas que cargaban los aviones se desploman a la mitad de su ruta sobre la Fosa de las Marianas, esa herida geográfica que une a las Islas Marianas con Japón. En la fantasía, los bombarderos abortan su cargamento y los proyectiles tardan mucho tiempo en caer hasta llegar al fondo del mar. Imaginémoslo: las bombas caen, surcan el aire, pegan contra el agua, luego se hunden y flotan con una lentitud avasalladora hasta quedarse inmóviles en la parte más profunda del océano. Ahí, se quedan dormidas. Indetonadas. La profundidad de la Fosa de las Marianas es mayor a la altura del Monte Everest. En este sueño de una realidad alterna, imaginado por Edith, esas bombas cambian su suerte y nunca destruyen nada, nunca tocan Japón y terminan, en cambio, ahogándose.

Pero ése no fue el destino de estas bombas.

Cuando los bombarderos B-29 llegaron a su destino verdadero en 1945, volaron bajo por encima de las ciudades japonesas. Las bombas se derramaron y parecieron suspenderse por unos cuantos segundos en medio del vacío. O así las captó el accionar de una cámara que las retrató desde la escotilla abierta de un bombardero B-29. Lo que esa cámara captó también a través de su lente fue la ciudad a punto de ser destruida. En esta imagen, de la cual tengo frente a mí una fotocopia sacada de un pésimo libro sobre la Segunda Guerra Mundial que Ed copió y pegó en su cuaderno, las bombas que caen y su objetivo coexisten en el mismo espacio visual. La bomba a punto de destruir y la ciudad a punto de ser destruida son una sola cosa, cohabitan el mismo plano.

Conforme caen las bombas, cortando el aire, son observadas por la cámara desde el vientre del bombardero y se mezclan con el paisaje sobre el que se erigen. Ese mismo que están a punto de destruir. Tienen forma de barril con punta y se confunden fácilmente con los barcos que yacen debajo, con los muelles de abajo, con las construcciones allá abajo.

Pero cuando exploten, se verá que no son ni barco, ni muelle, ni construcción.

Si uno se dispusiera a contar las bombas que aparecen en esta fotografía aérea del bombardeo a la ciudad de Kobe, lo óptimo sería dibujar una cuadrícula sobre la imagen para poder contar las bombas por cuadrante. Sin el auxilio de este artefacto visual superpuesto es imposible enumerar los proyectiles. Se perdería la cuenta en cuanto la imagen se desborda hacia los grises. Se vuelve difícil distinguir qué es barco, qué es bomba, qué es casa, qué es calle. Las bombas en caída libre parecen flotar, aunque el efecto es una ficción, porque su velocidad es insistente; contienen fuego. La cámara no mata, pero registra lo que ha de morir. Éstas son bombas incendiarias, no explosivas. Su intención no es matar directamente, sino generar una hoguera que se expanda sobre la ciudad. Las bombas son sólo el vehículo del fuego, no son la muerte directa. Cuando caigan

finalmente sobre las ciudades allá abajo, el fuego se desatará destruyendo los hogares de millones de personas mientras los cuerpos arden. Por ahora, en la fotografía, estas bombas a punto de caer sobre la ciudad de Kobe son catastróficas en la medida en que habitan el umbral de lo que no se puede deshacer. La vida no es catástrofe a menos de que el desastre llegue al punto de no poder deshacerse. El desagravio es el fundamento de la posibilidad de la continuidad de la vida; el verdor brotando de las cenizas. Pero aquí no hay retoño.

El avión ya no puede devolver estas bombas a su seno, no puede arrancarlas del aire, interrumpir su caída y regresarlas a su vientre. No puede arrepentirse de estas bombas. La única certeza indiscutible de esta imagen es que los explosivos que llueven alcanzarán su objetivo en cuestión de segundos. Caen tan rápido como cayó la mujer que saltó del acantilado.

Mi querido Gabo, sé que estás ocupado con tu madre, así que no te sientas presionado para responderme pronto. Por mi parte, seguiré escribiéndote simplemente porque es un ejercicio útil y me anima por las mañanas. Cuando vuelvas a la oficina me parece que habrás recibido varias de mis cartas. Espero que te inspiren de inmediato. Si tu madre sigue mejorando, quizás podamos empezar a establecer un plan de trabajo concreto con respecto al libro. Me interesa mucho saber lo que piensas de las imágenes de Saipán. Te mando algunos canarios y una selección de sombras de los cuadernos negros sobre Japón y las Islas Marianas. Quiero saber qué piensas de que Edith prestara tanta atención al tema de las distancias y las capas y la profundidad. Me alegra que tu madre vaya recuperándose. Espero que sigan las buenas noticias y, por favor, cuídate durante este proceso.

Todo lo mejor,

R.

8/10/2015

La transcripción anterior corresponde a una carta escrita a mano sobre papel azul claro, de trece páginas de longitud, dobladas por la mitad y unidas por un clip metálico. Carta fechada el 8 de octubre de 2015. El matasellos indica el día siguiente, 9 de octubre, como fecha del envío. Incluye imágenes anexas.

El material anexo es una secuencia de seis fotocopias que incluye dos tipos de imágenes: intervenciones visuales a una fotografía («canarios») y cuadernos de trabajo de dichas intervenciones («sombras»). En todos los casos se trata de fotocopias: tóner sobre papel tamaño carta.

La fotografía original la captó personal militar del ejército de Estados Unidos durante la toma de la isla de Saipán, una isla del archipiélago de las Islas Marianas que se ubica en el noroeste del Océano Pacífico, a medio camino entre Papúa Nueva Guinea y Japón. Producida durante la Segunda Guerra Mundial, la imagen documenta una serie de suicidios colectivos de civiles que ocurrieron durante la invasión estadounidense a la isla en 1944. La mayoría de los suicidas saltaron desde Laderan Banadero —un precipicio cercano a la pista de aterrizaje de Marpi Point— y desde el acantilado de Banzai —que cae en picada hacia el mar—. La fotografía original, tomada en aquel despeñadero en la costa de la punta norte de la isla, y desde el cual se lanzaron hacia su muerte innumerables personas, ha sido modificada con pintura blanca, intervenciones con papel albanene, tinta, fotocopiado repetido, técnicas de iluminación y fotografía subsecuente. Las fotocopias de cuadernos de trabajo documentan aspectos claves de la investigación que acompañó al proceso de intervención de esta fotografía. No se sabe si las fotocopias que acompañan esta carta fueron todas las que se enviaron, o si parte del material anexo se perdió.

A. B. C.

Canarios
Saipán
Islas Marianas

A.

B.

C.

Canarios
Saipan
Islas Marianas

A.

B.

C.

A.

B.

C.

Puerto de Kobe, Japón, 1945

Bombas

Humo

Bombardeos a Japón
Segunda Guerra Mundial
1942-1945

Entre 241,000 y 900,000
personas murieron en los bombardeos
o a consecuencia del fuego
detonado por bombas incendiarias.
473,000
heridos

No necesariamente
se muere durante
el bombardeo, sino
en el infierno de fuego
que detonan las bombas

La campaña de bombardeos
estratégicos de los aliados
incrementó desde Nov. de 1944
tras el control de las Islas
Marianas en el Pacífico.

Techo de vuelo de los B-29

Ataques iniciales buscaban
destruir industria japonesas,
después el objetivo fue
destrucción de ciudades y
bajas civiles para debilitar
la moral japonesa

No es la explosión, sino el fuego.

La psique colectiva como
territorio de invasión

Bombardeos a Japón
Segunda Guerra Mundial
1942 - 1945

Entre 241,000 y 900,000 personas murieron en los bombardeos o a consecuencia del fuego detonado por bombas incendiarias.
472,000 heridas.

No necesariamente se muere durante el bombardeo, sino en el infierno de fuego que detonan las bombas

La campaña de bombardeos estratégicos de los aliados incrementó desde Nov. de 1944 tras el control de las Islas Marianas en el Pacífico.

Techo de vuelo de los B-29

Ataques iniciales buscaban destruir industria japonesa, después el objetivo fue destrucción de ciudades y bajas civiles para debilitar la moral japonesa

↳ La psique colectiva como herramienta de invasión

Bombas

Humo

Hay un explosión, sólo de fuego.

Ciudad de Kobe, Japón. 1945

Escenarios alternativos
de la destrucción

B-29

Bombas
incendiarias

Islas
Marianas

Japón

Superficie del
Océano Pacífico

Parte más profunda del océano

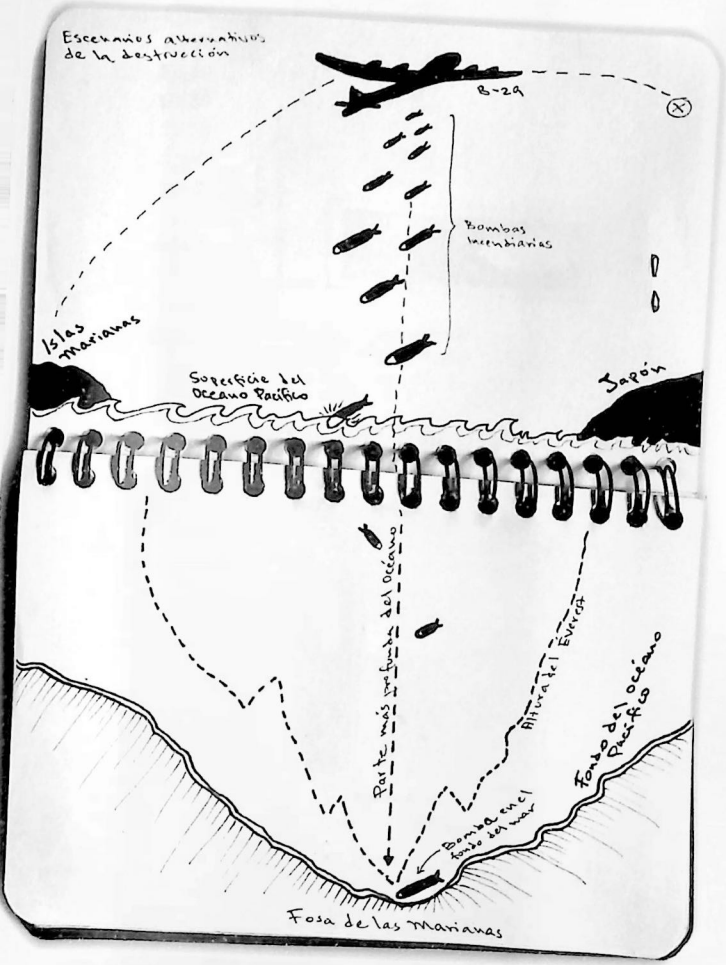
Altura del Éverest

Fondo del
Océano Pacífico

Bomba en el
fondo del mar

Fosa de las Marianas

Escenarios alternativos de la destrucción



(Tres agonías rompen
la superficie del mar)

(Estela de una
caída)

(Tres agonías rompen
la superficie del mar)

(Estela de una
caída)

SAIPÁN, Islas Marianas: Datos

Población originaria: Isleños Chamorro

Isla de Saipán capturada por
Japón en la Primera Guerra Mundial

Migración japonesa en los años
veinte: plantaciones de azúcar,
refinerías

Instalan cuarteles del Ejército
Imperial y de la Armada de
Japón desde 1930's

1943, población de Saipán:
29,348 colonos japoneses
y 3,926 isleños

Última línea de defensa del
territorio japonés

1944: 30,000 soldados en
la isla

Batalla de Saipán: el ejército
estadounidense logra controlar
las Islas Marianas del Norte

Julio 9, 1944: ocupación
total de Punta Marpi en
Saipán

Cont...

SAIPÁN, Islas Marianas : Datos

- Población originaria: Isleños Chamorro
- Isla de Saipán capturada por Japón en la Primera Guerra Mundial
- Migración japonesa en los años veinte: plantaciones de azúcar, refinerías.
- Instalan cuarteles del Ejército Imperial y de la Armada de Japón desde 1930's
- 1943, población de Saipán: 29,348 colonos japoneses y 3,926 isleños.
- Última línea de defensa del territorio japonés
- 1944: 30,000 soldados en la isla.
- Batalla de Saipán: el ejército estadounidense logra controlar las Islas Marianas del Norte
- Julio 9, 1944: ocupación total de Punta Marpi en Saipán

Cont...

Querido Gabo,

Te mando una parte de los canarios sobre la tragedia de Armero, en Colombia. Edith hizo varias intervenciones a escenas captadas por fotoperiodistas que trabajaron ahí, en terreno. Cada una de ellas retrata el caso de la niña Omayra Sánchez, cuya agonía fue televisada. Ed y yo hablamos mucho sobre los horrores de esa muerte transmitida por televisión, y pronto te escribiré más sobre las conversaciones que tuvimos al respecto y qué pensaba Edith de todo ello. Por ahora, te envío estas escenas de Armero, para que les eches un ojo, aunque te enteres de su historia completa hasta después. Espero que estés sobrellevando la situación con tu madre, llámame si puedes, sólo para saber que estás bien, dadas las circunstancias. Hace tiempo que no sé nada de ti.

Todo lo mejor de mi parte,

R.

La transcripción anterior corresponde a una nota escrita a mano, con tinta azul, sobre una ficha de cartulina amarilla rectangular de 7.5 x 12.5 centímetros, del tipo utilizado para ficheros. Escritura por ambos lados. La misiva no tiene fecha, pero el matasellos registra el día de envío como el 15 de octubre de 2015. La nota menciona haber incluido material anexo, pero esas imágenes se han perdido.

Querido G,

Quiero anotar algunas ideas más sobre los retratos de Omayra Sánchez. Aunque me resulta difícil escribir sobre ellas, sobre todo por la naturaleza tan profundamente cruel de la tragedia que gestó estas fotos. Hasta el día de hoy me resulta difícil asimilar el sufrimiento que se retrata en ellas. Ayer, que fue viernes, te mandé la secuencia que completa esta serie de canarios (confírmame si te llegaron) y ahora te mando algunas copias de los cuadernos de trabajo de esos canarios. Aprovecho que tengo tiempo y me puedo abocar a describirte más concretamente las reflexiones que Edith tuvo sobre las fotografías que intervino de este suceso. Me disculpo por enviarte todas estas imágenes en una especie de aluvión de cartas, pero las voy enviando a medida que pienso en ellas, y mi mente se mueve deprisa hoy en día.

Éste es el único caso de una serie de canarios donde Edith intervino imágenes tomadas por una variedad de fotógrafos en un mismo suceso. Como la escena de Saipán, esta foto también está ligada a una imagen en movimiento. Por ello, Ed escribió mucho (de verdad mucho) sobre cómo la agonía de Omayra Sánchez la llevó a concluir que resulta radicalmente distinto observar una agonía en foto fija que observarla a través de una imagen en movimiento. La versión corta de sus conclusiones es que en una filmación o grabación en video (cualquier tipo de imagen en movimiento) se crea la ilusión de que el evento está sucediendo perpetuamente. Y, por ende, como espectadores nos vemos inevitable e inconscientemente impulsados a sentir que somos capaces de intervenir.

El que una secuencia en movimiento genere esta sensación de que aún podemos detener la muerte, empujar al cuerpo para apartarlo del camino de las balas, agarrar la mano que empuña el cuchillo e impedir la matanza, nos involucra como partícipes y no sólo espectadores. La imagen en movimiento transforma la ética de nuestra condición como observadores, especialmente en el caso de la muerte trágica y violenta. La queremos detener. Una acción humana que se atestigua «en vivo» genera esa ilusión: resulta muy difícil reconocer a nivel corporal y afectivo que este evento, esta escena, que está perpetuamente ocurriendo sin cesar, repetida una y otra vez, en realidad pertenece al pasado y resulta inaccesible para nuestro accionar. Las imágenes en movimiento parecen vida, y nos incitan a romper el hechizo del espectador silencioso. Ahí radica su tragedia. Nos ofrecen un presente perpetuo ilusorio donde nuestra voluntad parece importar, y esa mentira duele. Las imágenes de la niña moribunda de Armero son fotografías fijas de una tragedia televisada imposible de cambiar. La grabación de su proceso de muerte, en cambio, es agonizante porque se repite sin cesar.

Omayra Sánchez fue una niña colombiana de trece años que, tras la erupción del volcán Nevado del Ruiz cerca de la ciudad de Armero, en Colombia, en 1985, quedó atrapada entre las ruinas de su hogar. Lo que resulta más trágico de su caso, sin embargo, fue el atestiguamiento público y televisado de su muerte lenta: una agonía que duró tres días. Se calcula que la niña tardó aproximadamente sesenta horas en morir ante la mirada de un grupo de rescatistas que no lograron liberarla de los escombros y el lodo que la inmovilizaron, mientras yacía rodeada de agua. La ruina enfurecida apretó sus piernas y no soltó sus garras jamás. Durante la operación de intento de rescate llegaron varios fotoperiodistas en bandada para registrar, en nombre de la historia, los efectos de la tragedia de Armero. Varios tomaron fotografías de la lucha de Omayra por sobrevivir y de los esfuerzos de los rescatistas por acompañarla, consolarla e intentar liberarla.

Está, por supuesto, el célebre retrato de Frank Fournier donde aparecen los ojos profundos de Omayra, ennegrecidos, su mano pálida sosteniéndose de un pedazo de madera, un primer plano de las últimas horas de una pequeña vida casi santificada por el dolor. Pero existen también otras fotos notables, como las de Tom Landers, Eric Bouvet y Jairo Higuera. Edith rastreó todas las que pudo encontrar del caso, y estas eran para ella las más contundentes. Aquellas cámaras registraron la lucha y la muerte de una niña. Su agonía, en cambio, fue televisada. La entrevistaron para la tele y frente a las cámaras de los noticieros pudo despedirse de su madre en una desgarradora transmisión en directo.

Gabo, no me atrevo ni siquiera a intentar recordar las palabras que pronunció Omayra en televisión nacional. Hubo algo que me hirió profundamente en esas escenas que recuerdo en el noticiero de la noche. Atestiguar a distancia esa muerte fue tan doloroso, en parte, porque no había a quién odiar. No había sido la maldad, ni la violencia, ni la guerra, quienes habían robado la vida de esta pequeña niña. Había sido la Tierra. El lodazal y la tierra y los escombros se la llevaron, junto a otros miles. Y también esos muchos que desaparecieron y nunca encontraron. No había a quién dirigir la ira por tanta muerte. Y así fue como terminé dirigiendo mi frustración en contra de los fotoperiodistas que habían retratado su agonía y televisado sus últimas palabras. Sin embargo, ahora, cuando pienso en las fotos (no en la emisión televisiva, que fue verdaderamente horrible, sino en las fotos) tengo una sensación diferente. Con el paso del tiempo ahora las entiendo como escenas de una lucha digna, de una forma profunda de acompañar, de encarnar el cuidado y la atención a los moribundos, son imágenes que retratan todo lo que podría resumirse como un antónimo del abandono.

A Omayra la mató su propia casa. Su materialidad, que ominosamente se volcó en contra de su cuerpo en lugar de cumplir la promesa de ser refugio. Más de veinte mil personas murieron en Armero cuando el deslave arrasó con sus hogares.

He ido descubriendo que Edith trabajó en varias series en torno a Armero y la agonía de Omayra. Aún no nos conocíamos cuando esa diminuta agonía se transmitió por televisión. Las dos secuencias de canarios que te mandé son sólo una de las vertientes de la investigación que ella desarrolló sobre estas imágenes. Pero encontré las siguientes preguntas anotadas en uno de sus cuadernos, y son pistas del camino que intentaba trazar con estos ejercicios: «¿Qué pasa si eliminamos la acción humana y dejamos sólo la materia inanimada como causa de la muerte? ¿Un retrato de la Tierra, furiosa y trastornada, como agente de la muerte? La Tierra, mutilada; el refugio convertido en fuerza letal. ¿Qué deuda tenemos con el territorio para que se haya enfadado tanto con nosotros? Tan enfadado como para someter a una niña a semejante dolor. ¿Cómo pagar esta deuda? ¿Cómo calmar la ira de esta Tierra?».

Otros canarios sobre Omayra abordan las dinámicas que surgieron entre la niña y los rescatistas que trabajaron día y noche para darle comida y agua mientras intentaban liberar a su pequeño cuerpo del enredo material que la mantuvo presa y terminó matándola. En algunos canarios Edith oculta el cuerpo de Omayra, en otras intervenciones son los cuerpos de los rescatistas los que terminan escondidos. Es como si tratara de imaginar qué ocurriría en la escena si uno u otro no estuvieran presentes. Quita el agua, deja la madera. Oculta todo excepto los gestos de las manos y con ello se vuelve visible que el tropo dominante de esta agonía gira en torno a la mano que da, la mano que ayuda, la mano que rescata, la mano que se aferra a este pedazo de madera hasta el fin. En otro grupo de intervenciones a las imágenes de Omayra Sánchez, Edith quitó a todos y todo y dejó únicamente a Omayra, ahí solita, entre las ruinas. Flotando. En su soledad, la niña parece disolverse entre la materialidad del paisaje devastado que la engulle.

¿Cuál es la diferencia entre morir lento y morir rápido, G? ¿Qué implica que podamos mirar en televisión una agonía así? Yo creo que Edith quitó a todos los espectadores de la imagen y dejó a Omayra sola entre las ruinas de su mundo porque

estaba tan indignada ante la espectacularización de su muerte. Demasiados observadores, demasiados ojos. Quería darle a Omayra un respiro, algo de soledad en medio de su partida. Y, sin embargo, Omayra necesitaba a todas esas personas. Intentaron ayudarla, le daban agua, trataban de sacarla de ahí. No lo lograron. Tal vez por eso también Edith los sacó de la foto. Un fracaso.

¿Cómo es posible que un ejército entero de humanos no fuera capaz de liberar a esta pequeña de las garras de la muerte? Sin embargo, aunque Edith odiara a estas inútiles personas, con todo y sus inservibles cámaras, éstas últimas le dieron a Omayra la oportunidad de hablarle a su madre. Las cámaras (aunque fueran una ilusión) le proporcionaron la experiencia vital de poder recordarle a su madre que la amaba y que pensaba en ella mientras estaba al borde de la muerte. No es poca cosa. La cámara se traga al mundo y, a veces, el mundo usa a la cámara para sus propios fines. Y la cámara puede también construir un espacio de memoria. Solemos olvidarlo. Pero como artefacto de testimonio, es potente.

Al mismo tiempo, las tomas de Omayra Sánchez despidiéndose de su madre en directo por televisión son horrorosas. La obscenidad de que una intimidad así terminara expuesta públicamente me estremece. Hay tanto por decir sobre las escenas televisadas de la agonía de esta niña. Sin embargo, no hay palabras ni pensamientos suficientes para aliviar su sufrimiento, por lo que todo ello resulta francamente inútil.

Es necesario avanzar con cuidado en el intento por preguntarnos qué es la agonía. Pocas cosas se encuentran tan cerca y al mismo tiempo tan lejos de nosotros y de nuestra capacidad de comprensión. ¿Cómo representar éticamente el proceso de morir? Pienso aquí en ese género del retrato que tan trágicamente apareció a mediados del siglo XX: las imágenes de nuestros amigos que morían de sida, los retratos de nuestras amantes que morían de cáncer. Pero la enfermedad es otra cosa. Recordemos aquí ese otro género fotográfico que registra el seguimiento de un proceso de muerte, por cáncer, por

sida, por diabetes, por adicción. ¿Cuándo empieza uno a morir de una enfermedad como la diabetes? Pienso aquí también en esas escenas terribles que salieron en las noticias el año pasado, aquellas donde el periodista James Foley fue decapitado por el Estado Islámico. ¿Cómo lidiar con esas imágenes? ¿Qué pensar del hecho de que nuestra condición como espectadores se convierte en una extensión del sufrimiento infligido?

En las notas de Edith hay una frase (quizás una cita, porque la entrecomilla): «Me sentí totalmente impotente». Así me siento yo también a veces.

Ya me agoté, Gabo. Éstos son, en realidad, pensamientos incompletos, inacabados. Mañana regresaré al archivero, a los cuadernos negros y amarillos, para postular nuevas preguntas. Confírmame que te llegaron todos los canarios de Omayra, te los mandé en dos cartas por separado, anteriores a ésta. En total son tres tandas. Primero te mandé canarios, aquí te mando algunas sombras. Hay mucho qué reflexionar y mucho qué decir acerca de qué significan y cómo se relacionan estas fotos con su imagen gemela en movimiento.

Espero que estés bien, G.
Por favor envíale mis saludos a tu madre. Espero que esté mejorando. Todo lo mejor,

R.

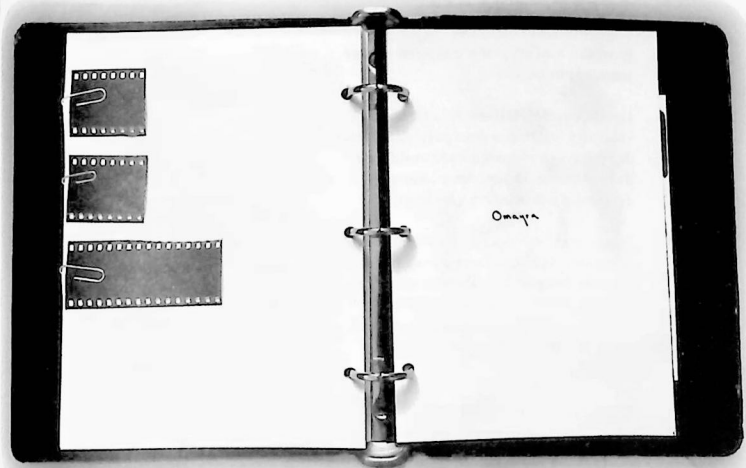
17/10/2015

La transcripción anterior corresponde a una carta escrita a mano sobre papel azul claro, de seis páginas de longitud, dobladas por la mitad, unidas por un clip metálico. La fecha de la carta es el 17 de octubre de 2015. El matasellos indica el 19 de octubre como fecha de envío. La carta incluye material anexo. En esta carta se hace referencia a una misiva anterior dedicada a fotografías que retratan a Omayra Sánchez y se mencionan el envío de imágenes en dos cartas anteriores. Sin embargo, dicha carta y los «canarios» mencionados se han perdido y sólo permanecen en el archivo de Gabriel Fonseca las siguientes cuatro fotocopias del interior de cuadernos de trabajo de las imágenes de Armero. Se desconoce si el envío incluyó «sombras» adicionales a las que se preservan.

Omayra Sánchez murió atrapada entre los escombros de su casa colapsada durante la tragedia de Armero. El 13 de noviembre de 1985, el pueblo colombiano que lleva ese nombre fue destruido por un flujo de lodo imparable que se generó tras la erupción del volcán Nevado del Ruiz. Omayra sobrevivió al cataclismo. Vivió durante tres días anclada a las ruinas de su hogar, con las piernas atrapadas por una puerta y los brazos de su tía muerta, que la abrazaban. Murió antes de que pudiera ser rescatada. Tenía trece años.

Las fotocopias anexas a esta carta documentan estrategias visuales con las cuales se intervinieron escenas del proceso de agonía y muerte de la niña, utilizando pintura blanca e iluminación. Las intervenciones en sí se han perdido. Sobrevive en el archivo sólo la descripción parcial de estos «canarios» en las anotaciones de las bitácoras de trabajo de dichas imágenes.

Omayra


Omaya

Tragedia de Armero. 13 – nov – 1985

Erupción del volcán Nevado del Ruiz
en Colombia generó un lahar
devastador que destruyó a la ciudad
de Armero.

El volcán hizo erupción tras permanecer
inactivo por 69 años.

Los flujos piroclásticos de la actividad
volcánica fundieron gran parte del glaciar
del volcán, produciendo una avalancha
de escombros, sedimento y lodo que
descendió por la ladera a 60 km x hr.

Aprox. 20,000 – 29,000 personas murieron
Al menos 514 niños fueron rescatados
con vida de entre los escombros,
pero sus familiares nunca más los
encontraron. Se sospecha que muchos
de ellos fueron dados en adopción
legal e ilegalmente.

Omayra no fue una de las niñas
rescatadas de entre los escombros.
Pero durante tres días los rescatistas
intentaron desprenderla de la ruina.

Algunas de las manos y brazos
que trabajaron sin éxito para
intentar liberar a Omayra Sánchez
(de trece años) en Armero.

Incluida la rama de un árbol.

Tragedia de Bronco • 13 nov. 1995

Erupción del volcán Nevado del Ruiz en Colombia. Bronco un labrador desaparecido que distingó a la aldea de Bronco.

El volcán hizo erupción tres terremotos ocurrieron por 69 años.

Los flujos piroclásticos de la actividad volcánica fundieron gran parte del glaciar del volcán. Enterrando una aldeana de Armero. Alrededor 3,000 fue desecho por la lava a 60 km/h.

Aprox. 25,000 - 29,000 personas murieron. El menos 514 niños fueron rescatados con vida de entre los escombros, por sus familiares nunca más les encontraron. Se empezaron dos niños de ellos fueron dados en Adopción legal e ilegalmente.

Omayra es fue una de las niñas rescatadas de entre los escombros. Fue durante 3 días los rescatistas intentaron desprenderle de la tierra.

Escenas de la trágica muerte de Omayra Sánchez

Ejercicio #1
Intervención a una foto de Eric Bouvet. Todo es ruina. Escombros inundan la imagen. Tres cuerpos humanos ocultos bajo pintura blanca. Siluetas, nada más: Omayra, un rescatista que le da agua en la boca desde una botella, a lo lejos alguien de pie observa el horizonte. El resto es madera rota, metal torcido, tela en jirones, agua puerca. El caos rodea a la niña mientras se sostiene de la rama de un árbol.

Ejercicio #2
Intervención a la misma foto de Eric Bouvet. Todo es límpido, la devastación del mundo resquebrajado es invisible. Sólo vemos a Omayra, flotando en la nada, con el rostro inclinado hacia el cielo. Sus manos languidecen sobre el madero que evita su hundimiento, pero no vemos.

Ejercicio #3
Intervención a una fotografía de Jairo Higuera. Varios rescatistas intentan ayudar a Omayra. Ella no los mira. Le quedan de espaldas mientras sigue anclada en su minúscula ruina que es inconmensurable. Una rescatista del cuerpo de bomberos de Marquetalia y otros tres rescatistas trabajan para liberar a la niña, pero no son discernibles en la imagen. Están cubiertos por pintura blanca. Son siluetas. Lo único visible es el material de la hecatombe y las figuras blancas que contrastan con él.

Escenas de la trágica muerte de Omayra Sánchez

EJERCICIO #1

Intervención a una foto de Eric Bouvet. Todo es ruina. Escombros invaden la imagen. Tres cuerpos humanos ocultos bajo pintura blanca. Siluetas nada más. Omayra, un rescatista que le da agua en la boca desde una botella, a lo lejos alguien de pie observa el horizonte. El resto es madera rota, metal torcido, tela en jirones, agua pútrida. El caos rodea a la niña mientras se sostiene de la rama de un árbol.

EJERCICIO #2

Intervención a la misma foto de Eric Bouvet. Todo es kaótico, la devastación del mundo resquebrajado es invisible. Sólo vemos a Omayra, flotando en la nada, con el rostro inclinado hacia el cielo. Sus manos langúidas sobre el madero que evita su hundimiento, pero no vemos.

EJERCICIO #3

Intervención a una fotografía de Jairo Higuera. Varios rescatistas intentan ayudar a Omayra. Ella no los mira. Le quedan de espaldas mientras sigue anclada en su minúscula ruina que es inconmensurable. Una rescatista del cuerpo de bomberos de Marquetalia y otros tres rescatistas trabajan para liberar a la niña, pero no son discernibles en la imagen. Están cubiertos por pintura blanca. Son siluetas. Lo único visible es el material de la necrotumba y las figuras blancas que contrastan con él.

Ejercicio #4
Intervención a una foto de Frank Fournier, que capta en primer plano el rostro de Omayra. Sus ojos se volvieron negros y su mirada se llenó de abismo. Pero eso no lo podemos ver. La niña entera está cobijada por una capa de blanco. Lo que permanece visible son las cosas que la matan y la sostienen: el agua lodosa, las ruinas de su casa colapsada, un enredo de tela, un costal, la rama del árbol a la que se aferra con la ayuda de harapos amarrados.

Ejercicio #5
Intervención a una fotografía de Tom
Landers. Todos los cuerpos están ausentes
bajo pintura blanca, pero todos los gestos
se alcanzan a ver. Las acciones
se leen a partir de las formas
de las siluetas. Al centro
está Omayra. Alrededor
suyo hay seis rescatistas.
Rodeando esas
formas fantasmales,
sólo agua. Ninguna de
las manos que ofrecen
ayuda logran su cometido.
Se arremolinan alrededor de
la niña. Pero Omayra, con su
mano solitaria y blanquecina, sólo se hunde más.

EJERCICIO #4

Intervención a una foto de Frank Fournier, que capta en primer plano el rostro de Omayra. Sus ojos se volvieron negros y su mirada se llenó de abismo. Pero eso no lo podemos ver. La niña entera está cubierta por una capa de blanco, lo que permanece visible son las cosas que la matan y la sostienen: el agua lodosa, las ruinas de su casa colapsada, un enredo de tela, un costal, la rama del árbol a la que se aferra con la ayuda de harapos amarrados.

EJERCICIO #5

Intervención a una fotografía de Tom Landers. Todos los cuerpos están ausentes bajo pintura blanca, pero todos los gestos se alcanzan a ver. Las acciones se leen a partir de las formas de las siluetas. Al centro está Omayra. Alrededor suyo hay pies tocando. Rodeando estas formas fantasmales, sólo agua. Ninguna de las manos que ofrecen ayuda logran su cometido. Se arremolinan alrededor de la niña. Pero Omayra, con su mano solitaria y blanquecina, sólo se hunde más.

Gabo,

Hace tiempo que no me escribes. No recibí respuesta tuya ni sobre las imágenes de Saipán ni sobre las de la agonía de Omayra Sánchez. Espero que todo vaya bien. Te mando una nota rápido para decirte que me encontré un recorte de periódico muy interesante dentro del ejemplar de Edith de *Tres Guineas*. Estaba consultando la opinión que tenía Virginia Woolf sobre las imágenes de guerra (llegué allí después de releer a Sontag, una vez más), y entre las páginas del ejemplar de Edith, del libro de Woolf, encontré un recorte de periódico. Sólo la primera plana, arrancada.

La portada es del 4 de diciembre de 2012 del *New York Post*. Una imagen alucinante que no recuerdo en absoluto y jamás comenté con Edith. Es una fotografía tomada desde el andén de una estación del metro de Nueva York. En ella se ve a un hombre que ha sido empujado a las vías y a la distancia se observa un vagón que se aproxima. Con una velocidad imperceptible en la imagen, el tren se abalanza en la estación. Al final, el hombre muere. No hay sorpresas en esta tragedia. El recorte se siente como una pista, ahí escondida dentro de este libro en específico, porque no he encontrado ninguna intervención de Edith a esta imagen. Quizás no hizo ninguna, porque no recuerdo que mencionara nunca la fotografía, ni esta primera plana del tabloide.

Forcé a mi adolorido cuerpo a arrastrarse hasta la biblioteca pública para usar la computadora y poner el titular de la nota en el buscador con ayuda de la bibliotecaria. Como sabes, no tengo remedio en cuanto a tecnología se refiere y ya

no tengo internet en casa. Lo único que sigue funcionando es nuestra leal fotocopiadora. Aunque ya casi se me acaba el tóner. Edith insistió en que tuviéramos internet y celulares, pero tras su muerte he caído en una especie de reclusión tecnológica. Sin embargo, mi curiosidad fue demasiada. No podía dejar de pensar en el titular de la nota en la primera plana y resulta ser que la foto tiene una historia brutal. Parece que el fotógrafo recibió críticas durísimas de parte del público y la prensa por haber tomado la foto en vez de ayudar al hombre. Hay varios artículos al respecto.

En la foto se distingue claramente que el hombre sabe que va a morir, pero intenta salvarse. En su postura se concentran el reconocimiento de su fin y el esfuerzo físico por evitarlo. Hay poco tiempo. Sólo un margen mínimo de movimiento, cuestión de segundos. ¿Cómo utilizará su energía? El tren se acerca. El hombre tiene que salir de las vías para lograr salvarse. ¿De cuánto tiempo dispone antes de que el tren le alcance? El hombre fue empujado a las vías por otra persona e intenta subir de nuevo al andén de la estación. Con los brazos inmersos en el esfuerzo de alzarse para volver al mundo de los vivos, observa cómo el tren se aproxima con velocidad ¿Cuánta distancia hay entre la máquina que avanza y su cuerpo? Va a morir, aunque intente no hacerlo, aunque sus brazos indiquen que hace todo lo posible por subir de nuevo al andén desde el cual ha sido empujado. Sin embargo, no puede evitarlo y usa las últimas energías que le quedan para voltear a ver al tren que se aproxima.

Lo mira y sabe. Aún no ha muerto, pero creo que sabe que morirá. Desde nuestro trágico punto de vista, el de su futuro no vivido, sabemos que no vivirá. Sin embargo, en la fotografía aparece todavía intacto. ¿Se está muriendo ya, aunque el tren todavía no lo haya impactado? ¿Cómo elegir entre seguir luchando por sobrevivir o resignarse a morir? Es una cuestión de distancia y tiempo. De espacios entre elementos.

A lo mejor agonizar significa convertirnos en espectadores de nuestra propia muerte. Habitar ese momento de saber

que tendremos que morir, y tener conciencia suficiente para saber que no hemos muerto aún. La agonía quizás sea el proceso más íntimo que puede experimentar un ser humano; es un espacio intrínsecamente solitario. Podría entenderse entonces como el tiempo que precede a la muerte: ya sea una enfermedad larga o una bala rápida. Pero, ¿eso es todo? ¿Se define simplemente como el tiempo que antecede a la muerte? Tal vez la agonía sea el espacio de tiempo durante el cual un cuerpo queda marcado por la imposibilidad de seguir vivo, pero aún no ha muerto.

Siguiendo el trabajo de Ed, la agonía ocurre cuando se sabe que no hay vuelta atrás. El instante en que la permanencia del ser se vuelve insostenible aunque no ha llegado su fin. Este cuerpo en las vías del tren sabe que con cada segundo que pasa resulta incrementalmente imposible seguir vivo, pero el hombre también sabe que todavía está vivo. Habita un limbo existencial donde es imposible mantenerse intacto, pues sabe ya que dejará de existir.

Y bueno, pues eso, encontré el recorte, con la fotografía y la portada donde apareció. El encabezado reza: «*New York Post*. Página seis. Martes, 4 de diciembre de 2012. Nublado, 67 grados. Clima: p. 42. $1.00. Tras ser empujado a las vías del metro, este hombre está a punto de morir. Condenado». En la foto, a un extremo del andén, un grupo de personas mira al tren entrando a la estación. Arriba de ellos hay un cartel que indica la salida. Al otro lado de la plataforma, un fotógrafo freelance activa su cámara y retrata los últimos segundos de vida del hombre. ¡Flash! Entre el primer grupo de testigos y el hombre con la cámara, el moribundo se da cuenta de su propio fin. Segundos antes, otro hombre lo empujó a las vías. Las distancias que se construyen en la fotografía son engañosas.

Atacado por el público que le exigió una explicación sobre por qué tomó una foto en lugar de ayudar al moribundo, el fotógrafo declaró que le resultaba imposible ayudar al hombre a punto de ser arrollado por el tren. Estaba demasiado lejos.

Entonces, se produjo el debate de siempre: ¿por qué tomar una foto en lugar de ayudar?

El fotógrafo dirá que había demasiada distancia. Dirá que se echó a correr, disparando su cámara para emitir destellos con su flash para advertir al conductor del tren del peligro inminente. Dirá que no habría tenido fuerzas para socorrerlo. El fotógrafo alegará que la activación de su cámara fue un impulso para salvar al hombre. Otras voces dirán que disparar el obturador siempre implica sopesar esfuerzos: no correr a ayudar al hombre, quedarse al final del andén. Activar la cámara y, de paso, registrar la muerte.

El flash de la cámara ilumina los ojos del conductor del metro. Igual que los faros del tren, sus ojos brillan como los de un animal que acecha en la oscuridad. ¿Quién ha sido testigo de la muerte de este hombre? Su muerte ha tocado al conductor; ha tocado a los demás pasajeros que están de pie sobre la plataforma de la estación; ha tocado a los faros del tren; ha tocado la ventanilla que brilla en la oscuridad como una pequeña puerta; ha tocado el andén al que se aferra el moribundo. Su muerte ha tocado al fotógrafo y a su cámara, que a su vez ha tocado al que va a morir y que ya es espectador de su propia muerte. La ve venir. Al contemplar la imagen, también nos convertimos en testigos inquietantes. La lista de los espectadores de esta agonía es, al mismo tiempo, también una lista de grados de culpa.

¿A través de qué artefactos de la mirada presenció el fotógrafo la muerte del hombre? ¿La miró con sus propios ojos? ¿A través del visor de su cámara? ¿A través de la pantalla de la cámara digital? La ventanilla del tren es gemela de la mirilla en la cámara del fotógrafo. Dos rectángulos que enmarcan la muerte de un hombre. El momento íntimo se vuelve público por la presencia de la cámara. No sólo porque ha sucedido en un espacio colectivo, sino porque ha sido fotografiado y con ello esta agonía ha entrado a la esfera de lo público. Se ha insertado en el archivo colectivo de la memoria. Al convertirse en

documento, ya no es sólo un acontecimiento, sino el registro público del mismo. Permanecerá allí para ser consumido por generaciones. Si la agonía es, por definición, un momento íntimo, ¿qué ocurre cuando se despliega como acontecimiento público en el tiempo?

¿Qué implica ver morir a alguien en una foto? Se revelan aquí dos tipos de espectadores: los que presencian el instante de la muerte, en el lugar y el momento exacto del suceso; y los espectadores secundarios, como nosotros, los que volveremos a presenciar esa agonía pública a través de su documentación fotográfica. Una muerte contemplada por extraños. Una muerte repetidamente consumida por personas que son incluso más que extraños. ¿Cuáles son las implicaciones de este consumo secundario de la muerte de otro ser? ¿Tenemos derecho a mirar?

¿Tenemos derecho a no mirar? Incluso si hubiera una respuesta, ¿puede una cámara captar realmente la transición entre la vida y la muerte? ¿Qué significa que elijamos estar presentes para observar ese tránsito? A veces, no hay respuestas, Gabo. Aunque vale la pena hacerse las preguntas, porque eso, en sí mismo, es ya una forma de conocimiento que conviene tener a la mano, al centro de la palma de la mano.

Me costó volver a casa caminando de la biblioteca, pero ocurrió algo bueno en el camino: me encontré con un libro de John Berger en una librería donde tuve que tomar un breve descanso. Su título me parece muy acorde a nuestra aventura con los canarios: *Para entender la fotografía*. Recuerdo vagamente que Edith tuvo un ejemplar, o al menos recuerdo el título de uno de los ensayos, que se llama «Fotografías de la agonía», pero no ubico dónde puede estar en nuestros libreros. Quizás lo prestó. Lo compré de todos modos para tenerlo a la mano. Lo leeré y te cuento.

Espero que estés bien y que la salud de tu madre vaya mejor. Sería bueno saber de ti. Entiendo que debes estar bastante abrumado con todo el trabajo extra que conlleva

inevitablemente la enfermedad de un ser querido. Quiero que sepas que estoy aquí si necesitas hablar.

Muchos saludos,

R.

28/10/2015

La transcripción anterior corresponde a una carta escrita a mano sobre papel azul claro, de cinco páginas de longitud, dobladas por la mitad, unidas por un clip metálico. La fecha de la carta y el matasellos es el 28 de octubre de 2015. No hay imágenes anexas.

Querido G,

Mi más sentido pésame para ti y tu familia. Leí el obituario en el periódico y ahora entiendo por qué no he recibido respuesta tuya en varias semanas. De verdad lamento mucho tu pérdida. Avísame cuando podamos retomar el trabajo.

R.

La transcripción anterior corresponde a una nota manuscrita en una tarjeta de condolencias partida por la mitad. Sólo existe el frontispicio ilustrado, es decir, la primera mitad de la tarjeta. La segunda mitad, donde el remitente normalmente habría escrito su mensaje, no está. La nota en cuestión fue manuscrita al reverso de la parte ilustrada de la tarjeta. La misiva no está fechada, pero el matasellos del sobre indica el 2 de noviembre de 2015 como fecha de envío. No hay imágenes anexas.

El frontispicio ilustrado de la tarjeta consiste en un mensaje acompañado de un dibujo en acuarela de un moño color violeta rodeado de unas flores de nomeolvides. El mensaje, en tipografía gótica, reza: «Toda vida deja un legado de recuerdos que jamás se olvidan». Al reverso de la tarjeta cercenada se encuentra el mensaje escrito a mano.

¿Sabes qué, Gabriel? Francamente no podrían importarme menos tus problemas personales. De ninguna manera tengo la intención de empujarte hacia las profundidades de tu «pozo de oscuridad», como lo llamas. Es una lástima que nuestra llamada resultara tan catastrófica. Una lástima que la circunstancia te llevara a escribirme cosas tan horrendas en tu última carta. Siento mucho que te haya parecido «poco elegante» mi elección de misiva para expresarte mi pésame. Quizás no estés al tanto de que básicamente hoy día vivo en cama, en pleno cautiverio de ancianidad, y lo único que tenía a la mano era la tarjeta de condolencias (sí, de mal gusto y lo que quieras) que me mandó el sobrino de Edith cuando ella murió. Deberías estar agradecido de que lograra, siquiera, escribirte en absoluto, en lugar de prestar tanta atención al medio por el cual se envió el mensaje. A veces se te olvida que soy bastante mayor que tú. Y ¿sabes qué? No es mi culpa, G, que tu madre se haya muerto. Ya sé que estás sufriendo. Y lamento tu pérdida. Pero esta muerte no es mi culpa y evidentemente estás proyectando tu rabia y tu dolor en mí. Es una lástima que consideres que te «abrumo» con mis palabras «en este momento tan difícil». Así que mejor pasaré a retirarme de tu paisaje mental. Creería que todos estos meses de escribirte cartas, filosofando sobre la agonía, la muerte y la vida, te habrían enseñado algo, quizás incluso te habrían vuelto más sabio con respecto al tema. Te pensé un mejor [ilegible] hombre [ilegible]. Discúlpame, pero tu dolor no es ni único ni excepcional. Espero que logres darte cuenta de ello. Tu egoísmo, como el de la mayoría de los humanos en duelo, es impresionante. Tu última carta de verdad me descolocó. Fui paciente [ilegible] te esperé,

te di tiempo. ¿Y luego me escribes para decirme que lo estás cancelando todo? El hecho de que tan descaradamente puedas desafanarte del proyecto, simple y sencillamente porque ahora la muerte vino a tocar a TU puerta, es una traición sin más. Es también la prueba de que, o eres incapaz de apreciar el valor del trabajo de Edith, o simplemente has estado [ilegible] jugando conmigo. NO ME QUEDA un año, Gabriel. ¡Maldita sea! ¿No ves que se me acaba el tiempo? Necesitas tomar una decisión sobre el libro de Edith ahora. Necesito saber qué hacer con el material. Maldición, Gabo, de veras que los editores pueden ser unos pendejos a veces. En serio a veces parece como si carecieran de consideración en absoluto por el valor del tiempo de otras personas, de sus esfuerzos, de las heridas que nos remueven. Por favor deja de obstruir la publicación del libro de Edith. No dices que sí, pero tampoco dices que no. Pensé que eras diferente. Veo que no. Eres igualito a los demás, todos pensando únicamente en sus preciosos egos, sus reputaciones de mierda, sus cálculos económicos, sus malditas estrategias de publicidad. Me importa un bledo si tienes dinero ahorita o si tendrás hasta el año que entra. Sólo sé honesto y cumple tu palabra [varias líneas ilegibles] comunicado entusiasmo sobre la importancia del trabajo de Edith. Maldita sea te juro que ya no puedo ni escribirte, de veras. Tu ignorancia es tan alarmante, al punto de ser ofensiva. Espero de verdad que logres superarla un día y que [ilegible] entiendas que has perdido una oportunidad única de responder a la urgencia de sacar la obra de Edith de este maldito departamento, donde terminará por pudrirse junto a mi cadáver si nadie tiene las agallas de salvarla y reconocer su importancia. Ya, entendí. He fracasado. Mi cortejo ha fracasado. Que así sea, pues. No logré convencerte y tal vez sea momento de aceptarlo. Es posible que jamás logre perdonarme este fracaso, pero es lo que es. ¿Sabes qué? Olvida que siquiera te pedí nada. Ya no estoy en edad de tenerme que aguantar las ganas de decirle a un pendejo que es un pendejo, cuando actúa como un pendejo. Vete muy a la mierda, G.

La transcripción anterior corresponde a una carta manuscrita, redactada con tinta azul, escrita por ambos lados de una hoja arrancada de un cuaderno de espiral, a rayas, doblada en cuatro. Una página. No está fechada la carta, pero el matasellos indica el 16 de noviembre de 2015 como fecha de envío. No incluye imágenes anexas.

G,

Tu silencio es como un hacha. Y no hay consuelo en ello. Al menos conviértelo en guillotina, por favor. Lloro y lloro, como un crío abandonado bajo un puente. Te odio y te necesito, todo al mismo tiempo, y tú te aprovechas de eso. Quizás nuestro altercado te ha concedido la posibilidad de liberarte por fin de mi verborrea. Para mí ha significado perder una parte de mi voz. Con la distancia puedo ver que es muy probable que incluso nunca me hayas tomado en serio. He estado releyendo tus cartas y ahora carezco de certezas: no sé si alguna vez fue sincero tu interés en publicar el trabajo de Edith. No sé si fue más bien una fantasía que me construí en la mente. Es muy profunda la herida de tu traición. Quisiera que nunca me hubieras contestado esa primera carta. Lo menos que podías haber hecho era no escribirme de vuelta si no te interesaba. Pero no, correspondiste, y me hiciste creer que teníamos un objetivo en común. Un ritual de reciprocidad, ¿te acuerdas? Y ahora, lo que recibo a cambio es tu silencio incansable que me castiga.

Anoche soñé que estaba en una pelea de box. No mirándola ocurrir, sino que estaba yo al centro de los puñetazos. Me metían un golpe brutal. Y dolía. Otro, y me tiraban al piso. Pero me paraba, rápido. Casi demasiado rápido. Y luego otro golpe. Y así, acababa en el suelo otra vez, y otra vez, y me volvía a levantar. Y así, muchas veces. ¡Aunque aguantaba, eh! Golpe tras golpe: suelo. Pero siempre de pie de nuevo. Golpe, golpe, golpe. Y entre cada uno, la esperanza de que cesarían. Esquivaba pocos, me tiraban muchas veces, pero siempre volvía a estar de pie. Las virtudes de la necedad son grandes. Sí aguanto,

pensaba en el sueño. Pero pura defensa, ¿sabes? Puro aguante y uno que otro golpe esquivado. Y yo, sin lograr pegar. Y en eso no hay virtud.

No nací para pegar y por eso no me sé defender ni sé distinguir el gesto antes del golpe para saberme quitar a tiempo. No me enseñaron a pelear, sino a aguantar que te peguen. A resistir los golpes, no a protegerme de su asedio. Me educaron para creer que si eres suficientemente amable no querrán pegarte. La vida demuestra esa falsedad continuamente. Ésa es la tragedia. Es una debilidad estructural aunada a que por principio político elijo no ser la persona detestable que todos podemos llegar a ser. Me parece una cosa muy triste esperar lo peor de la vida y de las personas. Qué agotamiento esa renuncia, esa resignación. Por eso insisto, estúpidamente quizás, en que el otro será la mejor versión de sí mismo. Una y otra vez. Y una y otra vez: suelo.

Siempre he padecido el mismo destino. Quizás es exceso de entusiasmo de mi parte. Aunque eso no tendría por qué ser pecado. No debería haber castigo por ello. Pero a veces me parece que todo el mundo me ha tratado así siempre. Edith fue la excepción. Ella demostró generosidad infinita conmigo. Mi relación con el resto de las personas ha sido siempre lo contrario. Traición pura. Especialmente en la vejez. Mientras más envejezco, menos en serio me toman. Trágico, pues. Con la muerte de Edith quizás sea momento de endurecer mi corazón. Porque el costo de apostar a la bondad ajena, a la compasión ajena, a la escucha del otro, es alto. El punto es que me desperté del sueño preguntándome de qué está hecha la voluntad de volverse a poner en pie una y otra vez. ¿Qué podemos ofrecer a nuestra alma, si no se tiene talento más que para esquivar y levantarse tras la caída? Me pregunté también qué gana el contrincante cuando es más cruel que nosotros e insistimos repetidamente en volvernos a poner en sus manos. Nos descubrimos sobrevivientes, sí. Aunque a cambio de ello sólo terminamos ofreciendo al otro el goce del golpe repetido. Incluso si a nuestro contrincante le hiere ligeramente el

descubrirse capaz de ejercer daño (en efecto existe cierta culpa en los poderosos) es inmensa la seducción y el alivio de salir impune. Cuando nos sometemos una y otra vez a que nos apaleen, lo que se le regala al contrincante es el ego acrecentado de su propia capacidad para causar dolor. Y ahí todo queda al servicio del otro. Y, pues, eso no está bien. Ahí no puede haber justicia. Creo que habría que salirse del ring en esas circunstancias, dar la espalda al contrincante. Al despertar, también me preguntaba qué diablos nos orilla a entrarle al baile y arriesgarnos al golpe inaugural, en primer lugar. Quién sabe qué sea. Masoquismo, quizás. Un gusto incontrolable por la aventura. Y por eso, tal vez, es que insisto en volverte a escribir. Aunque carezca de sentido. Pero allá voy.

Cada día que pasa sin que llegue una carta tuya es un suplicio. Horrendo. Aquí estoy, igual que ayer, en la parálisis de escribirle a un muro en blanco que se rehúsa a contestar. Perdí los estribos en mi última carta, sí, lo reconozco. Tienes que entender que me asusté muchísimo. Esa carta tuya fue tan hiriente. Me destruyó. Mientras la leía fue como si el piso se abriera bajo mis pies. Me dio tanto miedo que enfermé por varios días. Los canarios necesitan tu ayuda y hemos depositado en ti todas nuestras esperanzas. No hay nadie más, Gabo. Tú eres la única persona que ha entendido (Dios mío, ¡por favor no permitas que todo haya sido una mentira durante todo este tiempo!) la importancia del trabajo de Edith y las razones por las cuales merece ser preservado. Por favor no lo vuelvas un tema de dinero. Carece de elegancia. Ya sabes que los ahorros que me quedan los dedicaré gustosamente a que este libro logre imprimirse. Fantaseo con cómo resolver esta situación. Porque sé, lo sé, que recapacitarás, pero puede que para entonces sea demasiado tarde. Si no tú, ¿entonces quién va a salvar el trabajo de Edith? Y mientras tanto, tú has dejado de responderme. Y ¿qué se supone que me queda entonces? ¿Qué hago? Estoy cada vez más débil, Gabo. Voy a confesarte algo bastante vergonzoso: llevo un registro de mi pérdida de peso desde hace un año. Lo anoto en un cuadernito. He ido bajando

casi 200 gramos por semana. Estoy lentamente desvaneciéndome. Me diluyo, me disminuyo. No queda mucho tiempo y sin embargo no logro reaccionar ante esta certeza y decidirme a simplemente empacar todos los originales de los canarios, toda la parvada, y mandártela por paquetería. La ansiedad de imaginar que podrían perderse en el camino es demasiada. Nuestro sistema postal es imperfecto, como sabes. Es bastante decente, pero a veces puede ser imperfecto. Y siempre falla cuando más importa. He pensado en meterlos todos en una caja de seguridad en el banco. Rentar una, ¿sabes? Esas cajitas largas de metal como las que usaban los mafiosos. Las que tienen dos juegos de llaves pequeñísimas que necesitan accionarse simultáneamente para poderlas abrir. Se me ha ocurrido también alquilar una consigna en el aeropuerto. Enviarte la llave por correo. Obligarte a ir a buscarlos. Pero entonces me enfrento otra vez al problema de cómo llevarlos hasta ahí. Creo que me he enfocado tanto en escribirte sobre el archivo de Edith que no me he tomado el tiempo de explicarte la precariedad de mi situación. G, la verdad es que, desde la muerte de Ed, no tengo a nadie. Me siento como Harry Smith, ese cineasta y musicólogo genial que construyó una colección divina e invaluable, aunque desconocida, de avioncitos de papel que alguna vez surcaron los cielos de Nueva York. Hace unas semanas leí un artículo sobre él. Cada que este señor se encontraba un avioncito de papel en la calle, lo recogía. Anotaba la ubicación del hallazgo y categorizaba el avioncito según la técnica de los dobleces. Luego los aplanaba para almacenarlos y los agregaba a su archivo. Acumuló cientos de aviones de papel. La construcción de archivo como forma de arte, en su máxima expresión. La gente creía que estaba loco, pero él simplemente apreciaba la relevancia antropológica del comportamiento humano que se escondía en los dobleces de aquellos avioncitos. Hasta mandó su colección al Museo Smithsoniano. Una vez ahí, los avioncitos se quedaron en una caja, ignorados por los imbéciles de cuello blanco del circuito cultural. Hasta que los Anthology Film Archives, en un esfuerzo a destiempo por

reconocer el trabajo de Smith, le pidieron al museo regresar los aviones. El museo mandó una caja con 251 aeroplanos de papel, los cuales fotografiaron y se publicaron en un libro varias décadas después de la muerte de Harry.

Escúchame, Gabriel: No sabes cuánto aborrezco la figura del reconocimiento extemporáneo. Esa fetichización del arte que estuvo a punto de perderse. Las Vivian Maiers, los John Kennedy Tooles, los Martín Ramírez de este mundo cruel y despiadado; tendría que habérseles reconocido en su era, no después. No cuando ya no estaban, no después de muertos. Los canarios de Edith no pueden convertirse en avioncitos de papel despreciados, no soporto que esto ocurra, Gabriel. Por favor, escríbeme.

Con cariño y esperanza,

R.

11/12/2015

La transcripción anterior corresponde a una carta escrita a mano sobre papel azul claro, de cuatro páginas de longitud, dobladas por la mitad, unidas por un clip metálico. La carta está fechada el 11 de diciembre de 2015. La fecha del matasellos es del 14 de diciembre de 2015. No hay imágenes anexas.

Querido Gabo,

Me alegro de que hayamos podido hablar por teléfono. Gracias por llamarme y por abrir la puerta a la reconciliación. De verdad necesitaba disculparme contigo de nuevo por mis cartas más recientes. Tuve tanto miedo de que te esfumaras y me dejaras ahí en la intemperie. Pero sabía que recapacitarías. Sin duda mi paciencia se ha erosionado con la vejez. Olvido fácilmente que la gente no soporta que le digas que ha sido injusta. En honor a Kurt (cuyo retrato original y desgastado te envío de regalo, para que por fin deje de mirarme con ojos de pistola desde atrás de sus hortensias) te ofrezco de nuevo disculpas, con la esperanza de que podamos volver a nuestro trabajo. Me tomo esta oportunidad para desearte felices fiestas también. Prometo no escribirte de nuevo inmediatamente y prometo portarme bien de ahora en adelante.

Con cariño,

R.

La transcripción anterior corresponde a una nota escrita a mano, con tinta azul, sobre una ficha bibliográfica amarilla rectangular de 7.5 x 12.5 centímetros. La misiva no tiene fecha, pero el matasellos indica el 21 de diciembre de 2015 como fecha de envío. No incluye imágenes anexas, aunque la nota menciona haber incluido una tarjeta postal a color que muestra al novelista Kurt Vonnegut sentado en su jardín rodeado de hortensias. La postal mencionada en la carta se ha perdido.

Mi querido G,

Tengo la mejor noticia posible. Moría por escribirte. Pero me contuve durante algunas semanas. No me lo vas a creer. Acabo de descubrir un cuaderno entero de Edith dedicado exclusivamente a la imagen del hombre a punto de morir en el túnel del metro. Éste debe haber sido el último cuaderno de sombras en el que trabajó, porque el suceso ocurrió hace tan sólo un par de años. Pronto te mandaré algunas imágenes. Son bastante dramáticas. Todavía tengo que terminar de sacar algunas copias de las tripas del cuaderno y ponerlas en orden y hacer más copias de ellas antes de mandártelas. De esos canarios todavía no hay rastro.

Otro descubrimiento: ¿te acuerdas que te dije del libro de John Berger que me encontré hace poco? El que incluye un ensayo titulado «Fotografías de agonía». Bueno, pues ya lo leí y lo anoté profusamente (te mando acá una copia del ensayo con mis notas). Me pareció muy relevante para nuestro proyecto, no por su contenido (que es bastante sencillo) sino por el lugar que tienen estas ideas dentro del imaginario conceptual de Ed y su trabajo. Me cuesta creer que nunca me hubiera encontrado con este texto antes, o que Ed nunca lo hubiera mencionado. Sin duda tuvo que haber estado familiarizada con él. Creo que me acordaría si lo hubiera mencionado. En nuestros libreros no estuvo. Quizás ya me falla la memoria. El título lo dice todo: «Fotografías de agonía». Claramente pudo haber sido una influencia crucial en la obra de Edith. Aunque puedo ver también cómo ella iba a contracorriente de los postulados de este ensayo. Sin duda alguna hubiera argumentado que el

texto de Berger no es sobre fotos de agonía, sino sobre imágenes de muerte y violencia y guerra y sufrimiento. Lo cual es otro asunto, en realidad. Berger se refiere a la agonía como un fenómeno centrado en el dolor y el sufrimiento. Por ejemplo, su uso metafórico del tipo «he estado agonizando a la espera de los resultados de las pruebas del laboratorio del médico». Pero no, para Edith la agonía no significaba sufrimiento (o no sólo eso), sino más específicamente el proceso mismo (material y temporal) por medio del cual uno muere.

El ensayo de Berger le pregunta a las fotos: «¿qué es lo que vemos a través de ellas?». Y Ed indudablemente hubiera subrayado esa frase con doble raya, por razones obvias (al menos para ti y para mí). También habría subrayado (y por ende yo subrayo en las copias que te mando) «la sangre negra de las fotografías en blanco y negro». Presiento que este pasaje habría significado mucho para Edith, pues en las orillas de esos gradientes cromáticos de obstrucción dedicó su vida a pensar con las fotografías. Berger ahonda en el hecho de que las imágenes de sufrimiento, o de la agonía como sufrimiento, son «sorprendentes». Nos atrapan, nos rodean, llenan nuestros ojos y nuestras mentes, exigen atención, dice. «Cuando las miramos, nos sumergimos en el momento del sufrimiento del otro. Nos inunda el pesimismo o la indignación.... Intentamos salir del momento de la fotografía y emerger de nuevo en nuestras vidas. Y al hacerlo, el contraste es tal que el reanudarla sin más nos parece una respuesta desesperadamente inadecuada a lo que acabamos de ver». Este tipo de imágenes son, para Berger, imágenes que pueden traducirse en un llamado a la acción. Y, sin embargo, tristemente, sabemos que es casi imposible que se detone capacidad de acción alguna en este mundo tan acostumbrado a las imágenes del dolor ajeno. Luego Berger continúa examinando la coincidencia en terminología entre el disparador de la cámara y el gatillo de un arma. «Trigger» en inglés, en ambos casos: «la imagen tomada por la cámara es doblemente violenta», dice. Esa frase, sin duda, Ed la habría encerrado en un círculo y le hubiera agregado signos de admiración al margen. Te mando

acá una fotocopia del ensayo completo con mis anotaciones, las cuales son el fantasma de la marginalia que imagino a Ed trazando. Cuéntame qué piensas de todo ello. Creo que podríamos usar sus reacciones imaginarias a este texto como parte de una introducción a nuestro libro.

Todo mi cariño, siempre,

R.

18/1/2016

La transcripción anterior corresponde a una carta escrita a mano sobre papel azul claro, de dos páginas de longitud, dobladas por la mitad, unidas por un clip metálico, con fecha del 18 de enero de 2016. El matasellos indica la misma fecha de envío. No hay imágenes anexas, aunque la carta menciona haber incluido una fotocopia anotada del ensayo de John Berger titulado «Fotografías de agonía». Sin embargo, este anexo se ha perdido.

El ensayo en cuestión fue escrito originalmente en 1972 y forma parte de la colección *About Looking* de Berger, publicada en 1980. Dicho texto también aparece en la publicación *Understanding a Photograph*, publicada en 2013 por Penguin. El ensayo apareció traducido al español en una publicación de Gustavo Gilli titulada *Para entender la fotografía*, publicada en la primera mitad del 2015.

Querido Gabo,

Me da gusto saber que has decidido tomarte unas vacaciones. Espero que te ayude ese descanso. Mientras tanto, te cuento que he seguido trabajando en el libro. Me gustaría que nos organizáramos para hacer una llamada por teléfono pronto. ¿Te quedaría bien la semana que entra? He ido limpiando los archiveros y categorizando todo. Estoy elaborando una suerte de manifiesto, no como una declaración de principios, sino como la lista de pasajeros de un barco: es decir, estoy reuniendo la enumeración del contenido de cada cuaderno y las imágenes que aborda. También he estado sacando fotocopias adicionales de las bitácoras que registran el proceso de intervención de Edith, los cuadernos negros, porque los canarios son tan importantes como sus sombras. Gabo, creo que deberíamos de considerar la posibilidad de organizar una exposición que acompañe a la publicación del libro.

Debemos seguir trabajando, G.

Para inspirarte, en mi próxima carta te voy a contar sobre la cereza en el pastel de todo el archivo de los canarios. Es una fotografía de 1905 que documenta el último caso de ejecución ritual por *Ling Chi*. Le llamaban «la muerte por mil cortes» en China, y fue una forma de suplicio y ritual de muerte, especialmente sádico, que fue usado para castigar los peores crímenes: parricidio, regicidio y, al parecer, el asesinato de un amo. Seguro que sabes bien que George Bataille escribió al respecto en *Las lágrimas de Eros*, donde reprodujo esas fotos terribles del hombre torturado, víctima de aquel proceso lento y prolongado de muerte, su cuerpo cortado en pedazos, pero aún vivo. Se

trata del epítome de la idea de la muerte como proceso. Un devenir dolorosamente lento, a veces. Sontag también tuvo algo que decir sobre todo ello. Y de enorme relevancia es lo escrito por Salvador Elizondo, cuya novela absolutamente desconcertante, *Farabeuf*, habla de estas imágenes. Figúrate una cita más perfecta que ésta para nuestros propósitos: «Fotografiad a un moribundo... y ved lo que pasa. Pero tened en cuenta que un moribundo es un hombre en el acto de morir y que el acto de morir es un acto que dura un instante»; y luego la siguiente estocada: «para fotografiar a un moribundo es preciso que el obturador del aparato fotográfico accione precisamente en el único instante en el que el hombre es un moribundo, es decir, en el instante mismo en que el hombre muere». Es un epígrafe que ni mandado a hacer para nuestro libro, Gabo. Y bueno, Elizondo también redactó algunos ensayos muy reveladores donde también aborda el tema de fotografiar la muerte. Todo esto para decirte: todavía hay muchos canarios en esta mina de carbón y todas las mañanas, mientras tomo café y la luz se vierte sobre la mesa de la cocina, los oigo cantar. Están llamando, Gabo. Queda poco tiempo.

Hemos desperdiciado semanas valiosísimas con nuestro enojo. Así que ya me decidí. Voy a intentar ser más formal. Me voy a animar a avanzar con algo que tal vez te tocaba hacer a ti, pero que con mucho gusto también puedo hacer yo a estas alturas: te envío junto con esta carta una propuesta formal del libro que detalla nuestro proyecto. Así no todo se desperdigará entre mis divagaciones, que sé que te cansan y con las cuales sé que es difícil lidiar. Ésta es mi manera de intentar hacer un esfuerzo. Dame una oportunidad. Ten piedad, ¿sí? Lee mi propuesta, por favor. Quizás incluso mándasela a alguien dentro de la editorial que tenga verdadero poder de decisión. Mientras tanto, seguiré trabajando con los canarios, ordenándolos, categorizándolos. En el proyecto de trabajo que te mando verás lo mucho que he avanzado y encontrarás detalles de las ideas que tengo de cómo imagino que puede organizarse el libro. Por favor analízalo todo con cuidado. No me dedico a la curaduría

ni a la edición, así que he hecho lo mejor que he podido dadas las circunstancias. Pero creo que puede ser una base sobre la cual trabajar. Tengo la esperanza de que tu genialidad como editor logre transformar esta piedra pálida en un tesoro.

Espero que estés bien, Gabo.
Cuídate mucho,

R.

25/1/2016

La transcripción anterior corresponde a una carta de dos páginas de longitud, escrita a mano sobre papel azul claro y doblada en cuatro. La carta está fechada y fue enviada el 25 de enero de 2016, según indica el matasellos en el sobre. No incluye anexos, a pesar de que la carta dice haber incluido una propuesta de proyecto de libro como material adjunto. Dicho documento se ha perdido. Posiblemente fue destruido por Gabriel Fonseca o fue enviado a otro departamento de la editorial. No queda constancia de un documento de ese tipo en ninguna otra sección del Archivo Gabriel Fonseca.

Sr. Gabriel Fonseca

Me llamo Aurora Tapia. Usted no me conoce. Vivo en el mismo edificio que unas conocidas suyas. Por años han sido adorables vecinas mías la Srita. Edith Vogelstein-Silva y la Srita. Raquel Sánchez. Hace un tiempo murió la Srita. Edith y ahora Raquel sufrió un infarto y se encuentra hospitalizada. No he logrado contactar a miembro alguno de la familia de ninguna de ellas. Lo he intentado por meses y sin éxito. Ahora me encuentro en la penosa situación de tener que encargarme de los asuntos de la Srita. Raquel incluyendo revisar su correo. Encontré en su buzón muchísimas cartas de su parte y por eso le escribo para advertirle que no recibirá respuestas de parte de ella pronto. Aunque me imagino que usted debe estar esperando que ella le conteste.

Hace poco logré entrar al departamento de las Sritas. porque soy dueña del edificio. Tuve que traer al cerrajero porque nadie ha pagado la renta durante casi cuatro meses y me vi en la penosa necesidad de vaciar el domicilio. Me siento mal por haber tenido que desalojar el hogar de las Sritas. Pero nadie está pagando la renta ni los servicios y no hubo otra manera. Ha sido una pena tener que tirar los efectos personales de estas queridas vecinas. Pero nadie se ha ofrecido a hacerse cargo de todo esto y de cualquier modo realmente casi todo era basura y no había nada de valor hasta donde pude ver.

Debajo de la mesa del desayunador encontré una carta dirigida a usted con todo y timbre postal ya pegado. Estaba lista para ser enviada. No se la mandé hasta el día de hoy porque había estado oculta detrás de la mesa y la acabo de encontrar. Es

de hace algunos meses. Hoy que la encontré por fin me animé a forzar la chapa del buzón de Raquel. No había querido hacerlo antes. Es ilegal leer el correo ajeno y pues ya sabe. Pero al menos gracias a eso ya tengo el dato de usted. De al menos alguien con quien ella se comunicaba. Señor Fonseca con total honestidad le digo que no estoy segura de que la Srita. Raquel logre recuperarse. He podido conseguir muy poca información sobre el estado de su salud porque no soy su familiar. Su condición es muy grave. Colapsó en la entrada del edificio. Vino la ambulancia y todo. Luego el drama de intentar entrar al departamento porque no tenía llave ni forma de comunicarme con Raquel. Al final tuve que hacerlo como le digo. Con cerrajero. Como nadie pagó la luz entonces se pudrió todo en el refrigerador y la basura se quedó en el bote y el apeste era terrible. Mejor le ahorro los detalles.

Como usted y Raquel se mantenían en contacto me parece que lo menos que puedo hacer es mandarle a usted esta carta que encontré. Quizás usted me pueda ayudar a contactar a algún familiar. Espero que siga siendo ésta su dirección. Le pido disculpas si todo esto es un poco extraño. Lamento darle malas noticias. Si sabe de alguien de la familia de la Srita. Edith o de la familia de la Srita. Raquel que pudiera intervenir o que tenga interés en quedarse con algunas de las cosas del departamento por favor hágamelo saber aunque ya he tirado casi todo. Sólo quedan un par de sillas bonitas y algunos muebles. Me he quedado con un espejo antiguo a cuenta de la renta no pagada. Espero que no le parezca mal. Si lo considera inapropiado por favor hágamelo saber.

Saludos cordiales
Aurora Tapia

La transcripción anterior corresponde a un mensaje enviado en una tarjeta de saludos, comercial, genérica, sin mensaje preimpreso. En el frontispicio de la misma aparece una ilustración de flores amarillas y un conejo. Al interior, un mensaje escrito a mano. La fecha del matasellos del sobre es del 5 de mayo de 2016.

Junto con esta tarjeta, al interior del mismo sobre, se encontró una carta de Raquel Sánchez dirigida al Sr. Fonseca, fechada al calce del sobre el 28 de enero de 2016. Se trata de un mensaje escrito a mano sobre papel azul, de una página de longitud. Se clasificó en una carpeta separada para efectos del inventario, identificada como «Carta núm. 23». El sobre estaba abierto y presenta timbre postal, pero carece de matasellos. Fue recibida junto con la misiva de la Sra. Tapia del 5 de mayo de 2016 (la «Carta núm. 22» para efectos de este inventario).

Dada la información anterior, se deduce que la «Carta núm. 23» permaneció escrita, sellada, pero sin ser enviada a su destinatario, durante aproximadamente tres meses. Esta es la última comunicación que sobrevive de la correspondencia entre Raquel Sánchez y Gabriel Fonseca. A continuación se transcribe su contenido. Cabe mencionar que las imágenes anexas a las que se refiere la carta se han perdido.

Querido G,

Te mando los canarios del hombre condenado a morir bajo las ruedas del tren que arremete contra él. Los encontré, creo, todos. A diferencia de los demás, estos canarios no estaban en un cuaderno. Estaban sueltos. Dispersos. En vuelo. Por eso no lograba encontrarlos. En todas estas escenas me impresiona la mirada invisible del hombre que agoniza, captado mientras suspira su último aliento al contemplar la fuerza inminente de su propia extinción. Guarda bien estos canarios. Es posible que aprendamos algo nuevo de ellos. Me parece que estas intervenciones de Edith plantean una secuencia. Su propósito, según logro discernir, es que lentamente detectemos la desaparición de ciertos elementos de la escena, un esfumarse de a poco, hasta que se queda el hombre solo. Uno a uno se van borrando: la estación, la orilla de la plataforma, los espectadores, el vagón de tren, los letreros, el conductor, la ventanilla, las vías, la oscuridad del túnel. Hasta que termina al centro el hombre, rodeado de nada. Vacío. Solo con su propia muerte. Me impresiona esa soledad. Aunque me impresionan más las palabras de Edith al respecto. Apenas ayer me percaté de que escribió una nota breve al reverso del último canario de la serie. Te mando copia. Fíjate bien en lo que dice ahí Edith, especialmente esa frase final donde anota: «si por mí fuera, esta muerte no sería vista por nadie».

Con cariño,

R.

AGRADECIMIENTOS

Los procesos creativos jamás ocurren en soledad ni en aislamiento, en el mejor de los casos surgen del diálogo interminable y la curiosidad cruzada de múltiples imaginaciones. Agradezco a todas las personas—las aún presentes y las ya ausentes—cuyo pensamiento y práctica atraviesa mi escritura en un trenzado de vida, lecturas y conversaciones.

A quienes dedicaron tiempo y generosidad a la lectura de este libro durante el proceso de su hechura, a quienes creyeron perseverantemente en él y me ayudaron a no perder el norte, a quienes le prestaron ojos y contribuyeron a que se convirtiera en la mejor versión de sí mismo, a quienes cuidaron de las sombras y los canarios, y a quienes han compartido y dedicado sus talentos, virtudes y trabajo para que encuentre su sitio en el mundo: Gracias.

Ustedes saben quiénes son.

Archivo agonía
se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2024
en los talleres de Quitresa Impresores,
Goma 167, Granjas México, Iztacalco
C.P. 08400, Ciudad de México

El duelo es un animal salvaje que habita en el doliente de manera singular e imprevisible. En el caso de R., el asalto se traduce en visitar de manera desesperada el archivo que su amada Edith ha dejado tras morir. R. atraviesa el archivo al tiempo que intenta, en una carrera contra el tiempo, convencer a su viejo amigo de la infancia, el editor Gabriel Fonseca, de que publique un libro con la obra de Edith.

Durante el viaje que R. realiza para poder escribir sus misivas, aparecen los «canarios», como llamaba Edith a su colección. Igual que las aves utilizadas por los mineros, también éstos son una especie centinela, «una forma antigua de alerta, son animales que detectan el riesgo antes de que el daño alcance a los humanos. Son oráculos de la muerte en forma de animales». Es por eso que Edith llamaba a los cuadernos que contienen su obra «canarios», porque le servían para estar alerta, para reconocer la muerte y así reconocer su momento de cruzar el umbral.

¿Y los canarios? Los canarios eran una colección de agonías que recogen instantes precisos de transición: un monje vietnamita inmolado, un suicidio masivo en las Islas Marianas, un hombre arrojado a las vías del metro, una niña atrapada en los escombros tras una erupción, entre otros.

Así, esta novela epistolar configura un recinto que retrata el palimpsesto de la memoria; la agonía amorosa y el fulgor de la muerte; el fardo de la soledad y la inclemencia del tiempo; la sintaxis en la imagen y la forma en la prosa. Marina Azahua ha escrito una novela total a la que ningún género le es ajeno. Su pensamiento, poético y preciso, ilumina y conmueve. *Archivo agonía* abre la puerta a una voz literaria asombrosa.

«Esta novela es un *aleph*: dentro de ella se vislumbran la vida, el amor, la desesperanza, el anhelo y la decepción. *Archivo agonía* consigue el milagro de acercarnos al momento por el que nacemos y al cual no podemos nunca asistir: el instante de la muerte».

EMILIANO MONGE

narrativasextopiso

UANL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®

9 786078 895823