

Luvina

literatura y arte . 8 . verano de 1997



- ◆ Ensayos de Eta Boeriu, Leonardo Padura, Benjamín Valdivia
- ◆ Poesía aquí y ahora, entrevista con Ricardo Yañez
- ◆ Narrativa de Alberto Garrandés ◆ La pintura de Alicia Ceballos

◆ UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA ◆

◆ \$15.00 ◆

NUEVOS TITULOS DE LA UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA



“
Armando Solórzano Ramos
*¿Fiebre dorada o fiebre amarilla?
La Fundación Rockefeller en México*
304 páginas, \$ 45.00



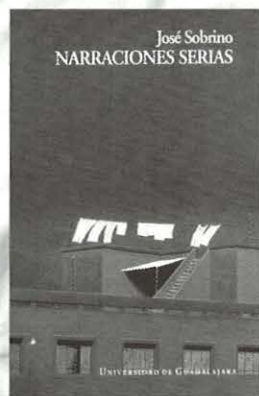
“
Ramón Gallegos Nava
*Religión y psicología
en emigrantes mexicanos*
69 páginas, \$ 27.00



“
Jean Papail y
Jesús Arroyo Alejandre
*Migración mexicana a Estados Unidos
y desarrollo regional en Jalisco*
164 páginas, \$ 40.00



“
Jorge Durand (coordinador)
*El norte es como el mar
Entrevistas a trabajadores
migrantes en Estados Unidos*
252 páginas, \$ 45.00



“
José Sobrino
Narraciones serias
76 páginas, \$ 19.00



“
Francisco Javier Fuentes Talavera,
José Antonio Silva Guzmán y
Ezequiel Montes Ruelas
*Manual del secado técnico
convencional de la madera*
124 páginas, \$ 30.00

adquiéralos en: coordinación editorial UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

francisco rojas gonzález 131 [entre av. méxico y justo sierra]
ladrón de guevara CP 44600 guadalajara, jalisco, méxico
teléfonos 91 [3] 615 7589 / 615 8742 Fax 615 8192
horario: de lunes a viernes, de 9:00 a 15:00 horas

Presentación

En el presente número, **Luvina** concluye un ciclo de cambios en su diseño, estructura y periodicidad. De aparición estacional en adelante, nuestra revista continua en la ruta de su consolidación como espacio abierto a la obra de creadores literarios de Jalisco y de la región occidente de México, principalmente. Restan aún otras tareas referidas al contenido y a la diversificación de las colaboraciones. Esperamos que los autores que se han sumado a la forja de esta obra colectiva redoblen su empeño. A quienes no lo han hecho, se les extiende la invitación del caso, asegurándoles que las páginas de **Luvina** son —bajo el ineludible presupuesto de la calidad— hogar para la comunión en la diversidad, no en el dogma literario.

índice

5 Entrevista con Ricardo Yáñez
Poesía aquí y ahora
Cristina Félix

7 **Poema**
Ricardo Yáñez

de los creadores

9 **Fábula de un amor feliz**
Alberto Garrandés

18 **Poemas**
Alma Gabriela López

19 **Diálogos de sirenas y de lluvia**
Mario Heredia

21 **Poemas**
Zelene Bueno

24 **Cocodrilocabezas**
Cecilia Eudave

33 **Poema**
Ernesto Castro

en taller

25 **Cartas desierto aquí
la pintura de Alicia Ceballos**
Baudelio Lara

en
visperas

- 34** Poemario
Lotería del milagro
Raúl Aceves

del
mortal

- 37** **Las rimas de Miguel Ángel**
Eta Boeriu

- 43** **Pedro Páramo**
y el realismo mágico:
estigma y escuela
Leonardo Padura Fuentes

- 51** **De la imaginación**
como explicación
Benjamín Valdivia

En portada:

Alicia Ceballos

Carta 10, 1996

Los dibujos que ilustran este número
son trabajos de Miguel Ángel Buonarroti



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA: *Rector General*, Víctor Manuel González Romero; *Secretario General*, José Trinidad Padilla López; *Vicerrector Ejecutivo*, Misael Gradilla Damy; *Coordinador General Académico*, Diego de Santiago; *Coordinador General Administrativo*, Adolfo Espinoza de los Monteros Cárdenas; *Coordinador General de Extensión*, Roberto Castelán Rueda.

LUVINA: *Coordinador editorial*, César López Cuadras; *Consejo editorial*: Martha Cerda, Efraín Franco, Baudelio Lara, Jorge Orendáin, Víctor Manuel Pazarín, Guadalupe Sánchez, Marco Aurelio Larios, Wolfgang Vogt. *Diseño*: Avelino Sordo Vilchis; *Corrección*: Sofía Rodríguez B., Coordinación Editorial. Oficinas: Vallarta 1668, 44170 Guadalajara, Jalisco. ☎ (913) 615 4922, 615 4930 y 615 4980. FAX 615 5018. *Diagramación y tipografía*: RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL. *Preprensa*, Color 4; *Impresión*, Doble Luna editores e impresores, S. A., Ing. Hugo Vázquez Reyes 24, Los Belenes, Zapopan, Jalisco, México.

Programa Universitario

PUPLE

Promoción a la lectura

Los autores en tu escuela

Los autores en tu escuela

Los autores en tu escuela

Los autores en tu escuela

Los autores en tu escuela

Los autores en tu escuela

Los autores en tu escuela

Los autores en tu escuela



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Coordinación General de Extensión

COORDINACIÓN DE PROMOCIÓN
Y DIFUSIÓN CULTURAL

Entrevista con Ricardo Yáñez
Poesía aquí y ahora
Cristina Félix

Con poco más de dos años y medio de andar de viajero por varias ciudades del país, impartiendo lo que define como talleres de sensibilización a la creatividad y de teoría estética a partir de la experiencia, el poeta jalisciense Ricardo Yáñez, autor de libros como *Ni lo que digo*, *Dejar de ser*, *Prosaísmos* y *Antes del habla*, vive desde hace tiempo de los talleres que imparte no sólo a los interesados en escribir, sino también a músicos, bailarines, periodistas, entre otros. Actualmente prepara una trilogía, una ambición que tiene y que le llevaría tres años en terminarla, y un libro que espera publicar en el año en curso.

Luvina: ¿Cómo defines tus talleres?

Ricardo Yáñez: Un taller de poesía integral, pero así como la harina integral, no es la gran cosa, no es arte total, pero es poesía en la mirada de los demás, en la pared que tenemos enfrente, en el árbol que está junto a nosotros. Ver la poesía aquí y ahora y olvidarse de cuando la publique, de cuando pinte el cuadro, de cuando sea coreógrafo realmente. No, tenemos que vivir la poesía aquí y ahora, pues de lo contrario no la vamos a vivir en ningún lugar ni en ningún momento.

Durante mucho tiempo confíé más en mis talleres que en mi poesía, pero ya vi que son lo mismo, yo era el tonto que los andaba separando. En mis talleres, el fenómeno poesía haz de cuenta que sale por debajo, así como en *Dunas*, que de pronto puede ser una mariposita hasta una bestia enojada, pero no trato de descontrolar sino de moverles un poco el tapete. Esta frase, de que la poesía te mueve el tapete, la compartimos sin querer Raúl Bañuelos y yo, sin que ninguno de los dos supiéramos, pero yo le agrego algo: si tú aceptas ese movimiento, acaso descubras que es una alfombra mágica, ahí es donde nos llevamos los madrazos, porque de pronto no aceptamos esa alfombra, queremos que nadie nos mueva el tapete y la intención es que tú armonices con el movimiento de la vida, no que la vida armonice con tus movimientos. Ahorita estamos escuchando un tango y ¿vas a querer que la vida siempre baile tangos contigo? Pues no, la vida de pronto te pone un vals, un rap, otras cosas, y tú tienes que adaptarte. Es una metáfora casi chusca,

pero a mí me gusta porque así hablo yo, ¿por qué elaborar poesía en entrevista?

L: ¿Cuál es la experiencia que te han dejado los talleres en diferentes partes del país?

RY: La principal experiencia es la comprobación de que no estaba equivocado en mi punto de vista respecto de mi propio taller. Mi planteamiento no estaba mal, estaba acertado, ya que iba en un camino: dejar de ser un taller literario para ser un taller de sensibilización a la creatividad. Ahora ya puedo regresarme y hacer talleres exclusivamente literarios, pero siempre aplicando mi método, así le llamo, porque tengo una manera de trabajar que me es propia y exclusiva, que es trabajar con la sensibilidad de las personas. Por ejemplo, tal vez a la bailarina le salga mejor en danza, pero tal vez no, por una razón curiosa: cuando uno tiene los caminos muy andados suele aflojarse o suele confiarse demasiado y entonces ya nada más repites pero no creas; esto en danza es muy evidente, entonces a una bailarina lo que le hace falta es escribir, pintar, y yo los pongo a hacer todo esto. De hecho mi última tarea, en un taller donde todos estaban interesados en escribir, les dije que dibujaran mucho, pero no figurativo. No les dije para qué, a mí no me vengas a convencer de que eres un buen creador, yo no necesito que me convenzas, estoy convencido desde que te inscribiste al taller, lo que necesito es que te convenzas tú, y para ello necesito que hagas cosas, no que realices las cosas bien y que no trabajes lo que has venido trabajando, sino hacer algo nuevo. Es como viajar. Lo que yo hago, de cambios drásticos de un estado a otro. Esto significa que por un lado uno tiene que estar muy al alba, pero por otro lado, que el tallerista tiene la habilidad de tratar a gente muy distinta.

L: ¿Cómo le hacen los poetas para sobrevivir y seguir trabajando en lo suyo, ante la crisis económica que se padece en México?

RY: Me siento un poco abrumado, pero yo creo que todos en México están abrumados. Yo me siento muy bien con la crisis, porque ahora todos están como yo, y antes nadie me entendía. La vida de los poetas es una vida en permanente crisis, ese es mi punto de vista. Si no estás en permanente crisis no estás generando nada, eso no quiere decir que yo haya generado mucho, pero en todo caso intenté

siempre estar en crisis, cosa que no siempre logro bien, porque hay que estar en la crisis correcta, la crisis generadora; mentir me es más difícil, o por lo menos aceptar.

El poeta tiene una cosa muy bonita que todo mundo tiene, pero en el poeta es muy evidente, es decir, el que se entrega a la poesía por lo general es recompensado, aunque no hay garantía alguna. En ese sentido es como el amor a una mujer, no hay ninguna garantía de que te va a hacer caso, pero si tú te le entregas y ella ve que estás totalmente entregado a ella, lo más probable es que te haga caso. Entonces lo encantador de esto es precisamente que uno se fía a esa posibilidad escasa, pero real. Los buenos poetas del mundo nunca han sido rechazados por la poesía, pero luego la poesía aparte de ser amante es una especie de buena madre, eso no sé si bien o mal, pero lo deja claro García Márquez en *María de mi corazón*, que yo no sé si era un cuento o nada más un guión, yo vi la película. La cinta no me gusta tanto, pero me gusta ese personaje de María que llena el refrigerador sin que haya nada de dinero. Entonces uno siempre se consigue esa especie de ángeles que le hacen aparecer ante el plato la comida, por esta fe, que ahora sí, fuera de toda broma, está más allá del bien y el mal. No hago sino repetir cosas que otros han dicho, esto me lo dijo Raúl Bañuelos, que se lo dijo un poeta japonés: «suficiente recompensa para el poeta es la poesía». Pero la poesía además no te deja solo, no te deja sobre la cresta de la ola y ahí la vemos. Por lo general te apoya bastante, te consigue medios de sobrevivencia. De hecho yo desde que empecé a escribir he trabajado en cosas relacionadas con la escritura. La lección me la dio Navarro Sánchez, quien me dio un trabajo que él no necesitaba darme, pero que él sabía que me iba a servir. Yo necesitaba saber que el poeta debe comer de su trabajo o de cosas relacionadas con su trabajo. Yo he venido haciendo esto desde los 21 años y cada vez estoy más cerca de la cuestión.

L: ¿Cuál consideras que ha sido la reacción de la sociedad ante la producción poética que se realiza en Guadalajara?

RY: Aquí es fácil que te aplaudan con tres poemas que tengas, lo que no quiere decir que esté mal. En otro lado puedes tener un libro y no te pelan. No

le quiero dar todo el crédito al individuo, quiero quitarle el crédito que la sociedad se merece. La sociedad tapatía ha sabido fabricar sitios para el consumo de los productos de equis escritores, puede ser un periódico, una sala de lectura, eso no sé si debemos agradecerse a la sociedad tapatía, pero sí hay que ver que es un logro de los individuos. Un poco como colectivo, aunque involuntario en una socie-

dad que de todos modos cede, porque de alguna manera ha cedido ante esas efusiones culturales, y ahora los que escriben tiene un lugar, falta ahora trabajar el lugar mismo.

L: ¿Te interesa publicar lo que vas escribiendo?

RY: Actualmente tengo mucho interés en publicar lo que escribo. Este año me puse a hacerlo y me ha dado resultados. Me traje una libreta, a mí me

Poema

Ricardo Yáñez

Letras cuyo mensaje no apprehendió
flotan aún, dispersas, sobre el vacío del plato
y a él le queda hambre.
Unas rosas, un pájaro, una escena de amor
pide a callados gritos, un tiempo que le diga
el tiempo de este tiempo
en el que vino a dar sin darse cuenta. Apurado
la sopita apuró, y ahora le apura
el cómo congraciarse con el hado
que así lo malmodea. Remedio todo tiene.
Retejerá el ixtle de la silla, planchará la camisa,
refrescará su humor con hojas de naranjo.
Pero es que las tijeras, la cuchara, el fajo,
[la manguera,
pero es que el alacrán, cierto, pequeño, debajo
[de la almohada.
Pero es que el moridero de los demás amigos.
Pero es que nada: letras y poquitas.

duele dejar la computadora, haz de cuenta que me sacan del vientre materno, aunque antes yo estaba peleado con ella, pero de pronto es como dar clases. Yo dije alguna vez que nunca trabajaría de maestro, creo que a los tres meses ya estaba dando clases, o sea los grandes hoyos son los grandes amores. De mis grandes amores son la máquina de escribir y el teléfono, y bueno, aquí traigo mi libreta y siempre me ocupo en algo.

Ahora lo que escribo lo publico, cosa que antes hasta a mis talleristas se lo prohibía, quizá por manía. Yo me doy chanza, a veces publico cosas que no son tan buenas, me doy esa chanza, porque durante mucho tiempo oscurecí ese lado de ver para con el lector, por miedo y también por un respeto enorme al lector, a la palabra escrita, al medio que me publica, al poeta que quizá soy, yo creo que lo soy. Lo importante es que lo que publico no lo tiren, que lo guarden; no pretendo ser la Biblia, pero si alguien leyó mis poemas, diga: «esto era para mí»; y bueno, creo que sí he logrado algo. No soy un poeta importante, muy famoso, pero soy un poeta al que han leído muy bien algunas personas. *Muy bien*, me refiero a que lo asimilaron, eso es lo importante, que a alguien le haya movido el corazón, por lo menos es lo que he procurado por mucho tiempo.

L: ¿Cómo concibes la obra que estás realizando actualmente?

RY: Estoy cambiando mucho, ahora estoy haciendo un trabajo más imaginario que antes, cuando trabajaba mucho en mis propios procesos vitales de manera evidente, ahora también, pero de manera no evidente, de hecho yo mismo no me doy cuenta, empiezo a imaginar y que venga lo que venga, de pronto dices éste sí cuajó, éste no, en fin. Nunca he partido de un tema, parto de la experiencia, tengo cuarenta y ocho años, supongo que alguna experiencia tengo y confío en que saldrá la poesía. Estoy muy contento, la escritura me está resultando como un volkswagen muy agradecido.

L: Por lo regular el tema del amor y la mujer siempre es abordado por los poetas. ¿Qué me dices al respecto?

RY: El amor es el tema de los poetas. La mujer no tanto. Cualquier objeto atendido por el ojo o por la palabra del poeta necesariamente es un emisor y transmisor de amor, entonces la mujer como pre-

texto, el equipal como pretexto, los burdeles, etcétera; pero igual si es un poema religioso, es un pretexto para hacer en palabras el amor. Este es el deber, el signo del poeta, se puede oír siempre sangrón, pero bueno, cuando yo platico con alguien no estoy haciendo poesía. Lo más seguro es que me digas sangrón, porque hablar de poesía siempre es sangrón, ahí ya no queda sino remitir a la gente a la poesía de uno o de otros, y verán que aquí no hay ni equivocación ni mentira, en todo caso hay una verdad parcial, o sea ésa es mi verdad. La verdad del poeta es el amor, si no tiene amor, si no anda en busca del amor, si no es amor lo que lo hace escribir, no hay nada que hacer.

L: ¿Consideras que es necesario que los escritores se vayan al D.F. para lograr reconocimiento?

RY: Ya parece el D.F. como el matrimonio, que los que están adentro quieren salir y los que están afuera quieren entrar. En mis tiempos era indispensable, ahora ya no necesitas irte muy lejos, no es necesario, y lo sé porque en Guadalajara, en Monterrey, Puebla, hay excelentes poetas que no necesitan irse al D.F. Mi punto de vista es otro. Yo me fui a la ciudad de México por una razón simple: si quieres mantenerte de lo que haces y en la ciudad en que vives no puedes, cambia de ciudad. Alguna vez me criticaron algunas gentes de que yo había ido al D.F. a conquistar la ciudad. Yo me fui a trabajar, nada más. Ahora siento que es mi ciudad por una razón: estando en ella me siento igual que en cualquier otra. Para mí es tan fácil llegar a Jalapa como llegar a Monterrey y a la ciudad de México.

El D.F., como lugar por el que hay que pasar para hacerse famosos, a quién le importa, lo que importa es que la ciudad, el llanito en el que tú vives, sea para ti tu universo.

Cada vez quiero estar más en la ciudad de México; aquí está mi casa, aquí vivo, en una provincia llamada casa.

Fábula de un amor feliz

Alberto Garrandés

Ella le dice a gritos, desde la calle, que necesita verlo. Tal vez el sábado. Quizá en la esquina de O'Reilly y Tacón, donde empiezan los adoquines del Palacio del Segundo Cabo, a unos metros del puesto de revistas extranjeras. Él se alarma con tantas precisiones —ya el camello bufa a punto de irse y la voz no le sale para rogarle al chofer que abra la puerta— y termina aquel diálogo diciéndole que es imposible perderse, que conoce el lugar, que está cansado de visitarlo y que la ama. Entonces es miércoles y el sol devasta la ciudad.

Se habían conocido en la biblioteca de la Fundación Alejo Carpentier. Ella buscaba un libro de la Yourcenar —cualquiera— y él cierta novela de Vargas Llosa. Al ver que no se movía de la puerta, como si estuviera asustada por la exclusividad del ambiente, él se aproximó con un gesto de cortesía. Estaba cediéndole su propia silla, pero ella no se daba cuenta.

—Siéntese. Así podrá consultar mejor el fichero.

—Gracias.

Los ojos de él habían caído sobre los de ella con una violencia casi desesperada. ¿La Yourcenar? Claro. Él sabía dónde. Muy solicitada la Yourcenar. Seguramente había leído ya las *Memorias de Adriano*, ¿verdad? Cierto, las había leído. Tremenda novela. Qué personaje ese Adriano. ¿Y *Fuegos*? ¿Conocía *Fuegos*? Pues no, no lo conocía. Era preciso encontrarlo. Tenía que leer *Fuegos*. No iba a estar en poder de nadie, indudablemente. Porque nadie iba a estro-

Alberto Garrandés. Escritor y crítico cubano (La Habana, 1960). Ha publicado dos volúmenes de ensayos: Ezequiel Vieta y el bosque cifrado y La poética del límite, y los libros de cuentos Artificios y Salmos paganos. En dos ocasiones (1994 y 1995) ha sido distinguido con el Premio de la Crítica, de su país.

pearle aquella conversación, ni a privarlo de seguir mirando su boca. Y allí estaba por fin el libro. Felicia no lo había prestado. Qué suerte, ¿eh? Un poco manoseado, pero no importaba. Ella leería *Fuegos* en la edición de Alfaguara. Y se abrasaría, la Yourcenar la abrasaría.

—Vas a leer su mejor libro.

—¿Sí? —dudó.

—Seguro. El mejor.

—Bueno...

—Ya me trajeron lo mío. Mira.

Le enseñó la carátula ocre de *La guerra del fin del mundo*.

Después le dijo:

—Si quieres, hablamos un poco allá afuera. ¿Conoces a Vargas Llosa? Voy a presentártelo, es un gran tipo.

La tarde caminaba con prisa con dirección al poniente. Merodearon, curiosos, por la Plaza de la Catedral, y después cruzaron la avenida hacia el malecón. Casi gris, el mar iba aquietándose en busca del sueño, pero un navío-club encendió sus luces de feria y una música nocturna, como de bolero en alcohol, disipó la modorra de las calle.

Ni Vargas Llosa ni la Yourcenar se avenían bien con el principio de la noche en el puerto. Voluminosa, *La guerra del fin del mundo* cayó sobre *Fuegos*. Él, inspirado por la metáfora de un amor súbito y extraño, pensó en su tesis universitaria, en la necesidad de levantarse temprano al día siguiente y en el magnetismo de la boca que no podía dejar de mirar. Ella, paralizada por el silencio y los boleros del navío-club, mecía sus piernas encima del muro.

—Vargas Llosa le hace el amor a la Yourcenar. Observa.

—Eso es una violación —repuso ella con seriedad.

—No puede resistírsele, pesa demasiado.

—Al pronunciar la palabra violación, ella había hecho un mohín de disgusto y él elaboró una pregunta simple, ajena a toda gravedad:

—¿Cómo te llamas?

—Pero una mujer no puede oponerse a un hombre así —continuó ella, ensimismada—. Es mejor dejarse llevar...

—Supongo que sí, no sé —dudó él, sin su aplomo de antes.

En la lejanía se oyó un pitazo mortecino.

—Me llamo Cecilia.

—¿Cecilia Valdés?

Respiró fuerte:

—Ojalá.

Decían que un buque de petróleo, venido desde Rusia, se había quedado inmóvil precisamente sobre el techo del túnel de la bahía, y que los prácticos lo obligaban a mantenerse allí porque era peligroso, el techo se podía hundir.

—Pero aquí todo sigue igual —había comentado ella.

—Como la zafra y Radio Reloj —aventuró él, buscando una sonrisa.

—Y como el turismo por la noche —dijo ella.

—¿Vienes mucho por aquí, Cecilia?

No respondió.

El navío-club prodigaba la voz de Barbarito Diez y el lamento de una trompeta solitaria.

—¿Y tú, cómo te llamas? —era una pregunta brusca y ansiosa.

—Arturo —dijo él en tono condescendiente.

—Mira, Arturo. Yo cobro diez dólares la hora. Pero si quieres media hora más, son veinticinco...

La había escuchado bien. Vargas Llosa y la Yourcenar eran testigos. Pero Cecilia, temerosa de su silencio, continuaba hablando sin parar y él no podía decirle nada aún. Entonces oyó aquello: «soy jinetera, pero leo buenos libros», y le pareció bastante ilógico.

—Así que diez por una hora, y si completo la hora y media son veinticinco.

—Es una buena tarifa. —La boca se hallaba a medio camino entre una torcedura y una distensión.

—Es buena, sí.

—Si supieras cómo son las otras...

—Más altas, ¿no?

—Y más complicadas. Además, no hay...

¿Discernimiento? ¿Comprensión? ¿Amor? ¿Era eso lo que no había? Demasiados conceptos. Tal vez esperaba algún comentario sobre lo raro del caso, su caso. Él vivía en Cuba, en La Habana. ¿Se



Copia de Masaccio (ca. 1490-1505)

refería a la tarifa de los cubanos? ¿Tenían los cubanos una tarifa?

Sin embargo, esas preguntas no parecían inevitables y él mismo se sorprendió cuando le dijo:

—Tengo nada más que ocho dólares.

—Bien. Si un hora te cuesta diez y tienes ocho...

—Son cuarenta y ocho minutos. Ni más ni menos.

—Exacto, tienes derecho a cuarenta y ocho. Bueno, lo dejo en cincuenta.

—¿Vamos?

—De acuerdo.

Pero no se movieron. Ni siquiera llegaron a levantarse. Y aunque no había luna, él hojeó el volumen de la Yourcenar y le leyó el monólogo de Casandra, con Barbarito Diez y la trompeta de fondo, y después le contó que sus tías le enviaban el dinero de Miami, que estudiaba el quinto año de Filología y que solía pintar. Ella reprimía su propia locuacidad porque se trataba de ocho dólares y el tiempo, a su lado, transcurría veloz. Pero cedió al fin y le dijo que había empezado esa misma carrera,

que la había abandonado a los dos años, que tenía problemas con su familia y que prefería a los italianos.

Arturo pensó en Dante, en Lampedusa, en Moravia. Debió pensar en Visconti, en Fellini, en Antonioni.

—¿Conoces a los italianos?

—Conocí a uno. Se llamaba Paolo y ya se fue.

Pier Paolo, claro. El muerto. El asesinado Pasolini. ¿Cómo se verían sus imágenes bajo la voz de Barbarito Diez cantando la música de María Teresa Vera? Le preguntó si le gustaba Pasolini. No sabía quién era. Entonces la besó. Después, con inesperada valentía, la poseyó sobre el muro, pero lejos ya de Barbarito y del navío-club.

Pasolini los miraba desde el costado del buque petrolero. Remaba hacía el malecón sin perderlos de vista.

Él habría sorbido a Vargas Llosa apenas en una semana, pero la lectura duró casi un mes. Ella devoró a la Yourcenar con lentitud, perdida en las vueltas y revueltas de una prosa que era —como le parecía a él que era su cuerpo— entre clásica y barroca. Ambos, dedicados a un intercambio sin reservas, no se acordaban ya de los ocho dólares que ella había aceptado antes de manera tan natural, ni de los quince que él le introdujo en el pitusa una vez mientras bailaban —la única vez que bailaron olvidados de La Habana, de la isla, del mundo— en la cubierta del navío-club. Sencillamente se habían enamorado y no podían saciarse, aunque al final de cada día en la garganta de ella permaneciera el regusto de él, y en la de él los aromas de arrecife de ella. Como la casa de Arturo era estrecha, de una estrechez que malograba el juicio de sus padres, y Cecilia tenía esos problemas en la suya —por inmoral, por jinetera, por puta—, robaban el placer, y acaso el amor, de huecos de escaleras, parques sin iluminación y playas crepusculares. Evitaban las posadas y la alternativa de los amigos. A Ernesto él no podía pedirle nada. Su situación era igual que la suya. Julia, la mejor amiga de ella, andaba medio enferma y generalmente llorosa. Además, se veía con sujetos detestables.

Un día Arturo se le acercó por detrás, sorprendiéndola:

—Me dejan hacer la tesis sobre Vargas Llosa.

Cecilia, distraída, volvió la cara hacia el mar.

—¿Casablanca se llama así por la película? — dijo. A Arturo le extrañó la pregunta y pensó que ella no había escuchado la noticia.

—¡Oye, que voy a hacer la tesis sobre *La guerra del fin del mundo*!

Los hombros de ella se estremecieron. En la distancia, el Cristo bendecía sus sueños y los de toda la ciudad. Hubiera querido tenerlo para ella sola.

—Me alegro. Te lo mereces —dijo.

—¿Qué pasa, no estás contenta? —Arturo le había dado la vuelta y ahora estaban frente a frente.

—Es que ya no nos veremos todos los días.

—Pero no tienes que ponerte así, no voy a desaparecer —le besó los ojos despacio— ¡Vamos, riéte!

Le hizo cosquillas y ella terminó riéndose. Sin embargo, el abrazo la devolvía a un ámbito más real. Porque entonces empezaban a encontrarse los fines de semana, como dejó dicho él. Vargas Llosa era muy exigente y la novela demasiado larga.

—He sacado la cuenta. Son sesenta y dos días a partir de hoy —dijo Arturo.

—¿Defiendes la tesis dentro de sesenta y dos días?

—No. Tengo que hacerla en ese plazo.

—Bueno —se resignó Cecilia.

Claros de bosque, eso era todo lo que tenían entonces. Momentos de luz, pequeños espacios en el tiempo. Seguían amándose con apetito aventurero, no obstante el peruano indiscreto. Incluso habían llegado a sorprenderlos, una madrugada, incrustándose en la puerta de la Casa del Tango. ¿No sabían los compañeros que aquello constituía una inmoralidad? ¿No sabía él, un estudiante universitario, que su conducta era punible según la ley? «Váyanse, y que no se repita», había dicho el policía bueno.

Como las tías aún le enviaban dólares, pudo pagar la introducción de la tesis en una computadora. Los cuadernos se veían flamantes con sus rótulos y sus carátulas anilladas. En la casa estrecha sus padres estrechos lo recibieron con efusión y tristeza. Y le mostraron una carta inesperada de las tías —la última— donde anunciaban que le pagarían el

viaje, que podían conseguirle una visa de tránsito para Costa Rica, que irían al aeropuerto a recibirlo. «Decídete y pide salida del país, ya nosotros estamos viejos», le habían dicho sus padres. Fue entonces cuando supo que debía contestar de inmediato y se sentó a escribir. Logró ser breve:

29 de junio de 1994

Queridas tías:

Gracias por la proposición, pero no puedo aceptar. No me interesa vivir en Miami, sino aquí, con papá, mamá y Cecilia, mi novia. Pensamos casarnos pronto, cuando encuentre trabajo. Ya les enviaré fotos.

Un beso, Arturito.

La ternura y el cuerpo de Cecilia disiparon su inquietud por un instante. El dos de julio defendería la tesis y procuraba mantenerse en forma, relejendo pasajes de Vargas Llosa y fragmentos de su trabajo. Después de contárselo todo a ella, decidió enseñarle su carta. Cecilia lloró novelescamente. No sabía que él tuviera intenciones de casarse. Pero ahora que Arturo mencionaba lo del matrimonio, se veía en la obligación de revelar lo otro.

—Estoy embarazada —dijo.

Se trataba de un hecho muy terco y, además, nada se podía hacer ya.

El asunto del embarazo no representaba un dilema tan grande en relación con la defensa. Comparado con ésta, aquél perdía importancia. Cecilia pensaba que Arturo no había reparado aún en las consecuencias.

—¿Tienes idea de lo que nos espera? —le preguntó la víspera de su graduación.

—Lo sé. Puedo imaginármelo todo —contestó él. La respuesta, así como el tono empleado, no arrojaba ninguna luz sobre su aparente hermetismo.

—¿Y entonces?

Se hallaban otra vez cerca del navío-club, en el muro desierto. La voz de Elton John fluía clara, apagándose. De pronto, tras el silencio dejado por *Sacrifice*, emergió un redoblante de violines. Era el Barbarito Diez de la primera noche y él le dijo la única frase que ella realmente deseaba escuchar:

—Te quiero.

Cuando el presidente del tribunal preguntó si alguien del público quería intervenir, Arturo miró a Cecilia asustado y ella le envió una sonrisa de confianza. Pero en el público estaba Eduardo Heras León, lector impenitente de Vargas Llosa. Se habían conocido al fin, en Lima, y Eduardo solía relatar el suceso de mil maneras, como si se tratara de borradores de un cuento suyo. Nadie habló, sin embargo. Ni siquiera él. Y todos desalojaron el aula. Después anunciaron que Arturo había obtenido la máxima calificación.

Aunque el sol declinaba, aquella tarde se fueron a Santa María. La euforia de ambos, moderada por lo inminente, no se veía amenazada por tristezas de rigor. Lo único visible era una débil turbación que el mar borraba con su murmullo.

Ella se adentró en el agua y esperó. Él avanzó al encuentro de su placer. En la otra humedad se hallaba el silencio provisorio del mundo.

Si bien los dólares que le quedaban eran de poca monta y se mantenían en veda por extinción, él no iba a instalarse en Matanzas así como así, ni a dar carreras de un lugar a otro de La Habana para coordinar el trabajo de divulgación de una Casa de la Cultura. No había asistido a la universidad pensando en ese destino. Sin embargo, el dinero estaba haciendo falta. Ya los familiares de ella habían aceptado acogerla en serio durante el embarazo. «Puedes quedarte aquí con el niño, en definitiva ésta es tu casa», le habían dicho. A él no lo nombraban nunca. Aquella vehemencia le endureció el alma y los meses transcurrieron de cita en cita.

Una mañana, en sus merodeos por la Plaza de la Catedral, se tropezó con Ernesto. Se pusieron al corriente de sus cosas, de sus líos. Cecilia iba a partir dos días después.

—Oye, ¿no vas a bautizar a tu hijo? —le había preguntado.

—No sé, me preocupa el trabajo. Se acabaron los dólares.

—¿Pero vas o no vas a bautizarlo? —insistió Ernesto.

—Claro, sí —dijo.

—Yo soy el padrino, ¿quieres?

—Gracias. Quién mejor que tú.

Recorrieron el malecón hasta la entrada de la bahía e hicieron el camino de vuelta conversando siempre de las perspectivas que tenían. Al final, muy cerca ya del navío-club, Ernesto se descolgó la mochila y le dijo que iba a detenerse ahí. Alrededor de la escalerilla se había juntado un grupo de franceses y estaban a punto de subir. Ernesto abrió la mochila y le mostró el interior a Arturo.

—¿Esculturas?

—Y de madera fina. Voy a ver qué les saco a éstos.

A lo lejos, sobre las olas suaves, Pasolini guiaba su barcaza. Hizo un gesto de saludo con los remos pero Arturo no lo vio.

La niña —no cabía duda sobre su sexo— nació sin contratiempos. «Creo que estaría bien ponerle Virginia Margarita, por mamá y por la Yourcenar», le había explicado Cecilia una tarde, en el hospital. Él estuvo de acuerdo y pensó que, de haber sido varón, le habría puesto Orlando Mario, porque Orlando era su segundo nombre y Mario el autor de *La guerra del fin del mundo*.

¿Y qué se figuraba la señora Virginia? ¿Que él andaba de vago, de pelele? Lo trataba con estiramiento cordial, empleando monosílabos, sin mirarlo. Ya le enseñaría él.

Pasaron meses. Ernesto lo introdujo en el negocio de la artesanía y aprendió con rapidez a vender. Al principio le iba bien, pero luego las gestiones empezaron a complicarse. Se vio naufragar entre costos, precios y licencias.

Un día, después de beberse e inundar el cuerpo de Cecilia, le confesó que aquello marchaba mal.

—La niña está fuerte y sana, no te preocupes —le dijo ella con ánimo risueño.

—Pero tengo que seguir —le advirtió él.

—Sí, con optimismo. Como ahora —insistió.

—¿No crees que soy optimista? Te voy a traer... —bromeó. Ella, sin embargo, tomó al pie de la letra sus palabras y volvió a ofrecérsele. Estaban de regreso a la aventura, en un escondrijo de la Iglesia

de Paula. Aquellos orgasmos acompasados levantaban en peso la ciudad. La Alameda, entonces más o menos desierta, era testigo de sus risas.

Pero Arturo no hallaba qué hacer.

Una tarde, bajo la lluvia minúscula de un frente frío, buscó a Cecilia en su casa. La señora Virginia, inmovible y patibularia, lo miró de arriba a abajo:

—Fue al hospital —suspiró con fastidio—. Julia está ingresada.

Le dio la espalda.

Cuando volvió a la casa, por el camino del mar, recordó la pregunta de Cecilia sobre Casablanca. El embarcadero estaba lleno de bicicletas y nadie hablaba, a causa de la lluvia. Entoces la lancha bramó —era casi como un viejo animal doméstico— y empezó a tragarse las bicicletas. Al poco rato zarpó y Arturo se quedó solo. Más allá, siguiendo el borde de la costa en dirección al túnel, una barcaza se detenía con los remos verticales. Pasolini ganó de un salto las rocas y su capa —tormentosa, pálida, con un ramito de claveles sobre el corazón— se abrió hinchada por el viento y saludando a la ciudad.

Localizó a Cecilia cuando ya anochece. Empujaba el cochecito de un extremo al otro de la cuadra, procurando dormir a Virginia Margarita.

—Arrópala bien —la sorprendió.

—¡Ah, eres tú! Fui al hospital —le explicó con cierto pesar en los ojos.

—¿Y Julia?

—Regular. Creo que van a operarla.

La entonación revelaba cansancio pero él, devoto de los primeros fríos, no quiso pensar la posibilidad de otra noche sin su compañía, vagando por el puerto entre desconocidos y soportando, hasta aburrirse, insinuaciones levemente procaces y dulzanas de unas criaturas que lo atraerían al territorio de la alucinación. (Porque hay un fragor de las noches en La Habana Vieja, un fragor que lo ocupa todo si nada más te acompaña tu sombra y si, para colmo, el infortunio te eleva sobre el mapa de la ciu-

dad entera y llegas a comprender que los ángeles sí existen.)

—¿Quieres caminar un poco? —le preguntó sin muchas esperanzas.

—Quisiera ayudar a Julia mañana temprano.

—Bien. Mañana entonces.

—Me gustaría pintarte —le propuso él con salacidad. Ya ni recordaba que había sido pintor.

Cecilia quedó pensativa.

—¿Te imaginas si pudieras pintar tus cuadros y venderlos?

Arturo la miró con entusiasmo, pero sin convicción.

—Si Ernesto quisiera, me podría conseguir algunos materiales —murmuró.

Su vieja afición regresó con fuerza vivificante. Ernesto lo había pertrechado de tubos de colores de varias marcas, un haz de pinceles de uso y un rollo de cartulinas. «No es mucho, socio, pero puedes ir empezando», había comentado el amigo. Después le recordó el bautizo de Virginia Margarita. No se iba a olvidar de su ahijada.

Pintaba enérgicamente, sin descanso. Las cartulinas iban llenándose de figuras extrañas, de cuerpos amenazadores que se abrazaban, de edificios inclinados como tallos. Por supuesto, el semblante de ella también aparecía: en sepia y azul, en rojo y negro, en gris y amarillo. Cuando Ernesto vio los cuadros dejó caer, derrotado, los brazos. «¡Pero estas cosas no se venden, socio!», le dijo.

Sin embargo, aunque tenía razón, se equivocaba.

Arturo vendía.

Primero acudió una mulata de ojos azules, vestida como una VIPA de Cortázar. Se llevó dos a un precio inmejorable. Después vino un dandy de cuello y zarcillo, con cara de chulo nuevo, interesado en la faz de Cecilia y buscando más —otros de la misma serie— para adornar un despacho. Y así fueron llegando un mexicano de celular, una alemana que cazaba jovencitos y dos incansables puticas de



Dos hombres luchando (ca. 1516-1534)

por allí —dos primores que actuaban sin separarse—, atraídas por las imitaciones de Paul Klee.

¿No era una buena cosecha? Casi doscientos dólares.

Aquellos milagros se repitieron. Con mayor o menor intensidad, pero se repitieron.

Hasta un día.

Habían permanecido la noche entera en el escondrijo de la Iglesia de Paula. Era domingo y estaban decididos a esperar la mañana. Desayunarían algo por ahí y regresarían a tiempo, para escuchar el habitual concierto de las once. La alegría de las ventas disipaba aquel tierno y aéreo cansancio. Él había pintado el sexo de ella, le había puesto flores de espuma, nubes blancas, nieves de Perse, galantes elegías de San Juan. Y salieron a la luz con la esperanza de oír a Prokofiev, aunque a ella le gustaba especialmente Haydn. Su música la transportaba a unos

años diurnos y limpios, cuando el mar, la costa y el mapa de las plazas eran todavía sitios inocentes y se podían visitar a cualquier hora, con maquillaje y sin temor a confusiones.

Entonces se detuvo a llorar. Silenciosamente.

Lloraba abrazada a él y le pedía perdón.

—Expílicate —le había exigido Arturo.

Y ella le explicó.

Después de saber que el dinero no pertenecía a los compradores sino a Cecilia, y que ella lo había recibido a su vez de Paolo, y que los milagros de las ventas no eran tales porque ella misma —la inmoral, la jinetera, la puta— había urdido el simulacro de su éxito acudiendo a viejos conocidos, y que sus visitas a Julia no existían porque ya Paolo se encontraba instalado en la ciudad con su padre —un industrial romano— y la había buscado como se busca a una mujer que persiste en dibujarse bajo otro cielo, Arturo la perdonó. Lo singular, sin embargo, no consistía en ese perdón inexorable —la amaba y no había nada que hacer contra su amor—, sino en el hecho de que no sentía ningún agravio en reconocerse tocado por una pureza tranquila.

Oyeron, pues, a Prokofiev.

No le hizo preguntas sobre Paolo.

Los imaginaba —eso sí— juntos, desnudos. Pero aquella forma de imaginar no era hija de la desesperación. Más bien se trataba de un deseo oscuro y tumultuoso.

Él siguió pintando, pero apenas salía ya a vender. En sus conversaciones con Ernesto el último asunto era, invariablemente, el del bautizo de Virginia Margarita. Fijaron fecha y Cecilia estuvo de acuerdo. Ya no hablaban del matrimonio.

Una noche, después de verse —porque continuaban bebiéndose y tragándose con el mismo ahínco en el acceso lateral de la Iglesia de Paula, la de ellos, la que jamás los delataría como el fantasma de Gardel aquella vez—, Arturo concibió un nuevo retrato de Cecilia. Recordó trazos de Klimt, volutas de Beardsley, empastes de Kokoschka, pero se dejó lle-

var por la alegre voz de su ánimo y por su instintiva orientación hacia la felicidad.

Demoró en hacerlo. ¿No quería él fabricar algo semejante a un espejo?

Ella no se arriesgaba a indagar. Y no por vergüenza, sino por miedo.

Cuando al fin estuvo terminado, salieron él y Ernesto con el cuadro. Parecían dos peregrinos cumpliendo una promesa. ¿Qué loco malgastaría sus óleos en un solo lienzo, un lienzo de venta improbable, un lienzo de dos por tres? Todos los ojos se clavaron en ellos y en la tela. Ernesto lo ayudó a situarla correctamente, para que se viera bien. «¿Estás seguro de que quieres venderla?», le había preguntado. Arturo asintió. Sonreía, «Al mejor postor», dijo después. Pero no tenía título y debía ponerle uno. No existía nombre mejor —pensó— que *La guerra del fin del mundo*. Sin embargo, acabó por llamarse *Fuegos*.

El cuadro estuvo yendo y viniendo, durante días, de la Plaza de la Catedral al dormitorio de Arturo. Todos lo miraban con estupor y admiración, pero nadie se atrevía a comprarlo. Aparte su tamaño enorme y los equívocos del precio —Arturo no lo había fijado aún—, la tela infundía cierto desasosiego. Cecilia estaba y no estaba en ella. Las líneas y los colores eran tan imprecisos como permisivos.

Una tarde sombría, una tarde aliada a la noche y a los espasmos de la lluvia inminente, se presentó un joven de rostro mediterráneo. Caminaba con un paso singularmente firme, de un rincón a otro, hasta que se detuvo. Entonces alzó con lentitud la cabeza revuelta y entreabrió la boca. Parecía un mancebo impune y vil. Arturo lo vio venir hacia él y aguardó.

Se miraron un instante.

—¿Vende? —le preguntó. Arturo, tenso, se había puesto a acariciar la tela.

—Está en venta, sí —contestó.

—Una mujer —dijo el otro—. Es bella.

—Muy bella —confirmó Arturo.

—El amor es siempre...

Aunque su español era bueno, no hallaba cómo seguir.

—¿Inspirador? ¿Fugaz? —intervino Arturo.

—Sí, fugaz. Pero se recuerda.

Hubo una pausa. Había comenzado a llover.

—¿Te decides a comprarlo? —lo tuteó.

—Y tú, ¿te decides a venderlo? A vendérmelo...

Su sobretodo se agitaba, pálido, en el aire, con aquel ramito de claveles yertos.

—Llévatelo.

—Sin embargo, seguirá siendo tuyo.

—Es verdad.

—Casi como adquirir el cuerpo de una persona y no poder comprar su alma.

—He oído eso... ¿Goethe?

—Manzoni —dijo burlón el extranjero—: *Il promesi sponsi*.

La lluvia arreciaba.

La camioneta parqueó delante de una casona blanca, cerca de la esquina de Quinta Avenida y calle dieciocho.

—Hice estudios aquí, en Cuba —le confió a Arturo mientras abría la puerta. Éste iba a referirse al cuadro, pero ya dos empleados lo llevaban adentro, por la entrada lateral.

—¿Dónde lo vas a poner?

—En el desván. Hasta que me vaya.

—¿Te lo vas a llevar?

Arturo escrutaba el semblante del desconocido. Su boca era idéntica a la del Cristo de la bahía.

—No sé si podré. No sé si entonces querría llevármelo.

Le ofreció una taza de té.

—Pensé que no eras una buena persona. Ya sabes —Arturo sonrió—, una compañía adecuada...

—Vine por los negocios de mi padre. Me quedan dos semanas.

Subieron a la habitación de él. Había desorden en la cama.

—Lástima. Podrías quedarte un tiempo más, si quisieras —dijo Arturo en un temblor confuso, inocultable. El aspecto de su sangre era el de una guerra compleja.

—Es que me voy a casar. Si no...

Entonces abandonó con determinación las figurillas que fingía arreglar y besó a Arturo en los labios.

La cama olía a violetas.

Cuando llegó a la parada del veintisiete y se sentó con indiferencia en la acera, envuelto en el anochecer, abrió el sobre y contó el dinero. Había mil dólares y un clavel.

Encontró a Cecilia esperándolo. Ella, curiosa, lo miró con detenimiento. Él abrazó a la niña, que estaba allí y examinó los ojos estrechos de sus padres estrechos.

—Toma —dijo al entregarle el sobre a Cecilia—. Le vendí el cuadro a Paolo.

Ella levantó las cejas con débil sorpresa e hizo un gesto que anunciaba una caricia. Arturo la esquivó.

—Me acosté con él.

Entonces Cecilia le dijo con voz muy baja:

—Si necesitas o esperas que te perdone, pierdes el tiempo. No quiero ni tengo nada que perdonar.

La víspera del bautizo de Virginia Margarita se fueron al navío-club. Estaban solos, escuchaban a Barbarito y bebían incansablemente. Después bailaron —muy unidos, para no caerse— y él se atrevió a hablarle del cuerpo del otro, de su sexo codiciable, de una boca cuajada de flores. Ella, que no sabía ejercer el eufemismo poético, comparó a Paolo con su recuerdo de la Yourcenar. Al final, desde el ebrio sarcasmo de Arturo, soñaron al italiano en sus cuerpos.

Quiero que seas el padrino de mi hija. El bautizo es hoy, a las cuatro.

Era apenas las ocho y había despertado a Paolo con aquel ofrecimiento.

—Gracias, acepto —dijo—. ¿Dónde es?

Le dio la dirección. La iglesia de Nuestra Señora de los Desamparados.

—Te esperamos —se despidió.

Acababa de traicionar a Ernesto y le dolía.

Pero no tanto.

Virginia Margarita brilló esa tarde.

Ernesto, sonriente, había alcanzado a decirle, cuando la ceremonia terminaba:

—No te preocupes, socio. La vida es así.

Pronto dejarían de verse.

Paolo se fue, regresó, volvió a irse, volvió a regresar, y aquel péndulo, enjoyado y feliz, modificó el tiempo de la vida, el color de las aguas del mar, el sonido de la ciudad, el aspecto de las estrellas, la temperatura del sol, el aroma de las calles, la emoción de los libros, la claridad de las miradas, el ritmo del amor y, por último, hasta el sabor de las lágrimas, porque una tarde, embrujados por *Fresa y chocolate*, muy cómodos allí, en la sala, su sala —ya tenían casa—, les llegó la noticia del accidente, la muerte accidental, el asesinato de Paolo, Pier Paolo —realmente se llamaba así—, y Arturo apagó el video y lloró, y ella subió al cuarto y lloró encima de las fotos, las muchas y equívocas fotos de Paolo, y ambos recordaron las películas del otro muerto, de Pasolini, que habían visto juntos, y terminaron hablando de una rosa lacerada por sus propias espinas.

Pero un día él quiere recuperar las más viejas sensaciones, los recuerdos más originales y sinceros, y se marcha, sin voz para el desahogo, a la casa estrecha de los padres estrechos. Y allí permanece hasta que se disuelve la ágría bola de moscas que lleva dentro del corazón, y hasta que ella, comprendiendo el fin, sale un miércoles a buscarlo y lo ve, desde una acera, dibujado en la ventanilla de un camello. Entonces le grita que necesita verlo. Tal vez el sábado por la noche. Quizás en la esquina de O'Reilly y Tacón, donde empiezan los adoquines del Palacio del Segundo Cabo, a unos metros del puesto de revistas extranjeras. Y él se alarma porque ya el camello bufa a punto de irse y el chófer no puede escuchar su ruego de que abra la puerta. Y le dice que sí, que se van a ver, que es imposible perderse, que conoce el lugar, que está cansado de visitarlo y que la ama.

El sol, como siempre, devasta la ciudad.

Poemas

Alma Gabriela López

Creación metamorfósica
encadenación al suelo
hermetismo incomparado.

Herido estaba el oído
y la lengua lo curó al tocarlo.

Sanguijuela amante que por las noches
curas la sed de tus entrañas
deja morar el bien que anhelo
sobre tu carne virgen impregnada
delicada muda pueril
sonrisa de párpados que degluten el oído.

La escritura

Sinestesia de imágenes latentes
que dominan los sentidos
duplicadas reflexiones
de luz y sombras
ilusión hiriente
de los más ínfimos
y alfabetos deseos.
Nunca estuve en el lugar equivocado
nunca erré el camino
mas mi vida se detuvo en abril.

*Alma Gabriela López (Guadalajara, 1973). Estudiante de Letras en la
Universidad de Guadalajara.*

Diálogos de sirenas y de lluvia

Mario Heredia

«Un segundo de inconciencia nos da un descanso infinito.»

EUROPA (película)

A *Éric Landa*

Se escapó, se escapó, ¿cómo pudo suceder? —se preguntaba Knud, mientras sus manos manchadas de pecas sostenían un pequeño garrafón de vidrio lleno de agua—. Mi sirena, mi sirena.

—Hoy lloverá de nuevo, mira las nubes; el mar está picado —contestó Ingrid, su mujer, mientras deshilaba un mantel con sus dedos torcidos.

—Qué triste se ve el agua sin ella, qué insípida se ve, qué incolora. Me gustaba verla enturbiada de escamas y melena de algas y dedos y sinuosa piel —continuó diciendo Knud.

Ingrid dejó la costura sobre el cesto de mimbre que descansaba en el piso de madera, se levantó y, suspirando, se dirigió a la ventana, lenta muy lenta: —Si llueve como ayer no podremos ir a misa, y ya son dos días sin comulgar —dijo.

—El garrafón se ve como un simple garrafón, quién pensaría al verlo ahora, así vacío, que era mi más grande tesoro. ¿Tú lo crees, al ver tras el cristal solamente agua? No, ¿verdad? —y suspiró el hombre.

—Dijeron las noticias que este temporal durará hasta fines de agosto —siguió diciendo Ingrid—. ¿Ya quieres comer? —preguntó.

Knud fue a sentarse al comedor: —Sus senos —dijo, mientras se amarraba la servilleta en el cuello— sus senos tornasolados, suaves y olorosos a mar; ninguna sirena ha tenido unos senos tan generosos. ¿Qué hay de comer?

Ingrid puso frente al hombre un plato de arenques y un trozo de pan: —No me gusta la lluvia, me duelen las reumas —se quejó ella.

Mario Heredia. Narrador, egresado de la SOGEM-Guadalajara.

Un rayo iluminó la oscura mañana, seguido de un trueno y una fina lluvia que empezó a arañar los vidrios de las ventanas.

—Ha empezado —dijo Ingrid.

—Mi sirena debe haber muerto, tiene que haber muerto. No soportaría saberla nuevamente en el mar, sin mí. Y sin ella qué será de mí, qué voy a hacer —se preguntaba Knud mientras mordisqueaba un trozo de pan y de arenque seco. La lluvia no le importaba. Era lo mismo que la oscuridad, el calor, el frío, algo que estaba y que no importaba. Era algo tan vulgar como las gentes, como los perros, como él y su mujer, como sus hijos que ya no eran sus hijos; ya sólo eran unos extraños como tantos que caminaban por las calles de la ciudad.

—Otro día sin misa y aquí encerrados —siguió quejándose su esposa—, Dios tendrá que perdonarnos, no podemos salir con este día. Recuerdo cuando tuve a Inés y el doctor no pudo llegar para atenderme, por las lluvias, ¿te acuerdas? Yo sola traje al mundo a mi hija, sola y sin que nadie me ayudara, me calamara los dolores.

—Mi sirena se llamaba Breindeslit, como la sirena del cuento de Fournais, ¿lo recuerdas? Desde que leí ese cuento quise una sirena dentro de un garrafón, que cantara su lujuria dentro de un garrafón de cristal —Knud terminó el plato de arenques—

¿Y si me la robaron, Ingrid? ¿Y si alguna persona la tiene en su casa? No, no lo soportaría, no aguantaría ese saberla en los ojos de otro hombre. Pero ¿cómo saberlo?

—¿Quieres queso? —preguntó Ingrid. El hombre prendió un cigarro y ella retiró el plato—. La lluvia siempre ha traído desgracias a esta casa. Tu perdiste la pierna cuando llovía, nuestros hijos nos abandonaron cuando llovía, mi madre murió cuando llovía. Por culpa de la lluvia nos ponemos viejos más pronto; nos enlamamos.

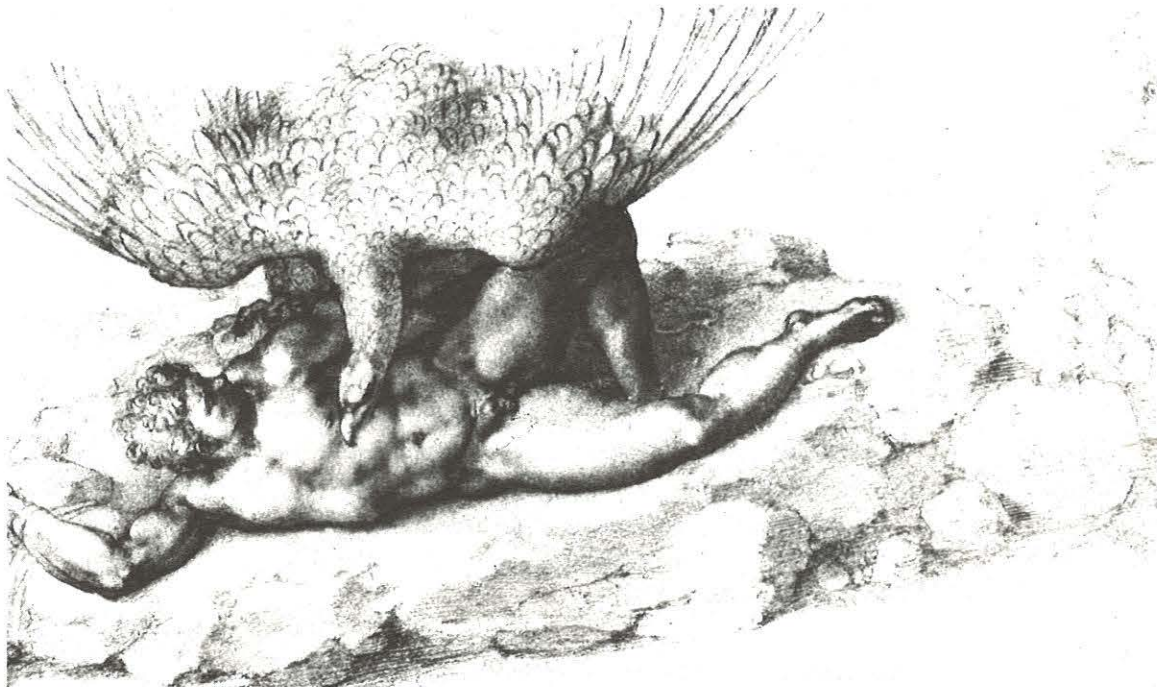
—Saldré a buscar a Breindeslit, quizá tenga suerte y la vea nadar en el estanque del jardín o sobre algún charco. Iré también a preguntar a los vecinos, si tardo es porque tengo alguna pista —el hombre dejó la servilleta sobre la mesa y dio un largo trago de agua al vaso—. Dios quiera que la encuentre...

—Mete el brazo —le dijo la mujer, mientras detenía el impermeable por detrás para que el marido se lo pusiera—. Otra vez sin ir a misa. Prepararé la cena para cuando llegues.

La lluvia seguía cayendo cuando el hombre salió a la calle.

—Y si mañana llueve, será otro día sin ir a misa —dijo la mujer al cerrar la puerta.

Tito (ca. 1516-1534)



Poemas

Zelene Bueno

El lente de la muerte

Veo una lengua
de miradas ausentes
saben a balcón de macetas regadas
-saliva de flores en estación

Con un puño de manos sin ojos
nadan en lo alto de las casas del cementerio
como mariposas que cambian
los colores miopes
de las calles que se agusanan

Mirada adentro
en un instante inmóvil

Tu ojos

Por la calle
no pueden caminar
tus ojos de lluvia
se resbalan
de nuevo
Nadie sabe por qué
se te cierran
al día

Vas por ahí
acurrucándote entre tus árboles negros
te caen las cenizas del tiempo

Zelene Bueno. Nació en Guadalajara y ha participado en el Anti-Taller de Poesía César Vallejo, que dirige Raúl Bañuelos.

en el espejo que perdiste
o en el que dejaste caer
después de advertir
que te borrabas
en el cristal de la calle

Ahora eres música
encarcelas tus notas en pasos
tu albergue es puerta
a la soledad de todos

Vaguedad de la noche

Otra noche de las que se ciñen los besos
en la vaguedad de los abrazos
y la voz de los libros muda de goce
por la contracción de sus poemas

Noche que habita coreografías de palabras
pasos desnudos
sonámbulos
hacia la danza corpórea
insomne pluma
al amanecer

Huella

El leño se contrae
en una llama de palabras indecibles
sólo las cenizas ávidas de fuego
nos dejan su huella
graznando desde el silencio

Traslación del aire

El vacío
hiriente paso que viaja
flotando el aire
en la grieta del escenario cósmico
traslación de los pies poéticos
en los pies del otro
que es otro en el mismo viaje

Hora de todos

Hora de otra hora que no es la tuya, hora de morir en la oficina de todos
pero al fin, la silenciosa hora de todos
Hora de respirar, hora que toma café sin quemarse los labios
¿Dónde está tu hora?
Hora de guardarte en un dibujo que bosteza la tarde entre sus árboles
Hora de ciudades de pájaros cantantes
Hora de romper el candado y sus manecillas de reloj
El reloj, antiguo jefe del futuro de todas las horas de las horas
de todas las almas al revés

Adagio para un papalote

Yo era un papalote al que tú hacías danzar al gusto de tu mano
al que deseabas cambiarle hasta el color de tus ojos y tus frases

Un papalote al que le pusiste piernas al antojo de tu coreografía
al que le diste el torso de mujer empujando el viento hacia ti

Un adagio para un papalote desnudo con pies de punta y brazos de satén

Lo echaste a volar por las corrientes tropicales con el hilo irrompible
[del pescador
no te bastó perderlo y encontrarlo en repetidos arrecifes encallando
[su carnada en tus deseos
le quitabas los ojos para que no te vieras tan lejano de ti mismo
para que navegáras tu aroma marino entre la espuma de sus alas

Le recortaste la imaginación de sí dibujándolo en la computadora
aunque desde la ventana su eco de lágrimas escapara de ti

No sabías nada del papalote con música propia en los pies
ni de su vuelo con las palabras nuevas

Cocodrilocabezas

Cecilia Eudave

Viene en una caja color ciruela, y por fuera del empaque dice: «Trescientas piezas te ofrecen doble diversión, arma el rompecabezas y espera una sorpresa.» Margarita, al terminar de leer, simplemente sonrío incrédula.

—Todos los rompecabezas son iguales, éste qué puede tener de diferente.

Vacía la caja y ante ella sale un sinfín de piezas de todos los tamaños, listas para ensamblarse. Una tarde, solamente una tarde le llevó ordenar el cocodrilocabezas. Por fin pone las últimas piezas. Falta una, la busca en la caja, debajo de la mesa, nada.

—Vaya, otro rompecabezas defectuoso, ni modo. Vamos a ver, ¿cuál será la sorpresa?

Son unos cocodrilos formando un círculo del que parecen salir... pero si están saliendo del rompecabezas. No, debe ser una ilusión óptica. Son tres, cuatro, cinco, diez, un montón. ¿Puedes creerlo?, porque Margarita no. Talla sus ojos, una y otra vez, siguen ahí, frente a ella. Ahora bailan de dos en dos y algunos cantan. Margarita, con algo de temor, se atreve a tocar el lomo de uno de los pequeños cocodrilos, y éste, al sentir el tibio contacto, le guiña un ojo, con coquetería.

—¿Son reales? ¡No puede ser!

—Sí, de qué te asombras —le contesta uno de ellos—, todo es real cuando te fijas bien en ello.

—¡Hablan!

Se pasa la mano sobre la frente, seguro tiene fiebre. Nada.

—Oye, niña. ¿Quieres que te hagamos un truco? Sólo trae un poco de leche.

No atina si ir o no ir. Decide traer la leche. Se la acerca con cautela, la ha puesto en un plato sopero. Lo pone sobre la mesa. Uno a uno, y muy ordenadamente, se meten en el plato con leche. Al salir ya son blancos... ¿Blancos?

—Ahora fíjate bien, vamos a imitar una luna cocodrilada.

Y uno a uno comienzan a flotar circulándose en sí mismos para unirse en conjunto y formar una... ¡luna flotante!

Margarita siente un mareo, como si alguien le rompiera la cabeza. Toma asiento, no puede ser cierto lo que mira, y mientras hace eso, los cocodrilos se dan tremendo cocodrilazo contra la mesa, porque de pronto entra la mamá de la niña.

—¿Ya terminaste de armarlo?

No pronuncia una sola palabra, se le atorán dentro.

—Déjame verlo... Qué bonita luna de cocodrilos... ¿blancos? ¿qué no son verdes?

—Sí, mamá, pero éstos se acaban de bañar en leche.

—¿Leche? Qué imaginación la tuya.

Y abandona la habitación. Margarita mira cómo los cocodrilos se unen de manera inusitada y van formando con sus pequeños cuerpos la cabeza de un cocodrilo mayor.

—Oye, niña, acércate. ¿Quieres que te hagamos un último truco?

Asiente y se acerca. No mucho, lo suficiente.

—Estás muy lejos.

Y ella se acerca más. La cabeza del cocodrilo abre sus fauces y ¡zaz!, se la traga sin ningún esfuerzo. Después caen sobre la mesa, ahora sí, las trescientas piezas.

Cecilia Eudave (Guadalajara, 1968). Profesora del Departamento de Letras de la Universidad de Guadalajara. Publicó el libro de cuentos Técnicamente humanos.

Cartas desierto aquí
la pintura de Alicia Ceballos





Carta 6, 1996

En la tradición artística occidental, el enlace entre la imagen y el signo literario aparece como una irrupción de la modernidad por la vía del exotismo. Mientras que en las pinturas china y japonesa el texto (la caligrafía) y la imagen estaban asociados de manera «natural», en Occidente el encuentro de estos elementos en el espacio de la conversión pictórica fue posible gracias a la intervención de las vanguardias históricas, que concedieron un valor plástico a las grafías, las letras y las proposiciones dentro de la representación pictórica (Toulouse Lautrec, Picasso, el cubismo en general) e integraron la dimensión espacial al texto poético (los caligramas de Apollinaire, los japonismos de Juan José Tablada).

Rota la diferencia semiótica entre ambos dominios, los límites entre imagen y texto se desvanecieron; en consecuencia, su uso se hizo más libre, otorgando a los artistas nuevas posibilidades estéticas. Como resultado de esta conquista, el artista pudo entonces valerse del signo literario como un medio plástico y, en su caso, proponerlo como centro de sus intenciones expresivas. El texto se volvió un medio plástico «normal» para ser usado de maneras diversas y radicalmente opuestas: así, por ejemplo, mientras que Tàpies utilizó las letras individuales con un interés gestual, en un artista como Kline sobresale el carácter meditativo que irradian sus obras.

En la pintura de Alicia Ceballos el uso de los signos lingüísticos parece obedecer a un intento de reconstruir un mundo disperso, fragmentario, roto. Su pintura plantea la

→→ *Carta 1, 1995*



Carta 16, 1996

posibilidad de aclarar la experiencia personal a través de la inclusión, por contigüidad o yuxtaposición, de elementos fragmentarios donde el texto (una cita, una alusión o una referencia indescifrable), tiene un sitio privilegiado: *«considero mi pintura como una forma de buscar más claridad en mi vida, una manera de verme a mí misma, conocerme, ir entendiéndome, y lo que va quedando en el cuadro es eso que vivo, eso que experimento en esta especie de viaje».*

En su obra los signos literarios (y más propiamente, la escritura) se presentan como una traducción vivencial de la lectura. Se entiende así su propensión a exponer o sugerir en sus cuadros experiencias literarias («carta», es el título de la mayoría de las obras de esta serie) o el «mimetismo postal» de algunas de ellas: *«Uso las letras y los números como signos plásticos. Son como las entrelíneas de los escritores, esa forma de comunicación a lo mejor ilegible. Es mi manera de comunicarme al margen del idioma».*

Ceballos asume la pintura como una experiencia que aclara otra experiencia, o mejor, el intento de superponer o trasvasar una experiencia a otra.

Sin embargo, aunque la grafía atraviesa la mayor parte de sus obras, sus significados no son (valga este juego) solo textuales. Si en una etapa anterior el signo era un objeto incrustado en la tela (generalmente de procedencia religiosa o íntima: relicarios, estampas, prendas y objetos infantiles), posteriormente se identifica y se confunde con expresiones plenamente textuales y literarias (las citas como referencia o como título, legibles o ilegibles; el formato de carta, con timbre postal incluido), hasta arribar, sobre todo en esta exposición, al texto como mapa (y su proposición contraria, también cierta: el mapa como texto).

Tengo la impresión que la relación de la imagen con el texto es más orgánica y que toca sus procedimientos de abstracción. Así, en sus cuadros más conocidos los que están más ligados a la experiencia de escribir un diario o una carta, los trazos parecieran seguir, con procedimientos plásticos, la lógica de la escritura: grandes trazos que sin perder su carácter pictórico abstracto, siguen la lógica de un calígrama. En cambio, en sus trabajos iniciales (donde parte del significado se concentra en la inclusión



Carta 17, 1997



Carta 3, 1996



Carta 15, 1996

de objetos con fuerte carga simbólica, casi siempre religiosa) o en algunas obras de esta serie, la abstracción corre por un camino más libre, los trazos tienen resonancias y texturas geográficas o telúricas, los resultados se asemejan a paisajes siderales o vistas aéreas.

Sobre todo en este último caso, hay una dimensión de la obra de Ceballos que recuerda algunos hallazgos de Kuitca (cosa natural: la lectura puede remitir a la experiencia del viaje: un estar en otra parte en el tiempo o en el espacio, en el cual se privilegia, no tanto el tránsito sino la estancia, la permanencia en el lugar imaginario: un viaje inmóvil). No obstante, las semejanzas se restringen a la cartografía de los territorios ya que, evidentemente, las intenciones estéticas de ambos artistas corren en direcciones distintas.

La «condición geográfica» de esta última serie parece abrir una dimensión interesante en la relación imagen-texto-símbolo a que nos tenía acostumbrados la autora, relación que, por instantes, se convierte en una especie de «diálogo tenso» entre los distintos elementos expresivos. Ya sea porque compiten con la textura geográfica o con la dimensión de las obras (en general, cuadros de gran formato) los objetos o textos ensamblados en la tela pasan a un segundo plano: en algunos casos, aparecen empujados, tímidos, casi fortuitos, constituyendo verdaderos enclaves signícos o simbólicos que compiten con el todo del paisaje.

El espacio pictórico de la exposición parece revelar, de este modo, una encrucijada en la que confluyen tres caminos característicos de su obra: el simbólico-religioso, el textual y la representación abstracta. En ese sentido, la noción del viaje y el territorio que la pintura de Ceballos propone al observador, se convierte en una metáfora que puede aplicarse a sí misma.

Baudelio Lara



Carta 9, 1996



Carta 18, 1997



Carta 14, 1997



Espejo (en este espejo sólo se es invisible), 1995

Poema

Ernesto Castro

Personaje

Comienza tu nombre
en la punta de mi pluma.
Se dibuja frágil,
pequeño.
Aparece despacio,
como si naciera un sol.
Avanza
quebrando el silencio de papel.
Abriendo abismos concluye.
Y mis ojos
te imaginan...

Ernesto Castro (Los Mochis, Sinaloa, 1972). Estudia Letras Hispánicas en la Universidad de Guadalajara.

Lotería del milagro

Raúl Aceves



Homenaje a las islas Galletas

Las islas Galletas no existen en el mapa.
¿Cómo podrían existir
si son más reales que la geografía?

Me gustaría viajar a las islas Galletas
para comérmelas con cajeta,
o mejor para ver si de veras
hay tres Marías y un sólo mar verdadero.

Al mar iría si ahí estuviera María
y una caja de islas yo compraría
si me aseguraran que contiene
Marías de todas las islas.

Sí como no, yo iría a las islas Galletas
aunque tuviera que viajar en acuarela o litografía.

Homenaje a un lápiz con pico de colibrí

Este lápiz vuela cuando escribe
y llega a lo más profundo del papel

Este lápiz flaco y anaranjado
saca al máximo su lengua de grafito

Con la goma roja de su cabeza
se va borrando lo que quiere olvidar

Cada vez que hace el amor con el sacapuntas
se le afila su esperanza de vida

**Selección de textos del poemario
Lotería del milagro, editado en la co-
lección Pato Anacoreta, de la Edito-
rial El Hoyo, Guadalajara 1997.*

Este lápiz cuando queda mudo
se acuerda de la mano que lo llevaba de paseo

Para el lápiz la muerte
consiste en hacerse tan chiquito,
en tener ya tan poquitas cosas que decir.

Alberca amarilla

Hay un barco encallado en esta alberca amarilla;
por sus ventanas se puede ver el naufragio
y cada muerto platicando su historia.

El oleaje violeta de las flores de jacaranda
azota un costado del barco, y una hilera de hormigas
rescata los panes sobrevivientes.

El capitán sigue dando sus órdenes
desde la cabina de mando,
pero ya nadie le obedece.

Los marineros están demasiado ocupados
en su propio extravío
y no escuchan sino el silencio de la tormenta.

(Atención cazafortunas: ofrezco una recompensa
al que rescate mi alma, ahogada o seca;
desde que se echó del trampolín no la he vuelto a ver.)



Las rimas de Miguel Ángel

Eta Boeriu

En 1975, en el quingentésimo aniversario del nacimiento de Miguel Ángel Buonarroti, se hizo una edición bilingüe de sus Rimas en la ciudad rumana de Cluj-Napoca. El notable prólogo de la crítica Eta Boeriu nos ofrece una interpretación compacta y profunda de la poesía de Miguel Ángel, disintiendo de los pesados juicios de Croce y colocando al poeta bajo la herencia de Dante y Petrarca. Los traductores hemos preferido respetar la integridad del prólogo aun cuando muchas frases se refieren a las características de la edición, para no mutilar el magistral estilo de exposición.

Traducción del rumano:

Harriet Quint, en colaboración con Marco Aurelio Larios

Página anterior: *Bacanal de querubines* (ca. 1516-1534)

La reincorporación del poeta Miguel Ángel a la historia de la literatura y la poesía italianas, el reconocimiento de su plena dignidad literaria e, implícitamente, de la autonomía de su obra poética confrontada con la figurativa y plástica, constituyen una de las conquistas del nuevo rumbo de la crítica italiana, que rectifica después de siglos la arbitrariedad del juicio precipitado, según el cual las *Rimas* no son otra cosa que el fruto de actividades marginales y esporádicas de una vocación plástica por excelencia. Sin limitar la importancia de las *Rimas* a la esfera demasiado estrecha —aunque de gran interés— de unos documentos biográficos y psicológicos, y sin dejarse llevar por las confrontaciones fáciles entre poesía y escultura, entre el estilo poético y el figurativo, disputas de las que se abusó demasiado, la nueva actitud crítica reconoce la unidad fundamental como base de la inclinación constructiva, artística y simbólica del espíritu miguelángeliano, evitando una diferencia clara entre las diversas actividades del artista; no obstante, le devuelve su autonomía total a la obra poética.¹

Se sobreentiende que bajo el aspecto de la realización estética, la poesía de Miguel Ángel, como la de cualquier gran poeta, no puede ser

Michelangelo Rime, *traducción, selección, prólogo y notas de Eta Boeriu, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1975.*

¹ Cf. Enzo N. Girardi en Michelangiolo Buonarroti, *Rime*, Editori Laterza, 1967, pp. VII-VIII.

aceptada en su totalidad; si para una investigación crítica los fracasos representan el mismo interés que las victorias, para un lector contemporáneo, muchas veces apurado y deseoso de extraer la miel de los panales y no la fuente cargada de polen, solamente las victorias son las que perfeccionan la imagen ya conocida del artista, imagen que su obra poética intensifica y enriquece. Este es el motivo por el cual presentamos una antología de sus *Rimas* y no una edición completa; optamos por una selección, conscientes de los riesgos que implica, sobre todo cuando los principios de una antología se esmeran en seguir criterios de valor estético, sujetos en primer lugar al gusto de la época y hasta después al del autor, y por eso susceptibles de errores; dividimos la unidad de las *Rimas* —desmenuzadas en fragmentos de poemas inconclusos tal como abundan en el Cancionero de Miguel Ángel— y nos justificamos ante todo al reconocer unánimes el valor en sí de los fragmentos, gritos dispersos y desesperados surgidos de ímpetus violentos, mutilados, tal vez intencionalmente sin concluir, y por ende, cargados de tensión y pathos. Es inútil agregar que sería equivocado interpretar esta selección, que opera de manera obligatoria eliminando, como un apego a la actitud de Croce y de su escuela frente a la poesía de Miguel Ángel, a la que sólo se le reconoce su valor fraccionario, casi casual, limitada a ciertos versos o grupos de versos, más «explícitos que poéticamente expresivos, más prosa fuerte que canto». Por el contrario, lo siguiente es un testimonio de que esta antología sigue paso a paso la obra poética de Miguel Ángel en su totalidad, tratando de ilustrar todas las etapas que marcan su evolución, todos los ciclos que atraviesa y sobre los cuales hablaremos al final.

Sometida en el transcurso de los años a la perpetua pero abierta confrontación con la obra de sus grandes predecesores, Petrarca y en especial Dante, con la de sus contemporáneos y sucesores —por ejemplo Leopardi—, la poesía de Miguel Ángel, tributaria sin duda de las influencias de la época, queda sin embargo solitaria en el paisaje lírico renacentista.

Cercano a Petrarca por el carácter confesional y sobre todo reflexivo de sus *Rimas*, por la casuística

amorosa, por las imágenes poéticas convencionales y por la evolución del verso, Miguel Ángel se aleja de Petrarca con la intensidad y la profundidad de su dolor, que hacen de sus *Rimas* más que un «diario íntimo» (como definieron al Cancionero de Petrarca), un soliloquio desesperado y sombrío que porta el sello de un permanente proceso de entrañamiento, de profundización del sentido petrarquista, al que supera traspasando todas sus etapas, un soliloquio del que emana una singular sustancia espiritual totalmente nueva, moderna, romántica, un sufrimiento exasperado, una verdadera *voluptas dolendi*.

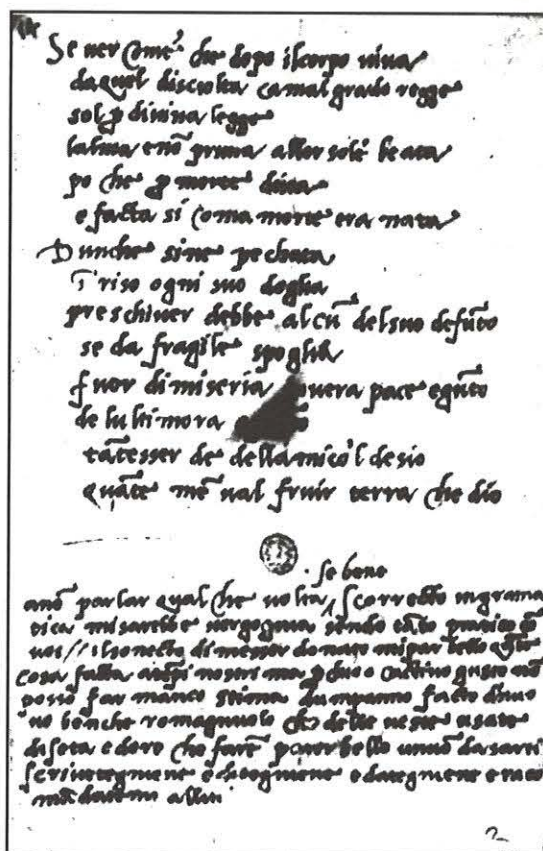
Cercano a Dante por ciertos elementos de orden intelectual y metafísico propios de la *Divina Comedia* o por algunos temas verbales cargados de sentidos simbólico-ideales, cercano sobre todo por la arraigada aspiración hacia la divinidad, por el estremecimiento interior que se desborda en estallidos gemelos de pasión y violencia, por la pesadumbre continua del dolor y la miseria humana, por la austeridad del concepto, por la fantasía encendida que viste el pensamiento con imágenes atrevidas animando lo abstracto, y, en fin, por una tendencia común hacia la gravedad, lo sublime y lo heroico, Miguel Ángel se aleja de Dante por su incapacidad estructural de alcanzar un equilibrio interior, por la protesta constante contra sí mismo y las personas, por la eterna inquietud e inconformidad consigo, por la falta de cualquier acento de ufano orgullo porque ninguna de sus obras, terminada o no, lo satisface por completo. Cerca de Dante sobre todo en el temperamento, es decir, en la inquietud interior, en la fuerza expresiva lograda especialmente en su plástica, Miguel Ángel nos parece un Dante del Renacimiento tardío porque su sentir religioso, a pesar de su profundidad, no lo puede mantener a flote. En la religiosidad de Miguel Ángel, penetrada por una energía intensa y áspera, por una inteligencia siempre presente y lúcida, el conflicto entre cuerpo y alma no se resuelve en favor de ésta última como lo tratan de probar los exégetas, incluso los más recientes. El hecho de terminar su Cancionero con un ciclo de sonetos en los que predomina la meditación religiosa y el deseo de redimirse, refleja más que nada un ejercicio de la regla literaria de su época y no una salida a este problema. Para Miguel Ángel, re-

flexionar acerca de una posible salvación del alma no significa más que reabrir una herida que sangra permanentemente, volver a un conflicto trágico que siempre es el mismo. ¿Cómo podría de otra manera ser interpretado el terceto de uno de los últimos sonetos del poeta, en que el desaliento no permite entrever ninguna huella de esperanza en la redención? He aquí:

¿Cuándo, Señor, a tantos que se arrodillan frente a ti,
les vas a romper el ayuno? La espera
quiebra la fe y nos aleja del camino.

¿Para qué prometes luz
si nos sorprende la muerte y el atardecer
así como somos, negros de pecados?

No obstante estar cerca de los elementos conceptuales y verbales de los poetas del «dolce stilo novo» —Guittone, Guinicelli, Cavalcanti— así como de los eruditos y populares poetas de su tiempo —Lorenzo el Magnífico, Burchiello, Berni, Pistoia—, Miguel Ángel se distingue de ellos por su propia creencia poética, por el hecho de considerar a la poesía como una necesidad interior, igual de imperiosa que la plástica, y no mero capricho de moda, simple juego o mera modalidad de vestir sentimientos con prendas festivas. Hasta en sus poemas satíricos lo traspasa una fuerza expresiva que apegada a la línea más estricta del realismo florentino procura esclarecer una experiencia interior, casi siempre trágica. Escrita bajo el signo de una irremediable amargura, esta poesía descriptiva, con acentos de un realismo crudo e implacable, muestra un fondo de tristeza que nada tiene que ver con la melancolía —o por lo menos con la dulce melancolía petrarquista—, a pesar de que el autor mismo la proclama cuando dice «la mia allegrezza è la malinconia», evidencia una hondura de febril desdicha, sombría, siempre agobiada, en que el humor y la autoironía amarga, humillante, y la risa áspera y agresiva, apenas pueden cubrir las lágrimas. Tan vigoroso y nuevo en la atmósfera de su época resulta este pensamiento poético, que no nos sorprende el hecho de que los mismos contemporáneos hayan podido intuir la gran personalidad singular del artista, si recordamos que Francesco Berni, al dirigirse a los seguidores petrarquistas de la época, los amo-



Página manuscrita de Rimas no. 192 (1544)

nesta en un terceto, donde señala el carácter más relevante de la poesía miguelangeliana, o sea, la autenticidad, al decir:

Tacete unquanco, pallide viole
e liquidi cristalli e fere snelle.
Ei dice cose, e voi dite parole.²

Este es Miguel Ángel: un solitario del Renacimiento, pero a la vez un símbolo de todos los tiempos, un genio nocturno que talla la pasión y la inquietud, el dolor y la muerte en cada pensamiento, en cada piedra, en cada imagen grabada. La poesía de las *Rimas* es dura, áspera, cincelada, muchas veces apenas notable, oscura, pero siempre cargada de sentido y de vigor sugestivo. Sería injusto considerar que el genio del artista plástico suscitó la gloria del poeta: Rafael también escribió versos y sin

² « Callad un poco, pálidas violas / y líquidos cristales y finas esferas. / Él dice cosas y vosotros palabras. »

embargo hoy en día nadie los recuerda. La poesía de Miguel Ángel está lejos de ser un ejercicio gratuito, sin sentido. En su forma hermética, en su oscuridad y, a veces, hasta en el artificio aparente surge la presencia de un espíritu en busca de la verdad del mundo, la de un genio meditativo en lucha con sus propias modalidades de expresión que nunca lo satisfacen por completo. La técnica de su lenguaje rígido, siempre tenso, siempre dominado por el anhelo de una plena realización estilística, deja que desear por la sintaxis poética cerrada y retorcida, fragmentada; en cambio, se comprende en la música, que transmite aquella fuerza instintiva típica miguelangeliana, ya que posee el mismo ímpetu y el mismo ritmo doloroso de su mundo interior, del que también nacieron sus obras maestras del arte plástico.³

La presente antología propone en el orden de los poemas los criterios cronológicos preestablecidos, algunas veces, claro, cerca de la edición más reciente de las *Rimas* miguelangelianas. Sin embargo, para un mejor entendimiento, los vamos a agrupar en varios ciclos, en función de las personas a las que fueron dedicados. El Cancionero de Miguel Ángel contiene más de doscientos poemas —sonetos, madrigales, sextetos y otros géneros poéticos en general cortos— escritos o reelaborados entre 1532-1543 y 1547, año en que falleció Vittoria Colonna, o algunos de sus últimos años de vida.

El primer grupo de poemas, que desde el punto de vista del contenido se enlazan con la experiencia artística platoniana, está formado por aquéllos inspirados en los sentimientos de amistad que unían al poeta con el joven Tommaso dei Cavalieri. En estos poemas la necesidad innata de cariño, que el poeta mismo reconoce, su inmensa capacidad de amar y de entrega se desbordan de lleno en un flujo continuo de afecto, en el que el amor es concebido como el único camino para elevar y purificar el espíritu. Este amor casto que procura fundir dos corazones en una sola alma, que aspira hacia la divinidad («Si

un amor virgen, una caricia / un destino compartido entre dos como hermanos / un cruel destino que a los dos golpea, / un corazón que late en dos y un solo deseo / un alma que hacia las esferas eternas / con las mismas alas de un cuerpo palpita...»), esta entrega total que pide olvidarte de ti mismo para amar solamente al otro «con fuego y sentir gemelo», esta aspiración suprema que el amor del poeta anhela, es generada por el culto a la belleza en sí. Y si la doctrina platónica recorre como una vena delgada los versos consagrados a Tommaso dei Cavalieri (como los dedicados a Vittoria Colonna), una intensidad afectiva singularísima desborda en ellos el estruendo, el torrente mismo y propio de ese sentir, de ese corazón desesperado por no poder poner obstáculo alguno, ni siquiera en los años de su vejez, al amor.

Un segundo grupo de sonetos y madrigales contiene los versos amorosos que el poeta dedica a la poetisa Vittoria Colonna, una noble figura de intelectual del Renacimiento, mujer «perfecta en todo», en belleza como en espíritu, en cuya amistad el poeta encontró un nuevo motivo de enriquecimiento espiritual. Sobresale en este grupo de sonetos el eco del antiguo tema del «stilo novo», el de conocer la deidad por intermedio de una mujer —espejo de lo divino, manantial supremo de belleza, fuente de pureza que exalta la conciencia moral del poeta— pero con el lenguaje convencional de la época; Miguel Ángel transfiere aquí imágenes de una fuerza semejante a su fantasía plástica, como por ejemplo, la del cuerpo que en su totalidad quiere ser «un solo ojo» para poder contemplar el esplendor de la amada: «Y si puedes en el cielo lo que puedes en la tierra / oh, haz de mí un solo ojo, señora, / para absorberte con todas las partes mías.» Aunque escritos hacia el final de su vida y después de la muerte de Vittoria Colonna (1547), los sonetos en los cuales predomina la idea de la muerte, del arrepentimiento, el afán desesperado de encontrar en la fe la redención, pueden ser incluidos en el mismo ciclo, porque Vittoria Colonna es la que inspira al poeta los más vivos sentimientos religiosos. Se nota en ellos una religiosidad severa y profunda, atormentada y tormentosa, una energía intensa y áspera que hasta la súplica acepta. Son los momentos de desolación suprema en los que ni el arte puede dar consuelo: «Ni cincel,

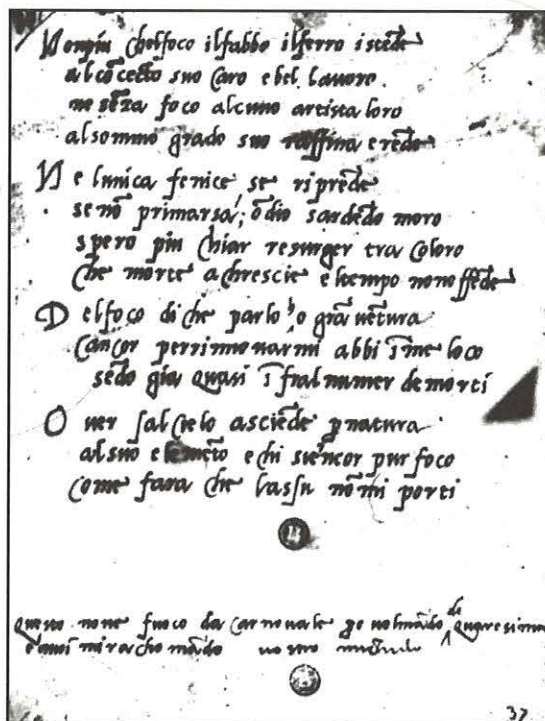
³ Cf. G. R. Ceriello en Michelangiolo Buonaroti, *Rime*, Rizzoli Editore, 1967, p 15.

ni pinceles pueden ya / confortar mi alma presa en los brazos / de quien por nosotros los estira muriendo en la cruz.» En la duda que lo desmorona sin cesar, el poeta carga su propia cruz, su propia maldición de ya no poder encontrar alegría ni siquiera en el arte, con dignidad e infinita humildad.

Otro grupo de poemas, del cual sólo incluimos algunos en esta antología, es inspirado por el amor del poeta hacia una mujer «hermosa y cruel», «injusta y bella», «áspera y orgullosa», como él mismo la define en varias ocasiones. Aunque desde el punto de vista cronológico estos poemas están escritos aproximadamente en el mismo periodo que los dedicados a Vittoria Colonna, nada tienen en común con ellos. Abandona totalmente el platonismo y deja en cambio que predominen los temas convencionales del amor no correspondido, el juego de antítesis entre la belleza y la crueldad de la mujer y el amor sin esperanza del poeta —son los únicos momentos que nos alteran permitiendo compadecernos otra vez del poeta—, o entre la brillante juventud de ella y la fealdad y la vejez de quien le canta.

Por fin, en un último grupo de poemas se incluye, aparte de la irrelevante serie de los cincuenta epitafios escritos para la tumba de Cecchino Bracci, el resto de las poesías miguelangelianas, desde los célebres sonetos dedicados a la noche (llamada por el poeta «sombra de la muerte» o «noche, dulce tiempo, aunque negro», amada con la misma pasión con que ama a la soledad, a la que considera justamente, como la belleza, prescrita por el destino desde su nacimiento), hasta los sonetos dedicados a Dante, y aquéllos meditativos y confesionales que surgen no pocas veces de una imagen central inspirada en el arte plástico para dejar que afloren a continuación las ideas fundamentales del poeta sobre el arte y la belleza.

Al dar voz, en parte, a cada uno de los ciclos arriba mencionados y comulgando con el espíritu del artista, por medio de aquella íntima comunión espiritual que se establece entre el traductor y el poeta —porque la traducción en primer lugar es un «acto de amor»—, la presente antología trata de ilustrar, en el límite de nuestras posibilidades, la poesía de Miguel Ángel en su esencia: la expresión dolorosa de un mundo poético al que el artista se esmeró en darle la misma vida que dio a su escultura y a su

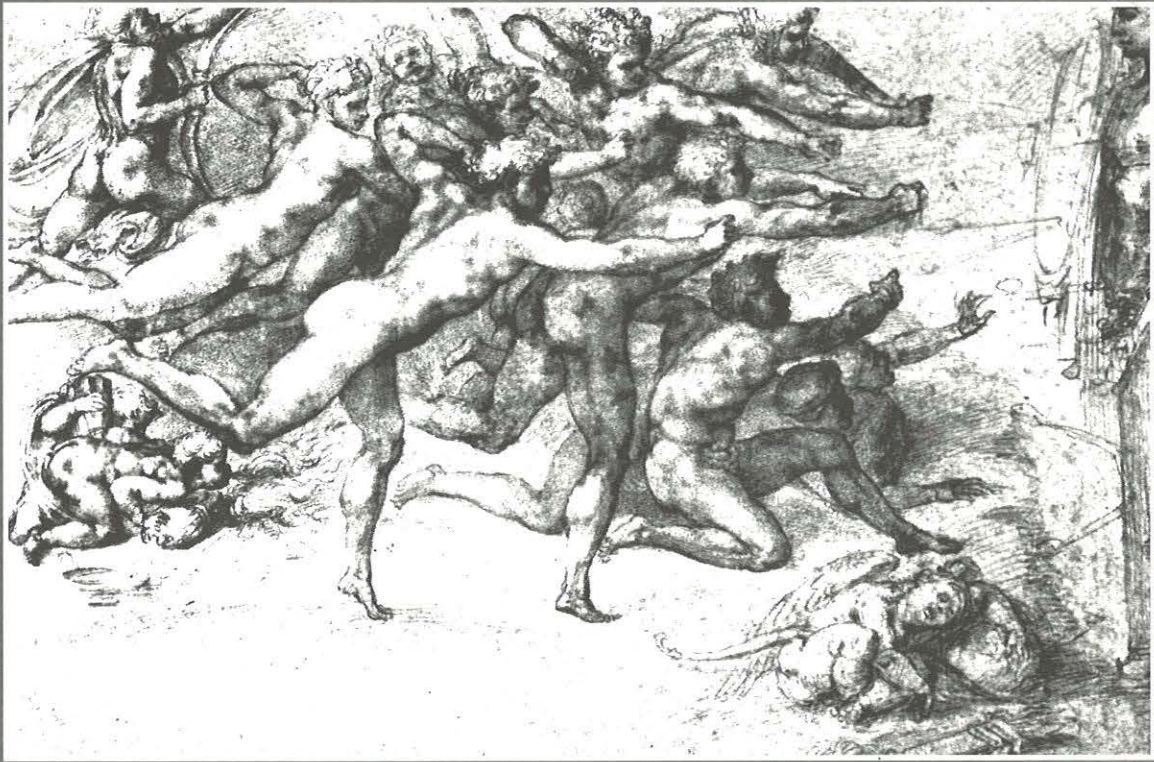


Página manuscrita de Rimas no. 62 (1532-1546)

pintura. La plástica y la poesía constituyen para Miguel Ángel una y la misma aspiración hacia la belleza, tan difícil de expresar, de hablar, a través de ella, él. Su personalidad es profundamente unitaria porque Miguel Ángel no conoce varias artes sino solamente una, el Arte, al que consagra la última gota de sudor, la última gota de sangre, para arrancarle la promesa de proclamarlo a lo largo de los siglos.

En uno de los brazos del crucifijo que Miguel Ángel ofrece a Vittoria Colonna, el poeta graba un verso del *Paraíso*: «Non vi si pensa quanto sangue costa.»⁴ Y el verso encierra brevemente en las palabras del gran espíritu fraternal de Dante, el valor artístico y humano de Miguel Ángel, quien sella con su propia sangre el infinito esfuerzo y el infinito sacrificio.

⁴ «No se piensa en cuánta sangre cuesta.»



Pedro Páramo **y el realismo mágico:** **estigma y escuela** *Leonardo Padura Fuentes*

Página anterior: *Bacanal de que-
rubines* (ca. 1516-1534)

Uno de los temas de debate y desacuerdo más concurridos por la crítica y la teoría acerca de la narrativa latinoamericana de esta segunda mitad del siglo XX, ha sido el de la estética del realismo mágico. Desde la misma apropiación mimética del término —tomado de textos críticos de Franz Roh referentes al expresionismo pictórico alemán— hasta su categorización y aplicación a ciertas obras y sectores literarios, varias confusiones fundamentales han lastrado el mejor entendimiento de un método artístico cuyas fronteras han sido habitualmente movidas con la misma facilidad que los lindes de los latifundios en nuestras novelas de la tierra. Así, entre literatura fantástica, realismo mágico, lo real maravilloso y hasta la simple ficción imaginativa u onírica, se han cruzado autores y obras, categorías y estéticas, sin que resulte fácil, hoy por hoy, establecer cómo y cuándo se crearon las confusiones teóricas que acompañan a estas tendencias literarias.

En un texto específico acerca de este tema, titulado «Realismo mágico y lo real maravilloso: un prólogo, dos poéticas y otro deslinde»,¹ ya intenté una definición de la estética del realismo mágico y la concepción carpentierana de lo real maravilloso, por lo que apenas volveré ahora al asunto. Pero allí, por supuesto, ubicaba a Juan Rulfo y su obra *Pedro Páramo* como paradigmas del realismo mágico y citaba a dos o tres momentos de la novela para ejemplificar ciertas regularidades de esta estética, como las referidas a la comunión de perspectivas entre narrador y personajes o la evidente existencia de una realidad-otra, elementos indispensables para el funcionamiento del método del realismo mágico. No obstante, desde entonces sospeché que la filiación de Rulfo y *Pedro Páramo* a lo que yo considero el «realismo mágico americano» era mucho más compleja que una simple conversación de muertos, una lluvia de estrellas fugaces en homenaje a Miguel Páramo o la existencia, en la realidad mexicana, de una suprarrealidad asumida por Rulfo, en la que desaparecen las fronteras entre la vida y la muerte... *Pedro Páramo*, como todo libro de fundación y de ruptura, tenía que esconder claves más sutiles y profundas, sin las cuales su renovación de la novela

*Leonardo Padura Fuentes. Escritor,
ensayista y crítico cubano.*

¹ Leonardo Padura, «Realismo mágico y lo real maravilloso: un prólogo, dos estéticas, otro deslinde», revista *Plural*, México, núm. 270, marzo de 1994, pp. 26-37.

mexicana y de la latinoamericana no habrían sido posibles.

Ahora, puesto en ese propósito, creo poder afirmar —y quizás hasta demostrar— cómo en la estructura de la novela y en la concepción de sus personajes y en el tratamiento audaz de su argumento están los resortes más recónditos de una indudable filiación mágico-realista de una novela que, escapando de todos los folclorismos, los tópicos al uso y las visiones efectistas que luego se pondrían en boña, aporta desde una perspectiva mágica —esencialmente mágica— una de las miradas más singulares y reveladoras de la realidad de nuestro continente y —lo que es más importante— consigue el privilegio de crear un universo estético y estilístico de tal magnitud que ni el propio Juan Rulfo se atrevió al intento de superarlo.

Tal vez el primer esclarecimiento necesario para una relectura crítica de *Pedro Páramo* sea saber —si fuera posible— qué historia ha contado Rulfo. Porque, tras la aparente simpleza de esta indagación, se encuentran las primeras dificultades para la decodificación precisa de los contenidos de la obra... En este sentido, pienso que tanto valdría decir que la novela cuenta la historia de un cacique rural, obcecado de amor y de ambición, como que narra la fábula de un hijo que va en busca de la venganza, luego de la muerte de su madre. Creo, por supuesto, que también podría hablarse, en términos más universales y hasta reconocibles, de la historia de un hombre que lo hace todo por amor —incluso asesinar—, como de la crónica trágica y típicamente mexicana de la muerte de un pueblo ahora habitado sólo por los murmullos de sus difuntos. Sin duda, cualquiera de esos asuntos sería capaz de satisfacer diversos ángulos de análisis de la novela, pero ninguno, a su vez, sería la única lectura posible de la historia narrada: más bien por el contrario, todos, en el caos aparente del argumento y la estructura de la novela, son el asunto de *Pedro Páramo*.

La multiplicidad argumental, sin duda existente en el libro, salva a *Pedro Páramo* de uno de sus problemas centrales: la simplicidad que, si son vistas por separado, tendría cada una de sus tramas, de por sí manidas y recurridas por mucha literatu-

ra. Por eso, con mucha razón ha comentado Luis Harss en torno a este aspecto:

Pedro Páramo tiene sus imperfecciones, que pertenecen al género. Hay una figura Madre, con mayúscula, típicamente mexicana, que languidece al fondo con lagrimesos en los ojos. Siempre que se evoca su imagen nos balanceamos al borde de la sensiblería. Además, la misma figura de Pedro Páramo está cortada en la medida de un viejo molde. El estilo austero, el enfoque oblicuo, no altera el hecho de que fundamentalmente andamos por terreno conocido. La caracterización es demasiado tenue y convencional para que agregue algo nuevo al tema del déspota local. Los instintos carnívoros de Pedro Páramo, su oportunismo y ambición, y hasta su nostalgia algo fatua por un amor de juventud que simboliza la inocencia perdida, son todos materias primas literarias. Pero aquí sólo son puntos de partida para la visión poética. Rulfo no cuenta una historia: capta la esencia de una experiencia. *Pedro Páramo* no es épica, sino elegía.²

Ahora bien, esos «puntos de partida para la visión poética» precisan soluciones dramáticas que resulten eficaces en el terreno de la narración y que den su sentido superior a la historia global contada en una novela que, lejos de ser convencional, realiza toda una renovación narrativa y conceptual del género y plantea una estructura que debe armarse como un rompecabezas. La primera de esas soluciones efectivas quizás sea la creación del espacio en el que transcurre la historia (o las historias), un pueblo del altiplano mexicano llamado Comala el cual —como luego haría García Márquez con Macondo— es una región mítica, fuera de la realidad, pero hecha de las esencias de las realidades históricas del campo mexicano: la miseria, el caciquismo, el fracaso de la revolución, el peso de la religión, la impotencia del hombre ante la naturaleza y la injusticia social conforman su topografía universalizadora a la vez que tipificadora, en la cual se insertan las historias de sus personajes.

El ámbito mágico y contradictorio de Comala

² Luis Harss, «Juan Rulfo o la pena sin nombre», *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo* (compilación de Antonio Benítez Rojo), Casa de las Américas, La Habana, 1969, pp. 34-35.



El alquimista (ca. 1490-1505)

—nunca se sabe bien si se va o se viene de ella—, dibujado en las primeras páginas del libro, sienta desde el pórtico las bases «lógicas» de la narración: se trata de un universo donde lo real y lo irreal conviven, como conviven allí los vivos y los muertos, los recuerdos y las frustraciones. Comala es un mundo paralelo, autónomo, con sus propias leyes y regularidades —que, cuando existen, están ubicadas fuera de cierto devenir cartesiano y materialista—. Así, todo es ambiguo en Comala y las claves que se le van entregando al lector vienen marcadas por la duda que establece la frágil distinción existente entre lo real y lo irreal, entre lo presente y lo pasado, entre lo ocurrido y lo soñado, ejecutando así una clara superación de los contrarios establecidos por una concepción lógica de la realidad, pero a la vez obviamente diversa a la difuminación propuesta por el surrealismo —que no parte de referente concreto alguno, sino que crea uno nuevo, totalmente forja-

do por el inconsciente y donde se manifiesta sólo la libre voluntad del artista.

Dentro del código de su ambigüedad esencial, *Pedro Páramo* nos hace sospechar, por ejemplo, de las afirmaciones de sus personajes. Juan Preciado, a mi juicio, no va en busca de Pedro Páramo, el hombre cruel que engañó y abandonó a su madre, sino que va en busca de su propia muerte, pues sólo eso podía hallar en Comala, una región tan caliente que «muchos de los que allí mueren, al llegar al infierno regresan por su cobija»³ y donde «no vive nadie» (p. 153), según dice Abundio. Comala, sin embargo, le ha sido pintada por Dolores como un sitio vivo y fértil («...Llanuras verdes. Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueve las espigas [...] el olor de la alfalfa y el pan. Un pueblo que huele a miel recién derramada...», p. 166), un lugar que, de algún modo, es el paraíso perdido que ella le ofrece a su hijo... Pero adonde Juan Preciado llega es al infierno, como trata de establecer Rulfo por la vía oblicua de viejos símbolos ya establecidos por la cultura occidental, como las conocidas identificaciones Abundio-Caronte, la «llanura que parecía una laguna transparente» —Estigia, Eduviges, Dyada— Virgilio, o por la cercanía morfológica (y ahora semántica) entre Comala y comal: la cazuela donde se cocen al fuego las tortillas.

Ambigüedades similares ocurren con el sexo de Doroteo/Dorotea (p. 208), con la relación del padre Rentería con la culpa y el perdón, con el estado «vital» de algunos personajes que desconocemos si están vivos o muertos y hasta con el mismo fallecimiento de Juan Preciado, que nunca se sabe a ciencia cierta si ocurrió incluso antes del inicio de la obra, pues aun cuando parece claro que muere ya en Comala («Me mataron los murmullos», p. 208), antes ha hablado de «sus pisadas huecas» (p. 154)

³ Juan Rulfo, *El llano en llamas. Pedro Páramo*, Casa de las Américas, La Habana, 1968, p. 152. A partir de aquí utilizaré en las citas la paginación correspondiente a esta edición. Para la división en bloques, sin embargo, utilicé la más confiable edición del Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, tercera edición revisada por el autor, séptima reimpresión, México, 1990. (De hecho la edición de Casa de las Américas, por error tipográfico, sólo tiene 57 bloques, y no 68, como la autorizada del FCE.)

y, al llamar a Damiana Cisneros, su voz se convierte en eco, como la voz de todos los otros muertos de Comala.

De este modo, al establecer una metalógica, que no respeta la causalidad ni la continuidad y se burla de los contradictorios establecidos, Rulfo nos introduce en un universo donde lo mágico puede adueñarse libremente de todas las perspectivas con que serán observados los códigos conceptuales de la novela, procedimiento con el cual valida, además, una postura lúdica e irónica hacia sus referentes que lo salva de los presumibles excesos dramáticos (melodramáticos, podría llamarlos Luis Harss) del material original que se puso a trabajar.

Pero, como espacio mágico, Comala también posee un tiempo mágico, que puede ser uno solo — el del recuerdo— o pueden ser varios tiempos simultáneos, como los califica Carlos Fuentes.⁴ En cualquier caso es un tiempo manejado desde la falsa temporalidad que pueden ofrecer la memoria y la muerte, y por ello su transcurrir puede ser quebradizo y alterarse fácilmente en la medida en que es una temporalidad sin sustento espacial concreto — aunque en general se muestre progresivo para cada una de las subtramas que se desarrollan en la novela: la historia de Juan Preciado, la casi lineal de Pedro Páramo desde su niñez hasta su muerte, la de Susana San Juan, la de la revolución mexicana. De ahí que, subvertidos espacio y tiempo, los escenarios y los personajes puedan mutar sin mayores explicaciones lógicas, pues su ubicación depende de los caprichos de la memoria y de ese fluir de murmullos que Rulfo coloca en la ultratumba.

El código mágico de la percepción y el comportamiento espacio-temporal establecidos por Rulfo en su novela precisaban, lógicamente, de una correspondencia estructural capaz de dar el orden adecuado a este relato de muertos. De tal modo, la estructura de *Pedro Páramo* viene a funcionar como el sustento formal donde se vierte un caos aparente en el que se intercalan puntos de vista, personas narrativas, tiempos, locaciones, personajes —algunos de los cuales nunca llegamos a saber quiénes

⁴ Carlos Fuentes, «Juan Rulfo: el tiempo del mito», en *Valiente mundo nuevo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990, p. 152.

son (murmullos, voces, chismes...)— y las múltiples historias que se suceden, yuxtaponen, reiteran y complementan a lo largo del libro, para llevarnos por un transcurrir novelesco que —como Susana San Juan— tampoco «es de este mundo»: es un flujo de recuerdos y evocaciones, de sueños y pesadillas, quizás de ascendencia literaria surrealista, que nos coloca ante una condición sugerente, capaz de singularizar el argumento de la novela: se trata de una historia en la que todos los personajes ya están muertos y son ahora cadáveres que despiertan o se revuelven con la humedad, y susurran sus memorias y entregan sus recuerdos de cuando eran seres vivos. Esta metarrealidad —por llamarle de un modo diferente a sub-realidad, que tiene otro valor en términos literarios— parte además de un presupuesto que también es indiscutiblemente mágico: como estamos ante una novela contada por muertos y sobre gentes que han muerto, el escritor puede esca-motear cualquier lógica «realista» y alterar la arquitectura de la obra en función del flujo aparentemente libre que se ha propuesto fijar.

Por eso, al analizar con detalle el montaje estructural de la novela, es posible arribar a ciertos esclarecimientos con respecto a los propósitos del autor, que casi seguramente se manifestaron de modo más espontáneo que consciente, pues creo que Rulfo montó su trama de acuerdo con necesidades dramáticas, sin pensar demasiado —así lo creo— en los cómo y los porqué de lo que estaba haciendo, sino en la eficacia global de su experimento, como lo vendría a demostrar su valoración acerca de «la técnica» que empleó en la concepción de *Pedro Páramo*:

Imaginé el personaje [dijo Rulfo]. Lo vi. Después, al imaginar el tratamiento, lógicamente me encontré con un pueblo muerto. Y claro, los muertos no viven en el espacio ni en el tiempo. Me dio libertad eso para manejar a los personajes indistintamente. Es decir, dejarlos entrar, y después que se esfumaran, que desaparecieran.⁵

Si denominamos «bloques» a cada una de las unidades narrativas en que se divide el texto (las cuales sólo aparecen distinguidas por un doble es-

⁵ Luis Harss, *op. cit.*, p. 34.

pacio tipográfico), tenemos que Pedro Páramo está compuesta por 68 de estos bloques. De ellos, curiosamente, sólo 24 —algo más de la tercera parte— están narrados en primera persona desde la perspectiva de Juan Preciado, y otros 44 bloques aparecen en tercera persona narrativa (salvo una excepción, que anotaré enseguida), con un personaje o grupo de personajes como perspectiva rectora. Estos otros personajes rectores serían: Pedro Páramo, en 21 bloques; Susana San Juan, en ocho (aunque uno de ellos, significativamente, no está en tercera persona, sino en una peculiar combinación de primera con segunda, para el cual Justina Díaz funciona como interlocutora); cuatro para el padre Rentería; cuatro para Fulgor Sedano (aunque casi todo en ellos está en función de Pedro Páramo); uno *per capita* para Gerardo el abogado, Damiana Cisneros y Abundio el arriero, y cuatro que corresponden a voces diversas de personajes de Comala —entre los que hay vivos y muertos.

El hecho de que sólo 24 bloques estén narrados por Juan Preciado tiene, a mi juicio, una importante connotación argumental y estructural: este personaje, que al parecer ejecuta en la narración su tránsito del mundo de los vivos al de los muertos, sólo va a funcionar en un plano esencialmente mágico. Sin embargo, los 44 bloques restantes, a los cuales podemos tener como evocaciones de difuntos escuchadas por Juan Preciado (pues Pedro Páramo y todos los demás están muertos —o pueden estarlo— en el momento en que Juan llega a Comala), se mueven en un plano más cercano a la realidad —incluso los susurros de la loca Susana San Juan— y son enfrentados por Rulfo con cierto rigor realista, en la medida en que narran hechos verdaderamente ocurridos en el mundo de los vivos —niñez de Pedro Páramo, muerte de Miguel, locura de Susana San Juan, crecimiento del latifundio de la Medialuna, la revolución mexicana, etcétera—, sin otras intervenciones mágicas que las aportadas por el contexto y la visión de mundo de los propios personajes.

Podría resultar curioso, en este sentido, cómo Rulfo va abandonando, a medida que avanza la historia, la voz y la perspectiva de Juan Preciado, desde la cual están narrados los cuatro bloques iniciales del libro y en los que, definitivamente, queda

marcado el modo alucinatorio, mágico y evocativo como se producirá el desarrollo posterior de la historia. La secuencia de sus siguientes intervenciones se comporta así: bloques 7, 9, 10, 16, 23, 24, 27 al 35 (cuando se produce la muerte de Juan Preciado, ahogado por los murmullos), 37, 41, 51, 54 y 63, o sea, aparece por última vez cinco bloques antes de la terminación del libro, en un fragmento de apenas tres líneas (brevísimos diálogos con Dorotea). Esta voluntad de espaciar las intervenciones de su narrador-personaje y de hacerlo desaparecer mucho antes del final de la novela puede tener algunas razones con las que me atrevo a especular: o bien el silencio de Juan Preciado se debe a su «vejez» como muerto que lo hace dormirse —como ocurre con otros difuntos, según Dorotea—, o bien se debe a la falla técnica de un agotamiento prematuro de su línea argumental (que en realidad termina en el bloque 54, más que en el 63, o sea, 14 antes del final), en un momento en que la muerte de Pedro Páramo está aún distante de su desenlace y entonces el autor simplemente opta porque Juan Preciado se «esfume» y «desaparezca», sin buscarle otra razón. Aunque tal vez, incluso, se trate de un propósito más consciente de Rulfo, de separarse del mundo de ultratumba para concentrarse en el de la «realidad» y rematar su historia centrándose en la traumática relación Pedro-Susana y en la decadencia final del cacique rural a partir del momento (bloques 55, 56 y 57) en el que las cosas empiezan, definitivamente, a irle mal: su abogado Gerardo decide abandonarlo, llega la noticia de la derrota del Tilcuate, ve soñar a Susana mientras ella sueña con Florencio, y él empieza a desinteresarse de todo: cuando su fin previsible de hombre solitario parece más cercano.

Ahora bien, cualquiera que haya sido la razón que movió a Rulfo a abandonar la perspectiva en primera persona de Juan Preciado, lo cierto es que esta decisión crea un efecto importante en la recta final de la novela: sirve para abrir la distancia entre autor y narración novelesca, dejando que sean los personajes los que actúen, sin la mediación subjetiva superior que siempre supone el narrador-personaje. Así, al desaparecer la voz del muerto Juan Preciado, la relación magia-realidad queda sólo en manos de los protagonistas, reforzando de este modo una de las características indispensables de esta es-

tética: la identificación de perspectivas entre narrador y personajes.

Todo este juego estructural y argumental entre el mundo real y el de los difuntos —que de alguna manera podría verse también como una alternancia pasado-vida/presente-muerte—, lejos de socavar la sustancia mágica de la novela, la reafirma, pues permite al autor la introducción de otros elementos de la magia cotidiana que, sumidos en el mundo irreal de los muertos, hubieran perdido su cualidad o su función.

Como se sabe, el realismo mágico americano —del que *Pedro Páramo* es quizás el más estilizado y clásico exponente— acude con notable frecuencia a la imaginería del subconsciente colectivo para extraer de ella visiones peculiares de la realidad y ofrecerlas entonces «realistamente». Estas visiones, aportadas por los personajes y naturalizadas por el narrador —que, como se ha visto, no establece distancia crítica entre su visión culta y la sicología popular, sino que, por el contrario, propone una identificación de ambas para evitar una ruptura que puede provocar el extrañamiento— contribuyen a la conformación de las potencialidades mágicas del referente real escogido. En el caso de esta novela, la singular concepción de la muerte que tiene el campesino mexicano —y cuyo peso en la obra es absolutamente decisivo— no es la única aportación «suprarreal» tomada de su ambiente con que trabaja Rulfo, sino que el escritor acude a otros elementos para reforzar esa manera de concebir y expresar una realidad permeada por la magia. Así, la lluvia de estrellas fugaces que se produce con la muerte de Miguel Páramo está ubicado en un plano «objetivo», pues es vista en la «realidad» por personajes vivos, y entonces el narrador la describe «realistamente». Los pasajes donde el propio Miguel desconoce que ha muerto cuando se le presenta a Damiana Cisneros o que continúa cabalgando por la zona después de muerto, como alma en pena, también son pasajes de ascendencia mágica, que refuerzan la visión principal de la novela, como lo hacen los mensajes que doña Inés Villalpando le pide a Abundio que le dé a su difunta mujer antes de que ésta suba al cielo («...no se te olvide pedirle a la Refugio que ruegue a Dios por mí, que tanto lo necesito», p. 276), o el mismo fin de *Pedro Páramo*, que al caer muerto «se

fue desmoronando como si fuera un montón de piedras» (p. 281), lo que tal vez implica que estaba muerto desde hacía mucho tiempo (física, espiritual y simbólicamente).

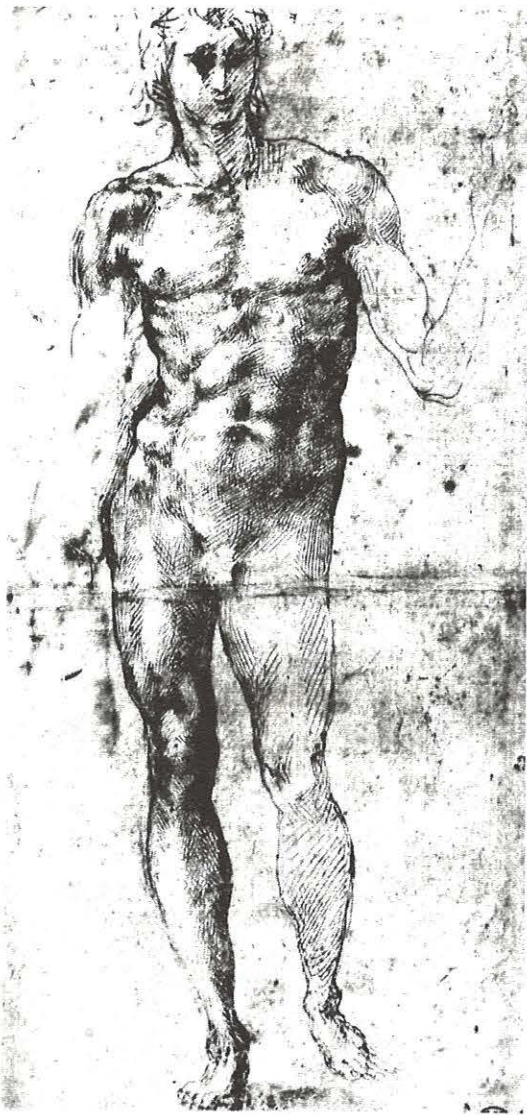
De especial importancia, en este juego entre la realidad y la imaginería trabajada por Rulfo, es la visión del cielo cristiano que aporta Dorotea, mientras conversa en su tumba con Juan Preciado y le cuenta un sueño:

En el cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo. Que me habían dado un corazón de madre pero un seno de una cualquiera [...] Llegué al cielo y me asomé a ver si entre los ángeles reconocía la cara de mi hijo. Y nada [...] Entonces pregunté. Uno de aquellos santos se me acercó y, sin decirme nada, hundió una de sus manos en mi estómago como si la hubiera hundido en un montón de cera. Al sacarla me enseñó algo así como una cáscara de nuez: «Esto prueba lo que te demuestra.»

Tú sabes cómo hablan de raro allá arriba; pero se les entiende. Les quise decir que aquello era sólo mi estómago engurruñado por las hambres y el poco comer...(p. 211).

La maestría del autor para conseguir esta combinación que supera los contradictorios queda expuesta aquí con toda nitidez: la mujer estéril que sueña subir al cielo a buscar a su hijo entre los ángeles, recibe la respuesta de que jamás engendrará, pues sus entrañas no están aptas para ello. Sin embargo, la crudeza de la realidad-real de Dorotea se impone a la revelación celestial: la cáscara de nuez seca es sólo su estómago, devastado por las hambres de su vida miserable.

El empleo de estas visiones mágicas de la realidad, tomadas de un ambiente (real) y de unos personajes (reales), permite a la novela ejecutar una clara superación de los presupuestos estéticos del surrealismo, escuela con la que tiene más de un punto de contacto e indudables deudas —como se desprende de las cercanías y rupturas con esa estética que he venido anotando. Pero Rulfo adelanta un paso más en la formulación y la creación de una sub-realidad o suprarrealidad, en la medida en que no es la visión del artista la que se impone —como sí sucede en el surrealismo y en el tratamiento estético de lo real maravilloso americano de Carpentier—, sino que siempre es la de los personajes,



Desnudo (ca. 1490-1505)

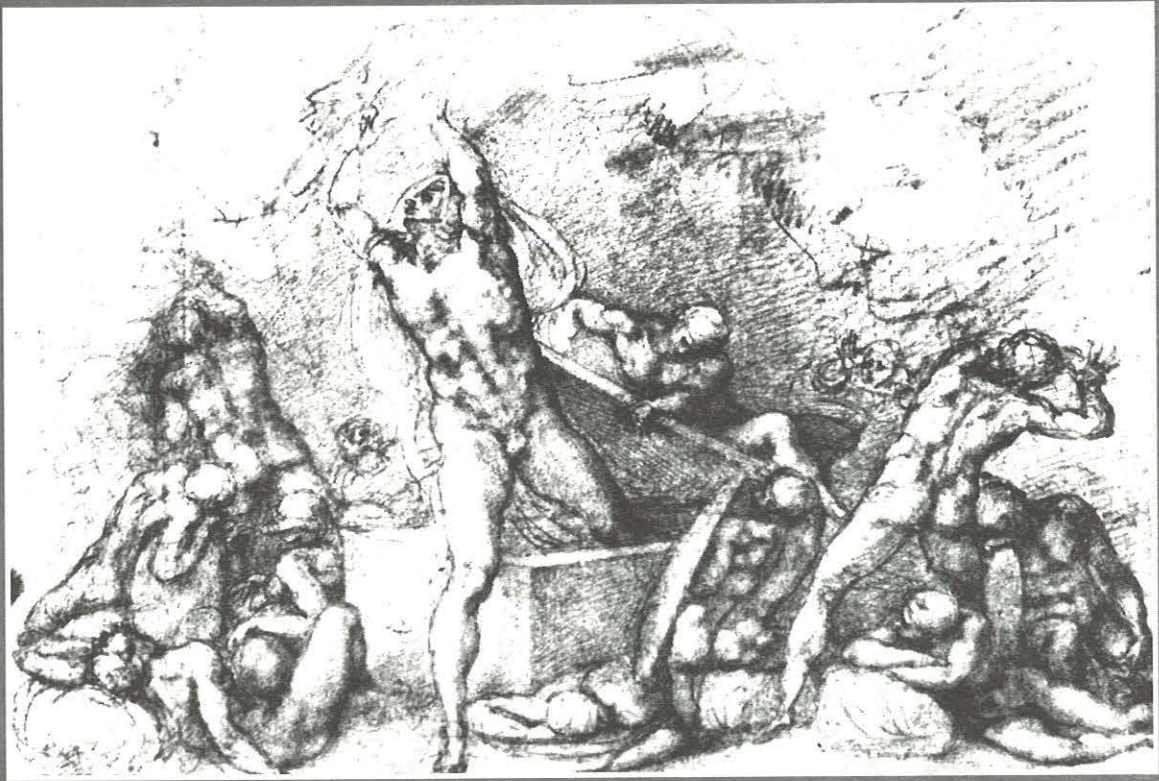
miembros anónimos de una sociedad y portadores (aportadores) de esa filosofía. Al final puede decirse —y he aquí otra característica del realismo mágico americano— que los personajes crean, mientras el autor sólo traduce y fija estéticamente lo que le viene dado de una realidad-mágica-real.

Todo este andamiaje de argumento, estructura y personajes, puestos en función del tratamiento y la traducción artística de una realidad mágica, le permite a *Pedro Páramo* establecer altos niveles de asociación y representación metafórica a partir del contexto peculiar en que se desarrolla y al final logra funcionar —gracias a ese andamiaje— como una alegoría de todo un país, incluso de todo un conti-

nente afectado de caudillismo, explotación, mala distribución de la tierra y la riqueza, violencia y despojo. Del mismo modo y por similares causas estéticas, la estilización que ejecuta Rulfo de la realidad mexicana durante las primeras décadas del siglo y la forma novelesca no episódica y con una cronología alterada que da a su acercamiento a ese contexto, le permiten superar, de forma casi definitiva, los modos hasta entonces en boga para reflejar artísticamente tales procesos en la narrativa mexicana anterior a *Pedro Páramo*: es el fin de la novela-crónica y el golpe mortal a la novela psicológica que durante treinta años dominaron el ámbito narrativo del país durante todo el ciclo de la llamada «novela de la revolución mexicana».

Pero hay más: siendo el autor de sólo dos libros, Juan Rulfo, junto con Miguel Ángel Asturias —aunque con más intensidad que el guatemalteco, pues el autor de *Pedro Páramo* elude con elegancia un componente que siempre arrastró Asturias: el folclorismo—, fija estéticamente los procedimientos básicos de lo que, a partir de ellos, sería el realismo mágico americano, transformado de estética en método narrativo por un grupo de autores liderados por Gabriel García Márquez y su novela *Cien años de soledad*. Los principios básicos de este nuevo realismo están, pues, resumidos en las 150 páginas de esta novela de fundación y ruptura, capaz de crear una escuela estética de la que derivaron —por medio de *Cien años de soledad* y su enorme éxito editorial, todavía vigente— todos los tópicos de una retórica de lo mágico con la que ha sido identificada, incluso, buena parte de lo que se conoció como «nueva novela latinoamericana», cuya herencia, ya bastante desvaída y agotada por el uso y abuso, llega hasta la década de los noventa en las novelas de lo mágico de autores como Isabel Allende, Herrera Luque, los cubano-americanos Óscar Hijuelos y Cristina García —que escriben en inglés—, o el propio García Márquez de *El amor y otros demonios*, tan distante de su fuerza original.

Pedro Páramo ha sido, pues, estigma y escuela, principio y fin, abrevadero y fuego indeleble, como si las contradicciones insalvables —la vida y la muerte— fueran todas suyas: incluso la de ser la única novela de uno de los más grandes novelistas de la lengua castellana.



De la imaginación como explicación

Benjamín Valdivia

Página anterior: *Resurrección* (ca. 1516-1534)

Nietzsche, en sus *Fragmentos sobre el lenguaje*, apunta la existencia de un lenguaje originario —que Alfonso Reyes llamara «lenguaje adámico»—, propio de los pueblos más antiguos. Dicho lenguaje tendría como cualidades la sonoridad, la sensoriedad de sus contenidos (no abstractos todavía) y la representación imaginativa. Siendo así las cosas, lo que Nietzsche está proponiendo es que aceptemos un origen estético del lenguaje. Y, más allá de eso, la posibilidad de explicar el mundo por medio de la imagen y no por medio del concepto. La razón, desde luego, se altera y se enfurece cuando se trata de perder sus fueros. No obstante, se puede encontrar una veta enriquecedora cuando se comprende la profunda intención de Nietzsche, no tanto de expropiar la razón (cosa imposible) sino de darle un sitio preponderante a la imaginación. No como *ancilla rationis* sino como alternativa coexistente.

En la tradición clásica, antes del arrogante arribo de la filosofía para asolar los campos de la historia, toda explicación se componía y expresaba en imágenes. Platón es el último gran pensador imaginario: sus temas son ideas, es decir, *formas*. Así, podemos entender el cosmos visitando una caverna en la que yacen encadenados en diversa suerte los personajes del drama universal. O, más lejos, comprendemos la trasmigración mediante un cortejo de almas que están a mayor o menor cercanía con Zeus Potente. Si de ética se trata, sabremos que el carruaje del alma es tirado por dos caballos: uno blanco y dócil, otro negro y rebelde; y nuestro destino se conforma según la destreza en someter al negro y conducir al blanco. Si queremos saber del ser humano, nos dice que lo componen tres partes: el hombre verdadero, el león y la bestia de mil cabezas. El objeto de la vida es transformar las cabezas de la bestia en cabezas de cordero, a fin de que sirvan al verdadero hombre mediante la fuerza del león. En fin, toda una cosmovisión acodada en imaginaciones o, como se les llama con cierta condescendencia, mitos. Homero y Heráclito, los Vedas y el Libro de los muertos, la Biblia y Parménides son explicaciones con imaginación. En este sentido, míticas.

Restaría revisar si acaso el conocimiento racional y su visión del mundo no son también algo mitológico, un mito utilitario en vez de un mito hermoso. Pero, por lo que viene al caso, es que Cervantes encuen-

Benjamín Valdivia. Maestro e investigador en la Universidad de Guanajuato.

tra para su personaje principal el medio de explicación cósmica más adecuado: el imaginario. Don Quijote argumenta, generalmente, a partir de representaciones, no de premisas. Su lógica no es la de quien deduce algo sensato a partir de un supuesto sensato. Los supuestos de don Quijote son disparatados para la razón, como lo serán sus consecuencias. Sin embargo, la coherencia del personaje y, sobre todo, la coherencia de su cosmovisión estriban en que a una imagen aceptada se le deduce o agrega otra imagen en analógica correspondencia.

En la vivencia imaginaria, la realidad no inmuta a don Quijote. Por eso puede decir: «Engañado he vivido hasta aquí... que en verdad que pensé que era castillo, y no malo; pero pues es así que no es castillo, sino venta, lo que se podrá hacer por agora es que perdonéis por la paga» (I, XVII). Es claro que acepta como venta lo que creyó castillo, pero una vez aceptada esa evidencia objetiva no se arredra al mundo material: ahora se deberá perdonar la paga, pues, dice, «yo no puedo contravenir a la orden de los caballeros andantes», quienes jamás pagaron hospedaje alguno. A la aceptación de la objetividad no le sigue, como en cualquier sujeto normal (es decir: sujeto a las normas), una nueva aceptación de la materia, sino la imposición de una nueva imagen.

Lo que se juega en el fondo de este embrollo y de otros que pueblan tumultuosamente la obra de Cervantes, no es la locura falsa o la cordura cierta del personaje. Hay un punto más crucial: la manera más válida para explicarnos el mundo y transitar en él. Cervantes, nostálgico de aquella antigüedad áurea, aboga por la imaginación. Debemos caer en la cuenta de que toda explicación que hacemos es una imposición a la manera de ser de las cosas. La explicación, por eso, ensancha el mundo de los seres: el universo se multiplica, pues cada cosa, al ser explicada, se convierte en dos cosas, a saber: ella misma y su explicación. Pensar es invadir el mundo. Y, por lo mismo, velarlo. Con el velo del pensamiento caminamos toda la vida. Algunos consideran que el velo es transparente. Incluso que es necesario para proteger los ojos cuando miran. Pero, de cualquier modo, el mundo está velado por nuestros pensamientos. Velado como un muerto; velado como un papel fotográfico que no se usó debidamen-



Cleopatra (ca. 1516-1534)

te. Cervantes, como todos los nostálgicos del tiempo dorado, acepta que el mundo exista con ese velo pertinaz. Pero también acepta que, si ha de existir un velo, éste sea bello en sus formas, colorido en sus tintes, amable en su tersura, noble en su tejido, en fin que esté parido en arreglo a los sentidos y no al razonamiento. O, si ha de ser forzoso razonar, que el silogismo tenga tinturas y perfumes.

Creo que la razón debe fungir sus contralorías en la cornucopia de lo imaginario, pero no debe ser verdugo sino conductor. Nietzsche, como señalábamos al inicio de estas palabras, intuye que la razón está en un segundo grado respecto de la realidad. El primer grado lo formarían los sentidos y la representación de ellos en el ánimo del sujeto: la imaginación. Si hemos de creer que, ya en términos históricos o ya genéticos, existe el órgano sensorial en primera instancia, luego la representación de esas sensaciones como imagen, y sólo al final la conceptualización o racionalización de esas representacio-



Figura (ca. 1490-1505)

nes, Nietzsche tiene tanta razón como Homero, Platón o Cervantes.

Todo parece muy bien, sólo que la imaginación no anda sola. Un hombre flaco y largo, alto y lanzado que tiende hacia las nubes el hilo de su discurrir interior, va acompañado de un sujeto horizontal, plano y práctico. De la flacura del caballo y la dureza del pollino podemos sacar amplias y jugosas analogías. Pero quedemos, por ahora, con los personajes. A la volátil y delgada imaginación la acompaña el sentido práctico, romo y redondo, más cercano a la tierra que al cielo. El conflicto real, me parece, estriba no en que la imaginación se apodere del mando, o que lo haga la razón. En cualquier caso, el mando está claro y el sujeto vivirá en un solo lado del espejo, mirando confiadamente aquello que enfrente se refleja. El conflicto real, digo, estriba en la invasión que se hace de los territorios de la contraparte. Si la imaginación se quedara en su casa, leyendo cómodamente sus libros de caballería, todo

podría seguir en paz y los campos darían cada año sus cosechas y al final llegaría la muerte sin que nada se altere en el universo. Pero no: la imaginación se adereza, se calza la armadura y tunde la razonabilidad de las planicies manchegas. Entonces comienzan las dificultades. No sólo para los habitantes de la sensatez, sino también para la insensata imaginación que se ha topado con un mundo tozudo y cuadrado en el que sus curvaturas no encajan. Cervantes acota el rumbo novedoso de lo imaginario, pero también deja entrever el estropicio de sí misma cuando la imaginación sale de su mundo privado. Vicente Huidobro vislumbró esa debacle de ser imaginario en un mundo maquinalmente racionalista; así, en su *Altazor*, la voz poética pregunta al personaje «Robinsón, ¿cómo es posible que volvieras de tu isla? De la isla de ti mismo, sin leyes ni abdicación ni compromiso». Aquí parece implicarse que tanto la razón como la imaginación tienen su propio espacio, dentro del cual todo funciona rectamente. ¿Pero acaso no son ya muchos siglos en que la razón se arroga el privilegio de reinar sobre la imaginación, invadiendo sus atmósferas? ¿Acaso no se pide una imaginación coherente con el mundo que la razón inventa? La imaginación se rebela y pretende imponer, si no sus condiciones, sí su forma de ver, su manera de explicar. En la invasión de la otredad surge el conflicto de intereses.

Cervantes ha capturado ese conflicto y su movimiento. En esta perspectiva, la novela de Cervantes no tiene como personaje central a don Quijote, sino al conflicto de dos mundos, la escisión y la invasión de universos que existían paralelos y felices hasta esa luminosa colisión. Así, el personaje central, es decir el conflicto, se representaría con dos imágenes: don Quijote y Sancho. No es poca cosa esta tesis de lectura que señalo, aunque no es aquí momento para precisarla, y mucho menos para desarrollarla y exponerla. Baste decir que ambas explicaciones del mundo se conflagran. Ha sido señalada ya por diversos lectores atentos la manera como se van infiltrando aspectos quijotescos en Sancho y sanchezcos en don Quijote. A esos lectores me atengo para tal observación. Mas me gustaría detenerme en algunos pasajes en los que Sancho comienza a aceptar la imaginación como explicación.

Después de aporreados en la venta, en aquella

confusa noche de Maritornes, don Quijote y Sancho traban razones sobre los acontecimientos. El primero aduce la presencia «de algún descomunal gigante» y de «algún encantado moro» que guarda «el tesoro de la ferrosura desta doncella», tesoro que, dice don Quijote, «no debe de ser para mí». «Ni para mí tampoco —respondió Sancho—: porque más de cuatrocientos moros me han aporreado a mí...» Sancho, que ha guardado una distancia pertinente respecto de la imaginación, en este trance explica su molimiento a la presencia de tantos moros cuantos dolores le han maltratado. Tenemos, entonces, el primer caso de uso de la facultad de representar: lo que la razón no tiene claro, lo pinta la imaginación.

Poco más adelante se levantan dos polvaredas. Somos informados de que son dos manadas de ovejas y carneros. Mas para la imaginación eran ejércitos en disposición de combate. Relata Cervantes lo siguiente: «Y con tanto ahínco afirmaba don Quijote que eran ejércitos, que Sancho lo vino a creer, y a decirle: —Señor, pues, ¿qué hemos de hacer nosotros?» Y Sancho no duda de la tremenda guerra que se avecina. Es así como viene el segundo caso de la representación: lo que es presentado insistentemente por la imaginación, resulta probable para la razón, la cual comienza a ocuparse del asunto como si fuese algo de su competencia.

Cuando la aventura de los cuadrilleros, los circunstancias, todos enmascarados y disfrazados, atan a don Quijote y lo llevan a la jaula que han preparado sobre el carro de bueyes. «Sólo Sancho, de todos los presentes, estaba en su mismo juicio y en su misma figura; el cual, aunque le faltaba bien poco para tener la misma enfermedad de su amo, no dejó de conocer quiénes eran todas aquellas contrahechas figuras; mas no osó descoser su boca, hasta ver en qué paraba aquel asalto y prisión de su amo.» En este tercer caso, la razón infiere las «contrahechas figuras» de la imaginación (o bien de la realidad incomprensible) y no interviene, como estrategia para sus intenciones.

Más adelante, cuando Sancho descubre ante el Canónigo y el Cura su visión del enjaulamiento, dice que su amo no puede estar encantado, pues «come, y bebe, y hace sus necesidades como los demás hombres, y como las hacía ayer, antes que le enjaulasen.

Siendo esto así, ¿cómo quieren hacerme a mí entender que va encantado?» Y para más sabor, interpela al Cura: «que si por su reverencia no fuera, ésta fuera ya la hora que mi señor estuviera casado con la infanta Micomicona, y yo fuera conde, por lo menos...» Y culpa al mismo Cura «de todos aquellos socorros y bienes que mi señor don Quijote deja de hacer en este tiempo que está preso». Este cuarto y último caso muestra cómo la razón se desencamina cuando aspira a reinar en las ínsulas imaginarias (las «ínsulas extrañas» les llamó San Juan de la Cruz). Este pasaje es de importancia porque evidencia varios aspectos de la racionalidad. En primer lugar, ofrece argumentos de la evidencia material: come y bebe, *ergo* no está encantado. Luego, cree con firmeza en que lo prometido por la imaginación es razonable, es decir, el gobernar una ínsula o condado. Y, por fin, que realmente cree que su señor está realizando «socorros y bienes».

Tanto la imaginación como la razón parten de los elementos proporcionados por los sentidos. La diferencia está en sus productos: imágenes en una, conceptos en la otra. Cuando sus universos se complementan surge la invención; cuando se colisionan, el conflicto. Cervantes aprovecha la invención para ejemplificar el conflicto. Abre, con su escritura, una pregunta para el resto de los tiempos: ¿es posible dejar a la imaginación el gobierno del mundo? Dicho en términos más contemporáneos, preguntáramos: ¿es posible llevar la imaginación al poder? La razón siempre negará esas posibilidades. Y siempre tendrá razón. Pero dejemos abierta una sospecha: ¿acaso la razón, cuando afirma que tiene razón no está simplemente imaginando que así es?

Centro Cultural
CASA VALLARTA
UN ESPACIO MÁS A TU CONOCIMIENTO



Exposiciones de:
Pintura ★ Fotografía ★ Escultura
Videos ★ Música ★ Café

Av. Vallarta 1668 ★ ☎ 615 49 30



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
Coordinación General de Extensión
Coordinación de Promoción y Difusión Cultural

Luvina

literatura y arte • 8 • verano de 1997

y, por supuesto, todos las anteriores están a la venta en librerías muy prestigiadas de Guadalajara, como lo son:

Centro Cultural Librería Guadalajara

Jardín de Senderos

Librería El Crisol

Librerías Gonvill

Librería Gandhi

Librería México

Librería Códice

etc.

y

en

puestos de periódico

y locales cerrados como:

Instituto Cultural Cabañas

Museo de las Artes

Plaza México

Sanborns

etc.



Ballet Folclórico
de la Universidad de Guadalajara

TEATRO DEGOLLADO
funciones todos los domingos a las 10 am



Javier Campos Cabello
Recuerdos familiares
acrílico sobre tela 120 x 160 cm

colección permanente



MUSEO DE LAS ARTES
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA