

# Luvina

literatura y arte • 16 • junio de 1999



- ◆ **Poemas de** Antonio Gamoneda, Luis Vicente de Aguinaga
- ◆ **Textos de** Fernando de León, Jesús González Dávila
- ◆ **Ensayo de** Laurent Aubage, Ricardo Sigala, Elmer Mendoza
- ◆ **Grabados de** Antonio Ramírez

◆ UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA ◆

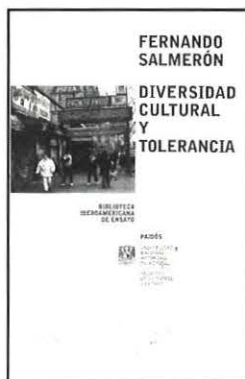
◆ \$20.00 ◆



## Biblioteca Iberoamericana de Ensayo

Ezequiel de Olaso  
*Jugar en serio. Aventuras de Borges* es el resultado de las lecturas minuciosas, hondas, hermenéuticas, de un miembro de la secta de Borges que rompió el pacto y comenzó a divulgar secretos, a revelar el desciframiento de los enigmas y los recursos ocultos de la obra borgeana.

## Otros títulos de la Biblioteca



*Diversidad cultural y tolerancia*  
 Fernando Salmerón



*El lado oscuro de Dios*  
 Isabel Cabrera



*Estado plural, pluralidad de culturas*  
 Luis Villoro



*Rostros de lo sagrado en el mundo maya*  
 Mercedes de la Garza

Puede adquirir nuestros libros en Guadalajara:

Fondo de Cultura Económica (Jesús García 740)

Pruebas y Material Psicológico (Constelación 285, Zona Minerva)

También puede solicitar atención al Sr. Mario Estrada, representante de Paidós en Guadalajara, Jal. (Tel./fax: 675-0622)

Grupo Azraín (Av. Chapultepec 396, Sector Juárez)

Librería Gonvill (8 de julio 825)

### Solicite nuestro catálogo:

Editorial Paidós Mexicana, Rubén Darío 118, col. Moderna, 03510, fax: 590-4361, correo Electrónico: epaidos@df1.telmex.net.mx  
 ...o visite nuestra página web: <http://www.paidos.com>

*Centro Cultural*  
**CASA VALLARTA**



*Pintura / Escultura*  
*Fotografía / Videos*  
*Música / Café*

*Vallarta 1668 / 615 4930*

índice

- 5 Entrevista con Luis Armenta Malpica  
**La poesía me permite ser mejor**  
*Luis Medina Gutiérrez*

cruzamientos

- 11 **Poemas**  
*Antonio Gamoneda*

de los  
creadores

- 13 **La música de Erich Zann**  
*Luis Vicente de Aguinaga*

- 15 **Pastel de zarzamora**  
*Jesús González Dávila*

- 19 **En nombre de Firuz**  
*Fernando de León*

- 22 **Dos poemas**  
*Hernán Bravo Varela*

en  
taller

- 25 **Antonio Ramírez:  
Hacer presencia**  
*Baudelio Lara*

del  
móvil

- 33 **Escritura barroca  
y ficción policiaca  
en Paco Ignacio Taibo II**  
*Laurent Aubague*

- 41 **El entorno poético  
de *El Aleph***  
*Ricardo Sigala*

**45 Las mujeres en la obra  
de González Dávila**

*Élmer Mendoza*

**49 Reflexiones sobre el aforismo**

*Raúl Aceves*

**54 Reseñas y novedades**

**León Plascencia Ñol:**

***Enjambres***

*Gabriela Velázquez*

**Baudelio Lara:**

***El ángel ebrio***

*Luis Vicente de Aguinaga*

**Ernesto Lumbreras:**

***El cielo***

*Gabriel Bernal Granados*



En la portada:

*Eros II*

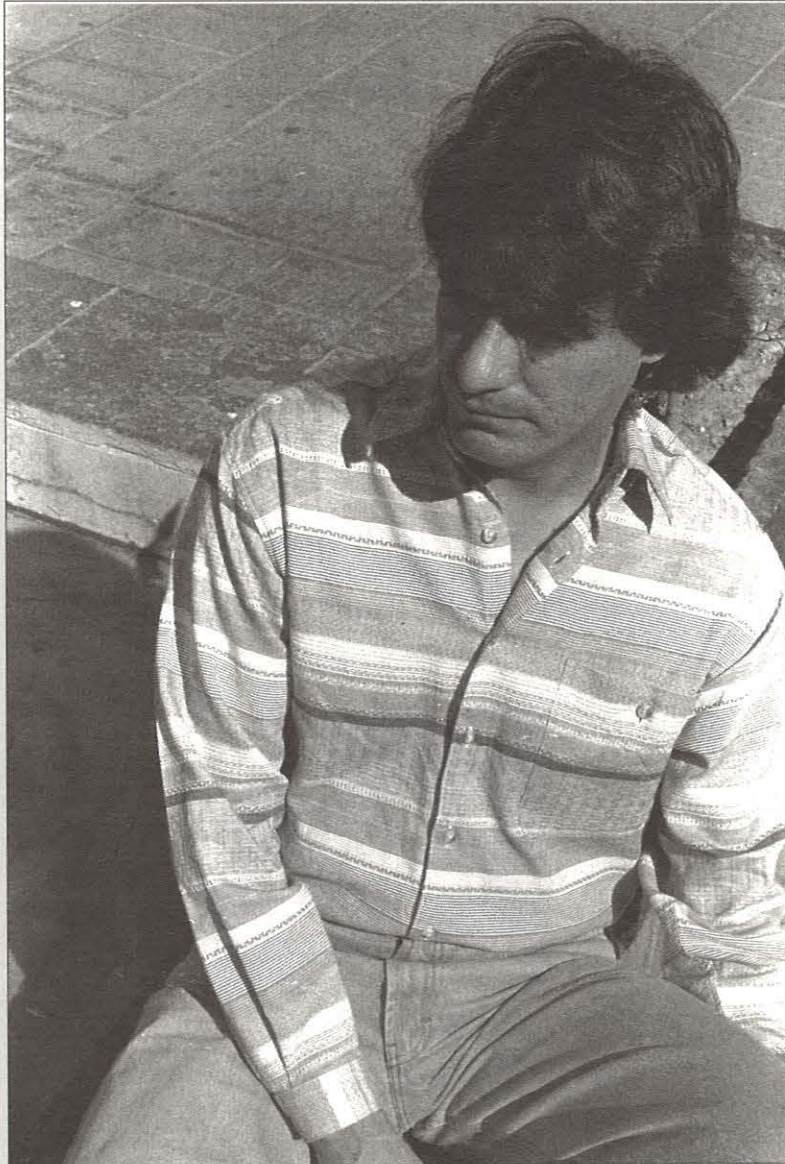
Antonio Ramírez, 1998



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA: *Rector general*, Víctor Manuel González Romero; *Secretario general*, José Trinidad Padilla López; *Vicerrector ejecutivo*, Misael Gradilla Dany; *Coordinador general académico*, José Francisco Espinoza Cárdenas; *Coordinador general administrativo*, Adolfo Espinoza de los Monteros; *Coordinador general de extensión*, Roberto Castelán Rueda.

**Luvina** *Coordinador editorial*: César López Cuadras. *Consejo editorial*: José Brú, Baudelio Lara, Marco Aurelio Larios, Luis Medina, Jorge Orendáin, León Plascencia Ñol, Felipe Ponce, Guadalupe Sánchez, Wolfgang Vogt. *Diseño*: Avelino Sordo Vilchis. *Composición tipográfica*: RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL. *Corrección*: Francisco Saldaña. *Capturista*: Martha L. García.

**Luvina** Revista trimestral (junio de 1999). Editor responsable: César López Cuadras. Número de reserva de título en Derechos de Autor: 2475/97. Número de certificado de licitud del título: (en trámite). Número de certificado de licitud del contenido: (en trámite). Domicilio de la publicación: Hidalgo 919, sector Hidalgo, 44100, Guadalajara, Jal. Correo electrónico: [luvina@udgserv.cencar.udg.mx](mailto:luvina@udgserv.cencar.udg.mx) Imprenta: Editorial Pandora, s. a., Cañas 3657, La Nogalera, 46170, Guadalajara, Jalisco. Distribuidor: Coordinación Editorial de la Universidad de Guadalajara, Francisco Rojas González 131, col. Ladrón de Guevara, 44600, Guadalajara, Jalisco. Tel. y fax: [3] 827 2105 <http://www.udg.mx/~editorial/index.html>



Boelyn Flores

*Entrevista con Luis Armenta Malpica*  
**La poesía me permite ser mejor**  
*Luis Medina Gutiérrez*

**L**uis Armenta nació en la ciudad de México en 1961, radica en la ciudad de Guadalajara desde 1975. Poeta de reconocida trayectoria, ganador de premios nacionales de literatura. El autor de *Voluntad de la luz* y de *Cantara*, nos habla en esta entrevista del quehacer poético y del sentido mítico y edénico del hombre en la tierra.

\* \* \*

**Luvina:** Háblanos de tu experiencia poética.

**Luis Armenta:** Es una experiencia muy corta, cumplí, apenas ahora en abril, diez años de escribir; es una experiencia más de búsqueda, de una búsqueda espiritual; encontrar los elementos satisfactorios o gratificantes de lo que me ha sucedido. Como mi poesía es vital (refleja mucho lo que soy), lo que hago es de vivencia, un tanto confesional, entonces la experiencia va al parejo del crecimiento que tengo como ser humano; entonces sigue siendo búsqueda todavía.

**L:** El poeta ruso Yevgueny Yevtuchenko dice que el trabajo del poeta es, por un lado, la experiencia particular, y por otro, la experiencia espiritual. Esta experiencia espiritual proviene, en gran medida, de la formación que uno adquiere en los libros.

**LA:** Son muchísimos. *Muerte sin fin*, por supuesto, de Gorostiza, y textos de los mexicanos Carlos Pellicer y Octavio Paz, pero siento una gran influencia de los poetas griegos. Seferis, Cavafis, son poetas que me gustan mucho; Cesare Pavese, italiano, y Withman, por supuesto; creo que éstos son los que más me han golpeado, que están ahí, Jaroslav Seifert, Eugenio Montale, muchísima, muchísima gente; Vicente Aleixandre, quizá el que más me ha marcado; Eugenio Montejó, uno de mis poetas más importantes; y también Yves Bonnefoy, Lucian Blaga,

*Luis Armenta Malpica (México, D.F., 1961). Ha obtenido mención honorífica en el Certamen Nacional de Poesía Hugo Gutiérrez Vega, en 1993; mención honorífica en el Primer Certamen Literario Internacional Manuel Acuña, en la categoría de poesía; el Premio Nacional de Poesía Clemencia Isaura (Mazatlán, Sinaloa, 1996) y el Premio Benemérito de América, en el estado de Oaxaca, en 1999. Ha publicado Voluntad de la luz (Mantis, 1996) y tiene inédito el poemario Terramar.*

Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Catulo, Omán Khayam, Alfredo R. Plascencia, entre otros.

**L:** Sobre los temas de tu poesía, he visto, por ejemplo en *Voluntad de la luz*, que has utilizado la referencia telúrica, como lo hace también Vicente Aleixandre, la naturaleza, el origen del hombre, y aquí utilizas el océano, el origen primigenio, el agua, luego el salmón, y tratas el sentido amoroso, ¿qué más podemos encontrar en tu obra?

**LA:** Es elemental en cuanto al agua, la tierra, el aire, el fuego, ese es un principio griego, que me marca mucho: la convivencia con la naturaleza, con los elementos primarios, los elementos de origen. Tengo una nostalgia, como Olga Orozco, por la cuestión del paraíso, el paraíso perdido. Es una recuperación, pero quizá no tan bíblica como en Olga Orozco, sino de más atrás, de los orígenes primitivos del hombre, de cuando aún no había una conciencia de ser hombre, cuando lo natural se dejaba ver más. Pero después de trabajar los cuatro elementos, en los dos o tres primeros de mis libros, me surgió un elemento más, que era el amor; sería como mi quinto elemento en este momento. Pero luego el amor se me sublimó demasiado y me llevó al otro elemento que es la luz, que desde un principio la he trabajado, pero como que partía del fuego y ahora ya la estoy trabajando como que parte de lo humano, del amor. La luz sería el amor divino, el amor por las cosas terrestres pero que tienen la parte de divinidad; que incluye a dios, pero también la naturaleza. Esos son los elementos que estoy manejando, y soy muy de mitos; me gusta mucho la referencia a los mitos, y crear, a partir de ellos, otros mitos, porque creo que el mito es también la recuperación de la memoria del hombre, es andar inventando sobre lo inventado. Recordamos un tanto que no son ciertos, y entonces fundamos sobre una mentira que se vuelve verdad. Después, a un mito le anexamos las cosas que están sucediendo, y creamos así otros mitos, que van a ser la continuación de esa primera verdad ficticia.

**L:** ¿De tus nuevos trabajos?

**LA:** Ahorita estoy con dos libros: uno que estoy revisando, continuación del tema de la luz, pero una proyección a futuro. Soy miope, muy miope,

entonces uno de los temores que podría tener es la ceguera, que es una especie de personaje que continúa el tratamiento amoroso del libro con la pregunta de que cuando ya no haya luz en los ojos cómo se va a ver, y se va a ver a través de la luz de los demás. *Luz de los otros* se llama. Hacer de la referencia del mundo a partir de que ya no tienes la posibilidad de ver. Este es el libro que estoy trabajando, el más reciente en el campo de la creación. También estoy corrigiendo un libro, que sería el segundo en orden cronológico después de *Voluntad de la luz*, que trata sobre los árboles, la tierra y el aire, que son los temas pendientes en *Voluntad de la luz*, y con esto cierro ese ciclo de los elementos.

**L:** ¿Cuál crees que sea el papel del poeta y de la poesía actual?

**LA:** No creo que sea ninguno; creo que la poesía es una expresión personal, y como tal nos expresamos, como se expresa cualquier otra persona, no le veo mayor ni menor gracia. Es lo único que sabemos hacer, entonces hay que tratar de hacerlo lo mejor posible, pero un valor especial, no creo que tenga, así como superior a otros valores que sí son para mí fundamentales como la libertad, la honestidad, la amistad, el amor. No le veo mayor caso.

**L:** ¿Una responsabilidad más espiritual que social?

**LA:** Sí; y mucho más con uno mismo que con otra persona. No creo que la poesía pueda hacer que el mundo mejore, pero sí hace que uno mejore o vea las cosas más claras. Sirve para clarificar el pensamiento. La poesía me permite ser mejor. Y hablo de la poesía de todos, de la que leo y la que escribo.

**L:** Los talleres de poesía, ¿consideras que son parte fundamental del trabajo del poeta?

**LA:** Del oficio, sí. De la disciplina del trabajo en la cuestión formal. Yo no creo que un taller haga a un escritor, pero sí lo mejora muchísimo; yo, por ejemplo, no puedo hablar mal de los talleres porque vengo de un taller y de un diplomado (no hice carrera universitaria de letras). El taller me despertó la inquietud (yo no escribía, nunca había escrito nada antes de entrar a la escuela, a los talleres). Lo

***Stabat mater***  
***(Fragmentos)***  
***Luis Armenta Malpica***

VIII

Cuando ya nos queremos demasiado  
no parece el amor algo ruidoso: es el diario  
ir y venir a casa, desempolvar los muebles,  
preparar la comida  
humedecer las plantas, lavar los pantalones y escuchar esos  
discos  
que son como nosotros.

Porque el amor callado está en una ensalada  
y un par de tenedores.

XII

Desciendo de una madre que se abraza a la cruz de un  
esposo  
y seis hijos (siete niños).  
El dolor la ilumina por las noches  
y no puede dormir: sus manos son maderos  
que siempre están vacíos  
mientras nosotros siete somos resucitados  
cada día: «Ya levántense...»  
dice, y andamos por el mundo  
creyéndonos que Dios  
hizo el milagro.

*Del libro inédito Terramar, que obtuvo el Premio Nacional de Poesía  
«Benemérito de América», 1999*

---

XV

Creí que Dios no usaba pantalones ni corbatas  
que no iba a la oficina de ocho a seis  
(sin contar horas extras)  
que no tocaba el piano  
ni fumaba.

Me dijeron que él era omnipresente  
el todopoderoso, el implacable.

Yo lo he visto llorar, desesperarse.  
Tomarme de las manos en su insomnio.

Dios se duerme conmigo  
(como se entrega un dios con el que se le ofrece)  
y me bendice.

Señores: no blasfemo.  
Quien ama no blasfema.

XVI

Dios mío del tanto azul para no verte  
...vernós  
para que te confunda  
...confundirnos  
y sepamos que el mar es otra madre que cobija  
lo que del cielo cae  
a levantarnos.

mío era la música, la danza; y me encuentro de pronto con las letras, y lo primero que empiezo a escribir son cosas muy malas, con muchos problemas. Y entonces tengo que enseñarme, alguien tiene que enseñarme las herramientas, y creo que esa es la función básica de un taller. También creo que llega un momento en que te tienes que zafar del taller, para que no te quedes toda la vida corrigiendo la forma, y preocuparte más por el interior. Porque pasa (también lo aprende uno en los talleres) que te centras en trabajar exteriormente la poesía: ir a recitales, dar recitales, entrar a concursos, dar lecturas, estar en todas las actividades literarias, pero no se trabaja hacia adentro la poesía de uno, en el crecimiento personal de la poesía; entonces llega un momento en que te tienes que despegar de lo externo y trabajar hacia adentro.

**L:** El Luis Armenta de los primeros poemas y el Luis Armenta de hoy.

**LA:** Espero que haya ganado algo. Cuando leo mis primeros poemas (por desgracia están por ahí publicados), siento que faltó responsabilidad a mis maestros: no debieron permitirme publicar esas cosas. Pero veo como un cauce natural el que primero seamos muy malos, luego seamos malos y, poco a poco, nos vayamos haciendo menos malos. Estoy más satisfecho ahora, pero sé que me falta mucho por recorrer. Cuando leo a mis poetas favoritos, digo, no, hombre, pues apenas vamos empezando, y eso me mantiene alerta, estar al pendiente de lo que se está publicando, de lo que se ha publicado; todo el día estoy leyendo pero, sobre todo releo a la gente mayor. Leo a los jóvenes para estar al pendiente de lo que sucede. Me regreso a los poetas clásicos, y estos son los que me mantienen como muy alerta de lo que está pasando.

**L:** ¿Usas algún tipo de versificación preferida?

**LA:** Sí, soy de endecasílabos, alejandrinos. Casi siempre aparecen por ahí, cortados, pero están; es la forma que más me gusta.

**L:** He visto también el manejo que tienes de intercalar en el texto en verso y el texto en prosa.

**LA:** Sí. Lo que pasa es que soy de poesía épi-

ca; soy muy narrativo. Si de repente, cuando se está contando, la anécdota le está ganando un poco al discurso poético, entonces me tengo que ir a la prosa para sentirme más a gusto. Pero esto es un flujo natural; el flujo me lo pide un poco conforme lo que estoy tratando de decir, dependiendo de si es la parte épica o la parte más íntima o más lírica del texto. Por eso trato de combinarlo o se combina: me guío mucho con la música que estoy escuchando de fondo; si no tengo música no puedo escribir. Esta es una de las limitantes posibles que tengo: la música que estoy escuchando me lleva al ritmo, y esto me va marcando un poco también si trabajo la prosa o trabajo el verso.

**L:** En tu búsqueda amorosa he notado algo que me llama la atención como lector: son pocos los poetas que hablan de la poesía amorosa *gay*. Jaime Aurelio Casillas, por ejemplo, toca el tema; en tus poemas lo he visto también. ¿Cómo ves tú esta nueva manifestación?, que aquí en Jalisco es poco conocida.

**LA:** Creo que no debe ser tan poco conocida teniendo exponentes de alto nivel como el maestro Nandino, por ejemplo, un poeta de mis preferidos, y que abrió muchas puertas en este campo. No me gusta tanto etiquetar la poesía. Yo digo que es cosa amorosa simplemente, y me nace como me tiene que nacer, por el tipo de estructura espiritual o emocional que tengo o por el tipo de conformación, pero sin buscarle si son novedad o no son novedad. Si leo a Catulo, quien ya tocaba estos temas cuatro siglos antes de Cristo, entonces no me sorprende de lo de ahora, haya vetos o no los haya. Creo que se nos han abierto muchos caminos para que ya no se escandalice el lector; pero esto es más problema del lector que del escritor. No sé si a los demás escritores les suceda, pero conmigo no pasa que me preocupe este asunto: saben que yo soy así, por eso nunca he pensado modificar mi poesía para tener otro tipo de lectores.

**L:** Regresando a la creación poética, ¿cuáles son los momentos de construcción del poema?

**LA:** Soy muy disciplinado, y como, además, soy obsesivo, ya tengo un tema que estoy trabajando y que no termino de agotar, entonces llego, me

siento, prendo la computadora, pongo la música y me pongo a escribir. No tengo mayor trabajo porque estoy continuando un trabajo anterior, y sigo explorando el mismo trabajo. Si se me llegara a agotar, no sé entonces qué podría pasar; pero no me sucede esto. El único libro que no entra en este caso es uno que hice como regalo a una persona. Ahí sí, agarré el tema en una semana, lo saqué y listo. Pero generalmente mi proceso es trabajar el tema en la cabeza, es darle vueltas a lo que he hecho, seguir leyendo a otros escritores, irme nutriendo de sus preocupaciones, atesorar un poco todas esas experiencias con las que me estoy preparando, y así sale muy rápido el detonante.

**L:** Las otras artes, ¿cómo aparecen en tu obra?

**LA:** Aparece la música porque me preocupa mucho el ritmo; si algo me molesta es que por algún error se rompa el ritmo que yo propuse. También es uno de los problemas que tengo ahorita con las traducciones porque hay que dejar que el traductor encuentre el ritmo o cree otro ritmo si no puede respetarse el de uno. Esta es una preocupación muy fuerte pero que yo estoy aprendiendo a tolerar. Aparece la pintura, que me gusta mucho. Me relaciono mucho más con pintores que con escritores, quizá porque no tenemos que hablar siempre de literatura, sino que hablamos de otras cosas. Aparece el movimiento, que quizá sea una reminiscencia de cuando yo bailaba, quizá por eso me gusta que haya mucho movimiento, mucha evolución en los textos, en los libros; un libro que no evoluciona, un libro ajeno, me frustra un poco como lector. Son las artes que más me marcan. Lo que he hecho de expresión corporal o en teatro ha sido más para darme un gusto personal que como una preocupación por el arte, por lo tanto no se nota en la obra. Tiendo a ser muy dramático en los textos; me gustan los textos en los que aparecen muchos personajes; pero esa sería la parte de teatro que tiendo a bloquear, que no me interesa. Me interesa más un sujeto que va evolucionando.

**L:** Sobre el libro con el que obtuviste el Premio Nacional de Poesía Benemérito de América, 1999.

**LA:** Se llama *Terramar*, y espero que con él culmine (aunque me parece que no) este tipo de obsesión por lo marino, por el regreso. Es un volumen en el que trato que los personajes regresen al inicio de la creación de los continentes, a los tiempos de la glaciación, donde está la *Acuarimántima*, de Barba Jacobo. Se trata de una Atlántida nueva, a donde van a volver las personas que han amado, que han sido amadas, el regreso al paraíso espiritual. No van a regresar juntas forzosamente, o no es el registro de su regreso juntas, pero sí haber tenido esa experiencia amorosa. Esta obra de creación cubre distintas etapas o partes de una liturgia, de cantos litúrgicos (y aquí se va a notar mucho la influencia de *Odiseas*, del poeta griego Elitis). Es un tratamiento del que surgen muchos personajes, aquí sí, porque trato de incluir a todo mundo, no a una sola persona sino a toda la gente que ha podido amar o ha sido amada. Trata de cómo van a ir encontrando ese camino al nuevo reino, al reino del agua, y el libro termina con un coro que dice que hay que regresar. Pero después de que el tránsito en principio parece es muy satisfactorio, se ve un poco desequilibrado por intervenir el deseo, tema que ya trabajaba yo en *Cantara*, con el mito de la serpiente oriental. Entonces aparecen ahí algunas serpientes importantes en la mitología, sobre todo en la mitología escandinava, en la que, durante el medioevo, se desarrolla una lucha de esta serpiente con el hombre, a partir de la cual se va a crear un personaje que, al ser un hombre que ha podido vencer a una serpiente alada, se convierte en un ángel, y éste, por medio de su vuelo, que va a ser acuático, regresa al origen del agua.

Se supone que aquí cerraría el libro, aunque me falta porque este libro se brinca uno anterior que estoy trabajando que se llama *Desascendencia*, en el que se explica un poco más este desarrollo de esa tierra de frío, que sería el período, ahora sí que histórico, de la formación del continente o de los continentes partiendo de todos los siglos, desde el 1001, lo que yo llamo el 1001, el medioevo, hasta el año 2000.

# Poemas

## Antonio Gamoneda

### *Geórgicas* (fragmentos)

Tengo frío junto a los manantiales. He subido hasta cansar mi corazón.

Hay yerba negra en las laderas y azucenas cárdenas entre sombras,  
pero, ¿qué hago yo delante del abismo?

Bajo las águilas silenciosas, la inmensidad carece de significado.

\*

Un bosque se abre en la memoria y el olor a resina es útil al corazón.  
Vi las esferas del sudor y los insectos en la dulzura;

Luego, el crepúsculo en sus ojos;

después, el cardo hirviendo ante el centeno y la fatiga de los pájaros  
perseguídos por la luz.

\*

Yeguas fecundas en la fosforescencia. Recuerdo el miedo  
y la felicidad en mis cabellos hendidos por el relámpago;  
después, el agua y el olvido.

A veces veo el resplandor del monte sobre las grandes máquinas  
de la tristeza.

*Antonio Gamoneda (Oviedo, España, 1931) Es, junto con Luis Feria –recientemente fallecido– y José Ángel Valente, uno de los poetas más destacados de la poesía española de fin de siglo. Alejado de la confesionalidad o «poesía de la experiencia», Gamoneda busca en la página una instauración del silencio y del decir, como quería Juan de la Cruz. (Textos tomados del volumen Libro del frío. Siruela, 1992).*

\*

Extrañeza, fulgor: el gavilán inmóvil y la melena del carrizo, y, sobre el agua, mis manos ante las zarzas polvorientas.

Pongo los frutos negros en la boca y su dulzura es de otro mundo  
como mi pensamiento arrasado por la luz.

*El vigilante de la nieve*  
(fragmento)

Venían sombras, animales húmedos que respiraban cerca de su rostro.  
Vio la grasa fulgir en las lavandas y la dulzura negra en las bodegas terrestres.

Era la festividad: luz y azafrán en las colinas blancas; lejos, bajo guir-  
naldas polvorientas, rostros en la tristeza del carburo,  
y su gemido entre los restos de la música.

*Aún*  
(fragmento)

Eres sabio y cobarde, estás herido en las mujeres húmedas, tu pensa-  
miento es sólo recuerdo de la ira.

Ves las rosas temibles.

Ah caminante, ah confusión de párpados.

*Pavana impura*  
(fragmentos)

Busco tu piel inconfesable, tu piel urgida por la tristeza de las serpien-  
tes; distingo tus asuntos invisibles, el rastro frío del corazón.

Hubiera visto tu cinta ensangrentada, tu llanto entre cristales y no tu  
llaga amarilla,

pero mi sueño vive debajo de tus párpados.

# La música de Erich Zann

*Luis Vicente de Aguinaga*

*De paseo con H. P. Lovecraft,  
setenta y siete años más tarde*

Por algo no volví a encontrar ese hotelito de la rue d'Auseil.  
Ahora lo recuerdo con algo de ternura  
y no dudo en retener a quien me escuche con la promesa de  
una conclusión reveladora,  
de un rasgo al menos de sabiduría o misterio,  
pero lo cierto es que a la pobreza entonces parecía gustarle  
la idea de entenderse con mis pantalones, que escala-  
ba ruidosamente,  
y yo no me sentía de humor para andar yendo a veladas  
musicales de medianoche  
—ni mucho menos para grabarme en la memoria  
la sede de tan exóticos conciertos, así se tratara de mi  
propio vecindario.  
¿Qué tendría yo que hacer, en efecto, en el departamento  
del vecino, ese falso rumano, húngaro falso, violinista  
y gitano de estampita  
con manos impermeables al talento? Si las tardes,  
casi todas las tardes lo veía, lo eludía en los portales de la  
Ciudad Vieja, evitaba con impaciencia el estuche de  
fieltro  
que abría ante los monederos de sus víctimas, si  
conocía de memoria aquellas tonadas recurrentes,  
qué podría conducirme  
a dar fe a domicilio de sus  
geniales arrebatos? Por algo

*Luis Vicente de Aguinaga (Guadalajara, 1971). Ha publicado Noctambulario (1989), Nombre (Praxis-Dosfilos, 1990), Piedras hundidas en la piedra (Fondo Editorial Tierra Adentro, 1992), El agua circular, el fuego (UNAM, 1995).*

no volví a dar con la casa, balcones tapiados de ladrillo,  
puertas  
cada vez más pesadas: mi familia  
me aconsejaba por las buenas desconfiar de esas gentes, y  
hablaban cada tanto con la administradora, para  
estar bien seguros, y me decían que nada de  
sorpresas, y yo mismo  
hubiera tenido muy poco que decirle al susodicho, como a  
ustedes ahora, extraño y extranjero,  
músico lamentable  
que todas las mañanas despertaba, supongo, y se  
desayunaba con una espléndida visión de los tejados,  
para gloria de nadie.

# Pastel de zarzamora

*Jesús González Dávila*

Cuarto acto

*Los personajes retornan a tiempo presente. La acción prosigue en el comedor, con el Padre, el Hijo y el Amigo.*

EL AMIGO: Así que usted ya vivió allá.

EL PADRE: Como quien dice, sí. Claro que fue ahí nomás, en la ciudad de San Antonio; pero se puede decir que yo me eduqué en los Estados Unidos. Aprendí mucho de la gente; cómo trabaja; cómo respeta el trabajo de los demás. (*Advierte que la Madre llega con una sopera.*) Mire, jovencito, le recomiendo la sopa; eso sí le sale bien a mi mujer.

LA MADRE: Mejor cállate.

EL PADRE: Sírvete más, le va a encantar.

LA MADRE: Con la cocina convertida en zona de desastre, antes pude hacer algo. (*Sírve.*) Es sopa de lata, Mauricio, nada más.

EL AMIGO: Pues, huele muy bien.

EL HIJO: Eso sí, Mauricio. Cuando no es el electricista, es el plomero, el carpintero, o el albañil... Pero desde que me acuerdo, siempre anda alguien por la casa arreglando algo descompuesto.

LA MADRE: Por cierto, René; ese cajón del mueble se atora. Cada vez que quiero abrirlo no puedo; mira mis uñas.

EL HIJO: Tus manos siempre se ven bien, mamá.

EL PADRE: (*Al amigo.*) Yo lo que sí aprendí de los gringos, es el valor de la responsabilidad; es básico. Ah, pero ha sido una lucha eterna para que los hijos puedan comprenderlo.

EL HIJO: En serio, Mauricio. Cuando éramos chicos nos ponían letreros en las paredes. A veces, hasta en el baño, ¿te imaginas...? «El pan de cada día, hay que ganarlo cada día», ¿y cuál era otro...? «Responsabilidad es la llave». (*El Hijo y el Amigo ríen entre sí.*)

*Jesús González Dávila, Trilogía, CONACULTA, Lecturas mexicanas, 1996.*

EL PADRE: Pero, haga usted de cuenta que se lo hubiera dicho al revés.

LA MADRE: (*Irritada.*) Ay, pero qué afán, Rey...; si tu hijo va a terminar una carrera es sólo por darte gusto; ¿qué más quieres? (*Una pausa; se oye el chocar de los cubiertos con la loza.*)

LA MADRE: ¿Más sopa, Mauricio...?

EL AMIGO: No, señora; gracias.

EL PADRE: Yo sí. (*Se sirve ostentoso.*)

LA MADRE: Te luces, Reynaldo. (*Toma la sopera y sale a la cocina.*)

EL PADRE: Yo soy el único que sabe de responsabilidades aquí.

EL HIJO: Ya, papá.

EL PADRE: Sí; acuérdate el año pasado, cuando me dio el ataque... El susto que se llevaron. (*Tose.*) El colmo. No sabían ni la combinación de la caja fuerte; creo que ni llenar un cheque. (*Se ríe; tose más. La Madre vuelve de la cocina. Trae el pollo y la ensalada.*)

LA MADRE: Y qué querías, Rey; si el dinero lo manejas como si fuera secreto de estado.

EL PADRE: No discutas, mujer...; el día que yo les falte se les viene el mundo encima. (*Se llena la copa.*) Que ni qué.

LA MADRE: No dejas hablar a nadie, Reynaldo; ¿no te das cuenta? (*Silencio.*)

EL PADRE: Claro. Me doy cuenta (*Bebe.*) Este..., el amigo del «nene». Tú eres... ¿Está bien si te hablo de tú?

EL AMIGO: Por supuesto, señor.

EL PADRE: Mira, luego se nota que tú te mueves en otro mundo, y como seguro te habrás dado cuenta, pues René no... ¿cómo decirte? Le falta ese resorte, esa malicia; lo que se necesita para...

EL AMIGO: Para abrirse paso en el mundo, señor.

EL PADRE: Eso mero.

EL HIJO: Por favor, papá; ni que fuera un inválido.

EL PADRE: (*Sin oírlo.*) Esa malicia, esa chispa... que distingue a un ganador de... de todos los demás que compiten.

EL HIJO: Ya, papá..., ¿no podríamos hablar de otra cosa? (*El padre golpea el plato con la cuchara.*)

EL PADRE: Estamos hablando de tu futuro, estúpido... Él puede darte un empujón; dígo, desde otro

nivel; presentarte con otro tipo de personas, más... (*al amigo.*) tú me entiendes, jovencito.

EL AMIGO: Nuevas amistades y diversión, es lo que abunda en San Francisco; si se sabe buscar. (*El Padre mira al Amigo, lo mide.*)

EL PADRE: Oye...; bueno, pero... ¿a qué dices que te dedicas tú?

EL HIJO: Mauricio es especial, papá; es un restaurador de la belleza humana.

EL PADRE: ¿De veras; y eso, qué quiere decir?

EL AMIGO: Cirugía correctiva, señor.

EL HIJO: (*Al padre.*) Mauricio tiene un montón de teorías sobre la armonía, la perfección y esas cosas, papá. De cómo influye la apariencia física en la mente y el carácter de la persona.

EL PADRE: (*Socarrón.*) Claro, es como en el cine, o como en la tele. Los malos siempre son feos. Y los bonitos son los buenos...

EL AMIGO: Más o menos, aunque es necesario acabar con esas ideas.

EL PADRE: Bueno; pero eso de la belleza más bien es cosa de mujeres... Dime tú si no. Para ellas el asunto resulta muy serio, porque si aparte de ser mujer, resulta ser fea... pues anda ya con mucha desventaja por la vida; la pobre... (*Se ríe solo, tose.*)

LA MADRE: (*Trata de retirarle la botella.*) Será mejor guardar esto.

EL PADRE: (*Violento, la recupera.*) ¡Será mejor que te controles tú...! (*Se vuelve a servir la copa.*) Eso, si puedes...; porque cada día vas para atrás. ¿Te has fijado, René?, a todas horas anda hablando sola por la casa. (*Se levanta y va a la sala.*)

LA MADRE: (*Contenida.*) Lo hago cuando estoy sola; para no molestar a nadie con mis cosas, hijo.

EL HIJO: Mamá, acuérdate... (*Le toma la mano.*) No hay que hacer caso.

LA MADRE: Ay, me mortifica tanto. (*Transición.*) Ofrécele pan a tu amigo.

EL HIJO: Tú disculpa, Mauricio; pero así es él. A veces ni mi hermana lo aguantaba; y eso que era su adoración. (*La cena continúa en silencio. El Padre, en la sala, toma uno de los retratos.*)

EL PADRE: Mi niña..., mi dulce niña; mi dulce María... (*Silencio.*) Con anteojos o sin anteojos... igual de tierna y bonita; tan generosa y tan intelligen-

te, a pesar de ser mujer... (*Muestra la foto.*) Mira, aquí... todavía no cumplía los dieciséis. (*Pausa.*) Luego le dio por el trabajo social; se fue a ayudar indios en la sierra. Y por eso, casi nunca la vemos. Bueno, más bien nunca la vemos; no sabemos de ella, desde que... (*En la mesa, la Madre se exaspera*)

LA MADRE: Por Dios de todos los cielos.

EL HIJO: (*Suave.*) Mamá; no.

LA MADRE: Dale con esa historia; con razón una se enferma, por eso.

EL HIJO: (*Conciliador.*) En qué quedamos, mamá.

LA MADRE: Es tan desesperante, René. (*Transición.*) Espero que a tu amigo no le disguste el pollo; entonces sí la amolamos.

EL PADRE: (*Continúa con su idea en la sala.*) María, mi dulce María... Ahora debe andar ayudando a tanto necesitado por la sierra; llevando medicinas, maestros o tanta cosa...; pobrecita.

LA MADRE: (*Fuerte.*) Después de tanto tiempo, quién sabe si ella... (*Silencio.*)

EL PADRE: (*Resentido.*) ¿Por qué tienes que pensar siempre lo peor?

LA MADRE: ...quién sabe si todavía esté viva.

EL PADRE: ¡Cállate..., estúpida! (*El Hijo se levanta. Una silla se cae. Él se interpone entre los padres.*)

EL HIJO: Bueno, bueno; ya estuvo bueno. Es suficiente. Por esta noche... no se hable más del asunto, ¿de acuerdo, papá?

EL PADRE: (*Con un empujón.*) Ya, «nene», no me estés fregando tú. (*Lo mira, resentido.*) «Nene»... «Gallina». (*Se ríe.*)

EL HIJO: No, papá. No.

EL PADRE: «Gallina...»

LA MADRE: Te luces, te luces cuando hay visitas.

EL HIJO: Descansa, papá; acuéstate un ratito.

EL PADRE: Mi dulce María; unos te vemos y otros

no; pero estás en la casa, conmigo como siempre. (*Un silencio.*)

LA MADRE: Termina tu plato, hijo. (*Transición.*) ¿Te dije que tu tía Virginia está aquí, en la ciudad? Puede que venga a visitarnos; ¿te gustaría verla...? (*El Padre tiene un fuerte acceso de tos. El nerviosismo de la Madre va en aumento.*)

EL HIJO: Es por tantas aspirinas, papá; y el trago.

LA MADRE: René; endereza ese cuadro, ahí, mira...; no soporto verlo chueco; me marea. (*El Padre tose, persistente.*)

EL HIJO: Papá, has estado bebiendo desde qué horas; eso te pone peor.

EL PADRE: (*En un respiro.*) Fue la sopa, fue la sopa la que me cayó mal. ¿Qué le pusiste a la sopa, mujer? ¿Me quieres envenenar?

LA MADRE: Ya...; no le haces gracia a nadie, Rey.

EL PADRE: ¿Surtiste la receta que te encargué?

LA MADRE: ¿Cuál receta...?; Ah, la dejé en la cómoda, René, ve por ella.

EL PADRE: Deja; necesito ir al baño; yo busco la medicina. (*El Hijo trata de ayudarlo.*)

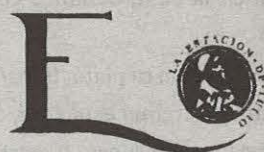
EL HIJO: Sí, papá; te acompaño, para ver que te la tomes.

EL PADRE: Que te quites, te digo; no te necesito. No soy un anciano... todavía (*Se dirige a su cuarto.*)

EL AMIGO: (*De pronto.*) Buenas noches, señor...; gusto en saludarlo y espero que se ponga usted bien.

EL PADRE: ¿Eh?, ¿que me ponga bien...? (*Él se vuelve; es evidente que había olvidado la presencia del Amigo; desde la puerta de su cuarto, lo observa.*)

¿Que me ponga bien? (*Contiene la tos.*) Tendría que volver a nacer; comenzar con otras personas. (*Tose.*) Porque con éstos, jovencito, sólo he conocido el infierno. (*Vuelve la tos. El Hijo lo ayuda a entrar a su cuarto. Cierran la puerta.*)




## La Estación de Lulio

libros • café • puros  
revistas • periódicos

Libertad 1980 A  
COLONIA AMERICANA  
C P 4 4 1 6 0  
8 2 6 7 2 8 1

la  
producción  
editorial  
de las instituciones  
académicas  
del país

 librería  
**códice**

argentina 66 (entre vallarta y pedro moreno) ♦ tel/fax [3] 825 7060

libros • discos • arte • café

# gandhi

AVENIDA CHAPULTEPEC 396  
ESQ. EFRAÍN GLEZ. LUNA C.P. 44420

TEL: 616 • 73 • 74  
FAX: 616 • 73 • 82

**gandhi**

Bellas Artes  
91 (5) 510 4231 al 35  
Fax 612 4360

**gandhi**

Discos  
91 (5) 658 5718

**gandhi**

M. Ángel de Quevedo  
Discos 91 (5) 661 2339  
Libros 91 (5) 661 0911  
Fax 661 2043  
Ofic 661 1041

**LIBRERIA**  
*jardín de senderos*  
  
MUSICA / ARTE / VIDEO

Galeana 141  
613 6654  
Centro  
Guadalajara

Donato Guerra 171  
613 6532  
Centro  
Guadalajara

## En nombre de Firuz

### *Fernando de León*

**T**enía un femenino resplandor en la mirada, justo como el de la hermosa mujer que me lo ofrecía, quitándosele a la hurafia gata que lo amamantaba. No era el más grande entre los cachorros, y su pelaje dorado no sobrepasaba en belleza el tono rojizo de otro gatito; pero tenía un aire de inusual mansedumbre y pacífica torpeza, que me ganó de golpe sin indagar siquiera su sexo: gato o gata, una belleza anodina le rondaba dándole incluso un aspecto inteligente. Por eso lo llamé Firuz, haciéndole honor al califa que bajo el disfraz de hombre ocultaba su naturaleza de mujer.

Aunque, finalmente, Firuz no resultó Firuzkah, sino un gato serenamente coqueto que se dejaba mimar por las mujeres y –con mayor placer– por las gatas.

Sin dudar lo elegí y lo senté a mi lado en el automóvil. Viajó con la ventana abierta, como si acostumbrara pasear en coche, pero al llegar y a partir de entonces, jamás conseguí que volviera a abordar un automóvil, como si se hubiera convencido de que su medio de llegada fuera el mismo que lo alejaría definitivamente.

Ese fue el comienzo de la estadía del pequeño Firuz en mi casa. Días en los que su educación llegó a preocuparme: había que acostumbrarlo a comer a determinadas horas, mostrarle las áreas donde podía defecar. Hacerle notar con un grito dónde no debía hacerlo. Estimulé su instinto natural por la caza de aves, premiándole cuando encontraba el jardín lleno de plumas, pero mostrándole que el canario de mi abuela era intocable. Aprendió pronto a trepar árboles, pero tardó en aprender a descender de ellos. Quería que fuera un gato fuerte, sano, sin limitaciones pero, además, sin caprichos, y que su carácter fuera ejemplar no sólo como

*Fernando de León (Guadalajara, Jal., 1971). Coeditor de la revista El Zahir; publicó el libro de cuentos La estatua sensible, en el Fondo Editorial Tierra Adentro del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.*

mascota doméstica sino también que se impusiera entre los gatos de la calle. Y lo fue, tan fuerte que ningún veterinario consiguió jamás vacunarle.

Conoció el amor demasiado pronto y una gata madura le administró su primera lección, pero también su primera herida: una mordida profunda en una pata trasera que hubo que desinfectar y cuidar durante dos semanas. Nunca más lo volvieron a herir. Firuz supo que para cortejar a una gata debía pelear y su tamaño y fortaleza con pizcas de malicia lo llevaron a ganar cada noche alguna batalla.

Pasaron dos años y Firuz se hizo adulto y sereno: ceremonioso a la hora de dormir y puntual en la de comer. Se habituó a la gatina y al agua dejando la leche y el atún entre las extravagancias de su juventud. Mostró prematuros principios de ceguera y quizá por eso repudió cada ruido estridente que lo desconcertó, pero el asiento de mi motocicleta en cada siesta fue su sitio predilecto. Sostenía amores con una gata pinta que con frecuencia traía a comer a casa. Estaba –puedo decirlo– en el apogeo de su existencia cuando murió.

Lo que comenzó con vómitos propios de una mala digestión, se prolongó alarmantemente. Al tercer día de no probar bocado un veterinario diagnosticó envenenamiento. De nada valieron las medicinas. El veneno le produjo un sangrado estomacal que lo debilitó en medio de espantosos dolores. Al quinto día de su primer vómito amaneció muerto.

Lo enterré en el jardín, justo al pie de un ave de paraíso. Tuve la triste e insensata imaginación de que en el paraíso de los gatos debía haber aves como placeres hay en el paraíso musulmán. Firuz había vivido y muerto como los grandes califas árabes: entre el placer de una vida lujosa y la traición del envenenamiento; porque para mí, y a pesar mío, esta historia debió terminar ahí, en el jardín donde lo enterré, pero no fue así.

## II

Su intoxicación me obsesionó. Comencé a maldecir la planta o el insecto que pudo ser la causa de su muerte. Mandé sacar todas las plantas, excepto el ave de paraíso, quedando del hermoso jardín, sólo un pedazo de tierra removida. Me ensañé con los

insectos, especialmente con las arañas o campamochas o alacranes que pudieron ser la causa, matándolas a mi paso o incluso escarbando, buscándolas para exterminarlas; sabiendo que en tal caso el causante había muerto antes que Firuz: lo que yo quería era acabar con esas especies.

Una noche, mientras fumaba en lo alto de mi terraza, vi la oscura silueta de un gato junto al ave de paraíso. La imagen me estremeció y sin pensarlo llamé a Firuz por su nombre. Ante mi voz, el gato salió espantado y a la luz pude ver que no era sino la gata pinta la que se alejó velozmente.

A la mañana siguiente noté que la gatina, que Firuz no había probado en su agonía, ya no estaba. Era evidente que la gata había regresado a comer. Aquello, lejos de incomodarme, me pareció justo y además práctico, pues así la gatina de Firuz no se desperdiciaría. Noche a noche serví la cena para la gata pinta y ella fue a comerla. Esto no significó que la gata dejara de temerme o que yo le agarrara algún cariño en particular, era un mero gesto de hospitalidad.

Fue entonces cuando una siniestra idea comenzó a darme vueltas por la cabeza. La de que Firuz había sido envenenado intencionadamente, como no sería extraordinario, por un intolerante vecino a quien desvelaba el escándalo amoroso de Firuz y su gata. La idea, repugnante de entrada, me fue llenando lentamente de rabia.

Me propuse averiguar, aunque por principio supiera que aquella investigación era sólo un puñado de supuestos y vaguedades.

Yo ignoraba de dónde venía la gata pinta, pero ella, cada noche, hacía acto de presencia para comer. Me propuse rastrearla, seguirla a mitad de la noche; pero la tarea no fue fácil. Lo hice en trayectos. Cada noche avanzaba un poco. Ella iba por su comida y yo la veía alejarse después; a la siguiente noche me aparecaba dentro de mi carro en el punto donde la había perdido de vista y desde ahí la veía pasar y así avanzaba otro trecho. Muchas noches me llevó avanzar tres cuerdas; algunas veces tuve que hacer guardia no en el carro sino en algún basurero y más de una vez seguí la equivocada pista de otro felino, pero siempre corregí mis pasos sobre la gatita pinta; incluso una vez trepé a una azotea y

esperé oculto tras un tinaco. Dormía de día y de noche me movía entre sombras solitarias. Para seguir a una gata tuve en buena medida que ser como un gato, y a punto estaba de perder no sólo la esperanza sino también la cordura cuando di con la casa que buscaba.

### III

A cuatro calles de mi casa conocí a la dueña de la gata pinta, una mujer llamada Rocío. Vivía sola y, sin ser despampanante, tenía un magnetismo que ella misma desconocía. Trabamos amistad de una manera que yo fingí accidental. Nunca le hablé de Firuz, o de la inquietud que me había llevado hasta ella, y debo decir que muy pronto, sin saber cómo, empecé a cortejarla. Rocío era maestra de biología y, como todas las mujeres cultas, muy exigente con sus pretendientes; porque no sólo yo la pretendí, pronto me percaté de que su vecino, un cuarentón soltero, de sangre bastante pesada, le coqueteaba hasta hostigarla. Él era médico y quizá por eso Rocío no descartaba del todo su empalagoso cortejo. Yo lo conocí por ella y sentí hacia el tipo una aversión inmediata. Sin embargo no me declaré su enemigo.

Los días no pasaron en vano y la competencia que teníamos por acercarnos más a Rocío comenzó a resultar evidente. Pero el momento definitivo tuvo lugar en la celebración de su cumpleaños, donde los dos rivales fuimos invitados. Sólo yo noté que la gatita pinta de Rocío rehuía al médico y viceversa. Más tarde, al calor de las copas y cuando Rocío no estaba presente, él confesó su desagrado por los gatos. Recordé de golpe la venganza que casi había olvidado. Interrogué al médico hasta qué punto los detestaba y para hacerlo hablar fingí compartir su desprecio a los gatos. El infeliz habló con soltura de su odio y llegó a prometerme una porción de un vene-

no que él tenía, por si esos demonios me quitaban el sueño con su escándalo. Tragué mi coraje y me propuse patearlo hasta aburrirme apenas saliéramos de la fiesta de Rocío... Pero esa noche, ella comenzó a coquetear con él, ignorándome de la manera más indigna. Terminó por sugerirme que me marchara. Yo, que para esas alturas ya había cometido el error de ilusionarme con su cariño, me marché sintiendo una profunda herida en las entrañas.

Dos semanas después, ya más tranquilo, decidí volver a pasar por casa de Rocío. Para mi triste sorpresa la encontré en su jardín, con los ojos irritados por el llanto. Mecánicamente pregunté si el médico la había tratado mal. Ella me explicó que su relación resultó incompatible y terminó a la semana de comenzar, que no estaba triste por eso, sino por la muerte de su gata pinta, la cual había muerto envenenada con alguna planta o insecto.

Dejé a Rocío y fui a visitar al médico. Me sentía mal, profundamente enfermo; quizá el origen de mi malestar estaba en las continuos desvelos, culpa de una bandada de miserables gatos callejeros; así se lo dije y él, solícito, me ofreció de su veneno, el cual me compartió en un frasquito.

Platicamos un rato más, e incluso bebimos una copa de ginebra. Bebí la mía de un trago y pedí amablemente que me sirviera otra con la que brindamos por la extinción de los gatos: ¡Ah! Pero cuando empezó a hablar pestes de Rocío, yo lo frené en seco, advirtiéndole que ella me interesaba. Me levanté de su incómodo sofá, no sin antes hundir entre las comisuras de los cojines, el frasquito vacío.

Salí de ahí y volví con Rocío. Esa noche nos amamos ruidosamente y el escándalo desveló a todos los vecinos.

Una semana después, tras lenta y merecida agonía, el médico murió intoxicado.

# Dos poemas

*Hernán Bravo Varela*

## *Asombros de la sangre*

*He venido cuando el otoño le da a la ciudad una carta del mar.*

*He venido.*

José Carlos Becerra

En voz alta se debió  
de haber recordado un verso en blanco,  
leve como el muelle al que no arriba  
nada sino el escombros  
de un reciente escalofrío.

La barranca, entonces, nos refiere  
una parte de este testimonio último.

Entre sus piedras  
un eco va perdiendo  
su liminar al grito, al silencioso  
rostro que termina de mirarse  
pacientemente hasta acotar los huecos.  
Un jardín que se quedó sin manos,  
islas que en otoño se recorren  
como un paseante afirma en el follaje  
el hecho del trino, que refiere  
una nevada por demás inédita.

(Una concluida música  
en medio de esa caída  
descubre sus motivaciones

*Hernán Bravo Varela (México, D.F., 1979). Recientemente obtuvo el Premio Punto de Partida, convocado por la UNAM. Su primer libro de poesía, Su aparente lentitud, será publicado próximamente por Ediciones de Oro de la Noche del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.*

en una curva tan pronta  
como para decir *esto fue el ojo*,  
aquello la luz, agua presente;  
*éstos los asombros de la sangre.*)

2

Como una bandera que se agita,  
como evidenciar los brazos que se erigen  
sobre la frente, en la vencida obscuridad  
tapiando la caída con un grito  
-o quizá no grito, sino música  
de lejano proceder, casi de vidrios  
resueltos por entero sobre el rostro-  
trazar un mapa, errar en otra curva,  
zarpar, caer o enmudecerse.

### *Los brazos renovados*

*In memoriam Toru Takemitsu*

De mí fluye lo que llamas tiempo. Escarpada la voz a punto  
del decir, de regresar a la fuente y entregar los dedos al agua;  
donde esa voz resurge una y otra vez hasta intentar a solas  
la mirada que pensé clausura.

Hacia ti, los brazos renovados. Puerta que suena, boca  
que nace, pasos de noviembre seguidos hasta tu cansancio,  
el silbido de una noche prácticamente comenzada.

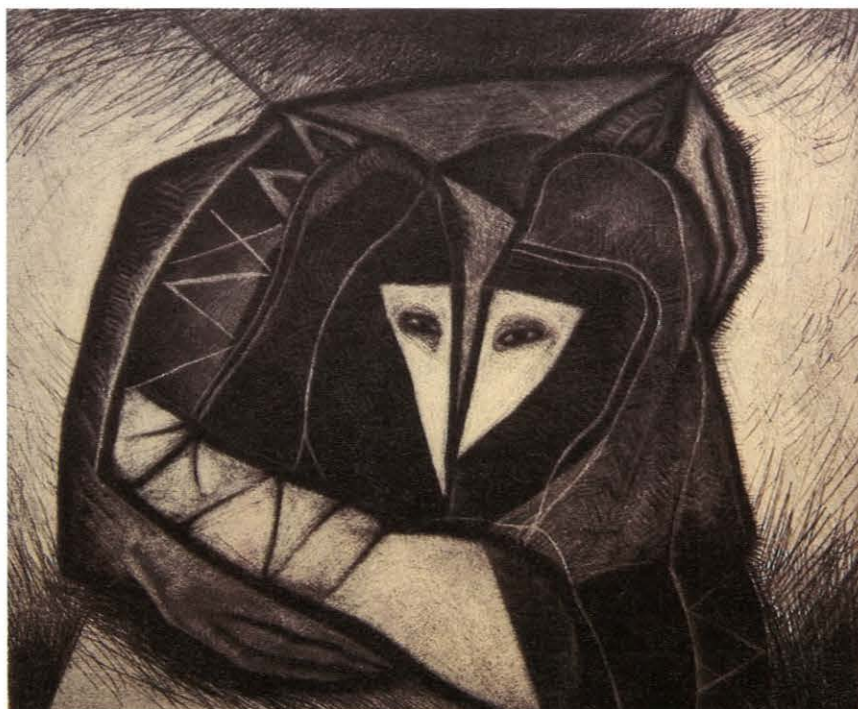
Lo que no acaba no termina nunca. Un paso siempre  
hacia el siguiente, un paso terminado. Afirmar el aire como  
los peldaños. Minutos que son latido ascienden, alcanzan la  
mano y la precisan.

Canto lo que fuiste anticipadamente. Notas sobre la ten-  
sión del arco. Miramos una lentitud en el incendio. Tu vien-  
tre norte, sur o centro, mientras la ceguera de esta piel se  
confunde con el humo.

Cito un sueño que en la ventana es agua. Llovió toda la  
noche. Una nube se escribe ahora. En el cielo soñado ama-  
neciste hoy, como si ayer hubieras despertado para grabar  
en la pared la lágrima completa que guardaste.

Llamar sobre mí, el tiempo fluye. Un fluir que no sabemos hasta cuándo. Hasta ti, hasta el fuego. Se acerca entre voces el segundo. Noviembre, di siempre, venero, cuarzo, asir, desmayo en junio. Carta del mes sin remitente. Hasta cuándo.

## Antonio Ramírez: hacer presencia



*Apuntes de la realidad III, 1996*

**E**n una época en la que el fin de las ideologías se ha vuelto un lugar común en la que hasta los más acérrimos defensores de la revolución se han deportado voluntariamente a los desiertos siberianos de la academia y a las arenas de las contiendas políticamente correctas, resulta extraño encontrarse con expresiones que desafían con su discurso crítico las miradas que con sorna muestran su indiferente desprecio desde el rabillo del ojo.

Este es el caso de la obra de Antonio Ramírez. Puede decirse que el principal rasgo de su producción es su carácter de autoafirmación cultural y política a través de medios estéticos; vale decir, el suyo es un ejercicio en el que el observador no puede establecer los límites entre la expresión artística y la voluntad de crítica social.

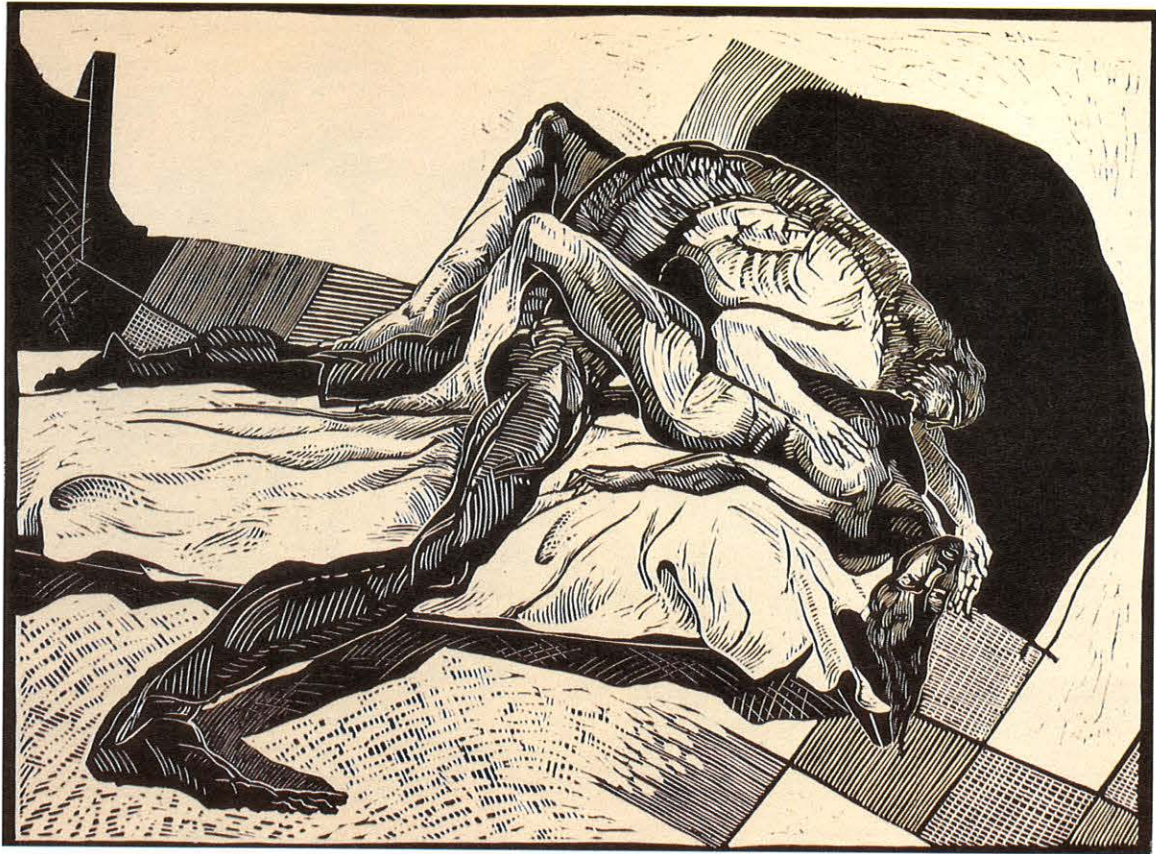
En su figuración es posible advertir tanto las raíces como los horizontes utópicos de ciertas formas de la tradición expresionista. Del expresionismo alemán de entre guerras, hereda esa visión airada, nunca neutra, que fija sus blancos explosivos en un entorno sembrado de contradicciones. Del expresionismo orozquiano, es deudor de esa visión trascendente que se redime y cristaliza en el sacrificio por medio de una acción heroica. (De ambas fuentes, sin embargo, parece haber desechado la ironía: su postura privilegia la invectiva sobre el sarcasmo). Elementos fundantes éstos, si se quiere, que reproducen también una contradicción peculiar que, en el entorno del desencanto posmoderno, se vuelve especialmente irritante: la que trata de enlazar y hacer compatibles el compromiso social con la expresión personal que se siente ahogada con las ataduras ideológicas.

Este compromiso es asumido por Antonio Ramírez en medio de un cúmulo de evidencias que lo acusan y de una escasez de pruebas que lo exoneran. Se expresa en el arco de significaciones contenidas en dos verbos caros a su actividad artística: enunciar y denunciar. Para el artista pareciera no haber diferencia entre la enunciación de un tema (aquí enunciar equivaldría a la representación pictórica) y en la toma de posición respecto a la situación representada. El resultado es un lenguaje reincidente obsesionado por mostrar la violencia que rige las relaciones humanas. Este tema tiene como ambiente principal las escenografías urbanas y desarrolla como argumento básico el antagonismo y las discrepancias que alimentan el Poder: entre el dominador y el dominado, entre los poseedores y los desposeídos, entre el hombre y la mujer, entre los amantes.

Este compromiso es visible también en su obra gráfica, interés que ha cultivado reiteradamente a lo largo de su trayectoria como artista. La gráfica ha sido un medio al que ha recurrido para expresar sus convicciones. En ella, quizá más que en su producción pictórica y escultórica, la postura estética se manifiesta sin ambages como una acción militante, como la expresión de una circunstancia azarosa que se vislumbra a sí misma como condición de una utopía y como profecía histórica.

Baudelio Lara

Fotografías: Eduardo Domínguez



*La sábana, 1999*



*Eros III, 1998*



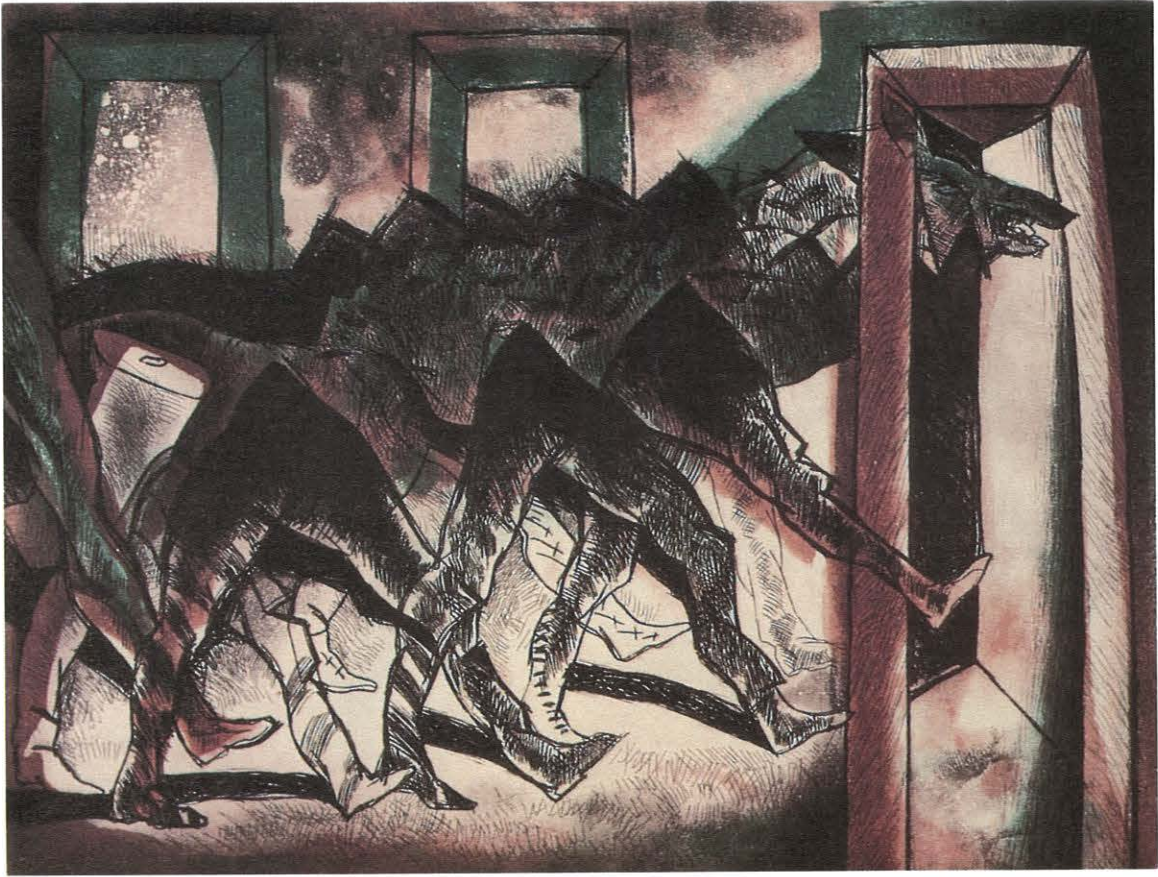
*Estudio de abrazo, 1995*



*Venus de la ciudad, 1999*



*Decapitador, 1995*



*Pasos de guerra, 1994*

# Las mujeres en la obra de González Dávila

*Élmer Mendoza*

**E**l universo femenino del dramaturgo Jesús González Dávila se puede dividir en dos: mujeres íntegras, en el sentido de que viven la vida sin complicaciones y pueden soñar y vivir socialmente sanas, con cierta esperanza, y mujeres que han sido completamente condicionadas por la vida, que sufren y han terminado por admitir un destino adverso y ominoso. Las primeras son las niñas que aparecen en obras como *Polo Pelota Amarilla*, *La fábrica de los juguetes*, *El verdadero pájaro Caripocápote*, etcétera, y las segundas, las adultas presentes en el resto de su teatro.

Por razones que no discutiré aquí, nuestra herencia cultural ha diseñado un mundo donde las relaciones entre hombres y mujeres se han inclinado en favor de los primeros. Este rol lo viven también los personajes de González Dávila, quien ha sido considerado por la crítica como un escritor realista que centra su trabajo en ese cada vez más extenso campo de nuestra sociedad que incluye a los menesterosos, cuya gama de miserias parece no tener fin. En su teatro de niños, no para niños –como enfatiza Leñero– son los varones los que resuelven los conflictos. *Polo Pelota Amarilla*, por ejemplo, vence a la esfera ante la complacencia de Paula, la hermosa niña que canta y baila y que cuando sea grande quiere ser educadora. Paula está en el esquema, cae en la trampa de Peluche que le ofrece elementos para embellecer y le dice: «Y mientras más bonita sea, más me van a querer los demás, ¿verdad que sí?»

Les recuerdo a Mario Puzo que dijo: La belleza es poder; o el modelo que en los años sesenta Roy Lichtenstein reproducía en su obra y que definía a la mujer como «Linda, banal y llorosa». Más adelante Paula dice a Polo mientras tratan de escapar, «Nunca podremos escapar de aquí... Mejor volvamos a la jaula... Sólo ahí estaremos a salvo». Un

*Élmer Mendoza (Culiacán, Sinaloa 1949). Publicó recientemente la novela Un asesino solitario (Tusquets editores, México 1999).*



Apuntes de la realidad II, Antonio Ramírez, 1994

esquema que hace ver a las mujeres como conformistas y nacidas para perder. Todavía existen personas que piensan que no pasa nada, que son niños y están jugando; no obstante, nada hay más serio que el juego, y en mucho tiene un gran sentido de anticipación de la vida adulta. La distancia entonces entre la realidad y la ficción disminuye, y para un escritor realista, además señalado por Leñero como un pesimista por convicción, el destino de la mujer es una cosa terrible.

Esta visión de las relaciones de los niños se repite en las otras obras, como *La fábrica de los juguetes*, con Mar y Flor, sobre todo con Flor atrapada en la nostalgia y en la tristeza, y con Lili en *El verdadero pájaro Caripocápote*, que hasta su nombre ha perdido. Debo señalar, sin embargo, que Mar se maneja con un cierto sentido de neutralidad y Julia, personaje de *El verdadero pájaro...* posee una mínima preocupación por sí misma: «Me apura mi pelota», afirma en la página 57 del volumen *Los sobrevivientes de la feria, De la calle y otras obras* (Árbol Editorial, 1989), «Pero más me apura andar así, sin saber ni qué».

Es común decir que desde chico se dan señales de lo que se va a ser de grande. Freud se detuvo en ello y señaló la ligazón entre la vida adulta y la infancia, descubrió al adulto como un penitente de la niñez, de ahí que si tenemos determinadas mujeres niñas reproduciendo un esquema determinado, es de esperar que de adultas reproduzcan el mismo, que para nuestro caso es un esquema poco humano y muy dependiente, y si aparte las colocamos en el hotelucho de *El jardín de las delicias*, en la vecindad de *De la calle*, en la aguda opresión de *Pastel de zarzamora* o en el bar de mala muerte de *Muchacha del alma*, nos encontramos con cuadros de lo más patético y enfermizo. Situaciones en que las mujeres parecen aceptar, con singular estoicismo, el destino fatal que las ha llevado hasta ahí.

¿Pero dónde se acaba la ternura? ¿En qué punto la mujer deja de ser un ente soñador, luchador, hermoso y propositivo, para convertirse en la adoradora del muro que no puede saltar? ¿Hasta qué punto soporta la herencia cultural que la pone en desventaja ante el varón en esta situación falocentrista que padecemos?

La obra de Jesús González Dávila desencadena una serie de reflexiones que van más allá de su voluntad estética de nombrar, de nombrar las perversiones de las relaciones de pareja en que las mujeres sacan la peor parte. Por así decirlo, se siente la represión. El discurso dramático de González nos pone frente a personajes creados, inventados, nombrados, personajes que se van desarrollando en un presente difícil y siniestro, pero que puede ser mejor que el mañana, es decir, un viaje hacia el extremo más angosto del embudo.

En González Dávila el lenguaje adquiere singular importancia. Ya lo dijo el crítico español Fermín Cabal en el prólogo a *Valeria y los pájaros*, de José Sanchis Sinisterra: «a mediados de los ochenta empieza a percibirse un ambiente diferente en el (teatro) de todo el mundo: Strauss y Kroetz, en Alemania; Grumber, Koltés, Bourdet, en Francia; German y Galin, en Rusia; Brenton, Hare, Churchill, Poliakoff, en Gran Bretaña; Mamet, Durang, Angus Wilson, Henley, en Estados Unidos; Noren, en Suecia; Sobol, en Israel; Cabrujas y Santana, en Venezuela;

Cossa, Rovner, Kartum, en Argentina; De la Parra, en Chile; Ramos Perea, en Puerto Rico; Leñero, Rascon Banda, Berman, González Dávila, en México... Una nueva generación de escritores llega al teatro cuando ya todo parecía perdido.» Igualmente, en el prólogo de la antología *La nueva dramaturgia mexicana*, (El Milagro/Conaculta, 1996), Vicente Leñero asegura refiriéndose a los autores, que «son los responsables de que el texto haya ido recuperando su carácter protagónico en el fenómeno teatral», es decir, la obra dramática ha sido hecha como literatura y es susceptible de ser leída, sentida y evaluada. Y a nivel semántico se colige que la mujer es algo más que un elemento dramático.

Las mujeres de América Latina son una voluntad de ser, dijo Gabriela Mistral, y al respecto comenta María Luisa Tarrés, compiladora del material del libro *La voluntad del ser* (Mujeres en los noventa, El Colegio de México, 1997): «es una frase tan fuerte que igual expresa la libertad y la fragilidad de las mujeres donde la sociedad es el campo que limita los espacios y distribuye a los miembros». Hay un instante en *Pastel de zarzamora*, trilogía, (Conaculta, Col. Lecturas mexicanas, cuarta serie, 1996), en que la madre reclama al padre cierta actitud grosera y él responde: «yo te hablo como quiera; y te digo pendeja cuantas veces quiera». Inmediatamente después, ella agrega: «No sé cómo he podido aguantarte, eres un animal». Él, Reinaldo, por supuesto, la vuelve a ofender. Un poco más adelante la madre aclara quién maneja las finanzas: «Y qué querías Rey, si el dinero lo manejas como si fuera secreto de Estado». Ya saben: Ni todo el amor ni todo el dinero. En la página veintinueve, el padre se refiere a María, la hija desaparecida, como «Mi niña..., mi dulce niña... tierna y bonita; tan generosa, y tan inteligente, a pesar de ser mujer». Para él el ámbito femenino no tiene nada que ver con la inteligencia, y reproduce una idea de las más antiguas sobre condición femenina, y esto, quiérase o no, es un reflejo de la realidad: la incorporación masiva de la mujer al mercado de trabajo, al mundo del conocimiento y a la educación, aún en nuestro tiempo, al decir de la señora Tarrés, no está exento de la influencia masculina. Y Rosalba, la madre, se pregunta: «¿Cuál

habrá sido mi potencial a desarrollar?, si es que tuve alguno. No sé qué quiero, ni qué me gusta.» Mauricio la anima y ella responde: «Me pregunto si valdrá la pena el esfuerzo, todavía... o debo conformarme con exprimir tres naranjas cada mañana.» Pero ella misma se descalifica dos páginas después y dice: «¿Qué ingenua, verdad?... ya era tarde, inútil... y mire usted aquí sigo..., al pie del cañón, como debe ser una 'señora de su casa'. Llevando el timón con mano firme; cerrando a tiempo las ventanas..., recibiendo terapias.» Y uno no puede evitar evocar la imagen de esas queridísimas matronas del Distrito Federal, con delantales floreados, yendo a las cinco de la mañana por la leche al puesto de la Conasupo. Pero también la de esas bellas egresadas de universidades caras, que parten su tiempo en llevar los niños al colegio, ir de compras y reunirse los martes o los miércoles en casa de la amiga para jugar canasta, o la de la militante que charla en el café tratando de soportar las secuelas de su divorcio con el amor de su vida.

No sé si González Dávila sea feminista, en todo caso es una cuestión que me parece completamente irrelevante, lo que sí siento es que su universo femenino es un grito lacerante, casi una declaración de guerra al modelo de sumisión. Sus mujeres no parecen personajes. No dudo que las estudiosas del feminismo se estén ocupando de estos casos, y qué bueno. Para nosotros no sólo es un elemento susceptible de ser llevado a la literatura, sino que es una herencia cultural que hay que superar; al respecto, quiero citar aquí un ejemplo que leí en *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (FCE, 1993), de Joseph Campbell:

Cuando San Pedro observó que su hija Petronila era tan hermosa, obtuvo de Dios el favor de que ella enfermara de una fiebre. Un día en que sus discípulos estaban cerca de él, Tito le dijo: «Tú curas todas las enfermedades, ¿por qué no haces que Petronila se levante de su lecho?» Y Pedro le contestó: «Porque estoy satisfecho con su condición.» Esto no significaba que no tuviera el poder de curarla, porque inmediatamente le dijo: «Levántate, Petronila, y apresúrate a servirnos.» La muchacha, curada, se levantó y vino a servirlos. Pero cuando hubo termi-

nado, su padre le dijo: «Petronila, vuelve a tu lecho.» Ella regresó y de nuevo sufrió la fiebre.

No son ejemplos menos importantes los de la mujer en el mundo griego, donde al decir de M.I. Finley era un objeto para la reproducción, y en el mundo romano, donde se pensaba similar y se siguió pensando incluso después de que fueron sacudidos por la presencia de Cleopatra, cuya fama de liviana supera con mucho a su prestigio de mujer inteligente y visionaria.

Rosalba declara su derrota: «Ahí se fueron quedando mis energías, mis sueños, aplanados en ese papel.» Es decir, oprimida por el mundo y por una vida totalmente dependiente. Es alto el precio que ha pagado esta mujer, ha perdido el sentido de lo erótico, rechaza las caricias del marido, padece enfermedades, entre ellas una locura no peligrosa que la hace ver pájaros, darle presencia permanente a un plomero y preocuparse de manera constante por las coordenadas de un cuadro en la pared. Hay un problema en la familia: René, el único hijo que les queda, se confiesa homosexual y solicita permiso para irse con su pareja; el papá se indigna, pero la madre recupera una saludable lucidez, como Don Quijote al final, y se enfrenta al padre para proteger al hijo. Un buen gesto sin duda y un buen efecto dramático, pero a la luz de la sociología no es más que el apoyo desesperado de una mujer oprimida a un miembro de lo que llaman minorías sexuales.

En *El jardín de las delicias* se plantea también un esquema que va de la esperanza a la depredación, pero que llega a sus últimas consecuencias con la muerte de Luisa, la protagonista femenina. En esta obra aparecen dos elementos nuevos: el incesto entre Leopoldo y su hermana Mari, que se manifiesta

de dos tiempos, y el aborto de Luisa como otra forma de humillación, porque no ha sido decidido por ella, sino por el padre de Leopoldo.

Descubro en el incesto entre Mari y Leopoldo —lo que indica, de acuerdo con Levi Strauss, una familia cerrada con figura de autoridad muy fuerte— el verdadero erotismo como lo planteaba George Bataille, el campo de la violencia, pleno de olores y texturas, de memoria y obsesión, de lenguaje conducente, de goce que sólo existe en una relación prohibida.

En *Muchacha del alma*, Chacha es orillada por las circunstancias a convertirse en cantante de cantina, e igual, después de un amor desgraciado y abundantemente bañada en alcohol, y, claro, después de abandonar la escuela, escucha a Vicente que le dice: «no eres más que un ser de segunda», actitud que no parece superar en el oscuro final.

En *Crónica de un desayuno*, las mujeres se polarizan. Luzma, la madre, que la noche anterior ha recibido al esposo, del que se está divorciando, no se atreve a cambiar y, a pesar de ser cuestionada por su hijo Marcos, acepta a un marido irresponsable, infiel y, para colmo, desempleado. El contrapunto es Blanca, que abandona la casa indignada por la actitud de la madre, pero deseosa por tomar entre sus manos su propio destino.

Las mujeres de González Dávila son personajes dolorosos y oprimidos, maltratadas e ignoradas. Son víctimas. Presencias de una realidad poco indulgente, dura, pero igualmente reveladora. Las mujeres de González Dávila son una advertencia.

Y en eso consiste la grandeza de su arte, un arte, y lo diré con palabras de Bertold Brecht, que contribuye al arte más grande: el arte de vivir.

# El entorno poético de *El Aleph* *Ricardo Sigala*

**L**a obra de Jorge Luis Borges tiene una característica recurrente que está vinculada, entre otras cosas, con el extrañamiento estético que produce en los lectores, éste debido al conflicto a que están en ella sometidos los géneros. En Borges, cada ensayo, cada cuento, cada poema difuminan sus fronteras genéricas. Especialmente en los cuentos nos podemos encontrar con citas o referencias presentadas a la manera que lo hacen los ensayos o estudios, pero que en realidad sólo son ficción; también en su poesía se hacen presentes éstos. Lo que se podría llamar la voz de Borges consiste en ese tratamiento de la lengua que practican los poetas.

Nadie sensato podría negar la existencia del lenguaje poético en *El Aleph*; es una evidencia y esto ya es una razón válida para abordarlo desde ese punto de vista. Por otra parte, los protagonistas del texto son poetas y en el mismo se habla de poesía, hay un concurso de poesía, existe la presencia de la crítica literaria y si habla de la fuente secreta de inspiración e información de que alimenta la poesía de Carlos Argentino Daneri, que más que permitirnos nos invita a una reflexión de este tipo.

## *La crítica en la creación*

La reflexión sobre la propia literatura es una constante en el cuento *El Aleph*. Ya en el tercer párrafo del cuento, el Borges personaje, al elaborar una descripción física de Beatriz, él mismo hace una acotación a su construir verbal en términos de teoría literaria, remarcando y poniendo en claro que para el narrador el quehacer literario implica un trabajo atento y reelaborado: «Beatriz era alta, frágil, muy ligeramente inclinada; había en su andar (*si el oximorón es tolerable*) una como graciosa torpeza».<sup>1</sup>

Más adelante, el texto informa que uno de los personajes escribe

*Ricardo Sigala (Guadalajara, Jal., 1969). Estudió letras hispanoamericanas en la Universidad de Guadalajara y dirige el taller literario de la Casa de la Cultura de Ciudad Guzmán, Jalisco. En 1995 publicó Periplos, notas para un cuaderno de viajes (Ediciones Plenilunio).*

<sup>1</sup> *Borges, Jorge Luis. Obras completas. T. I, Emecé editores, Buenos Aires, 1993, 19ª impresión. P. 618. Las cursivas son mías.*

poemas, más bien un gran poema titulado *La Tierra*, precedido de un «Canto Augural, Canto Prologo o simplemente Canto Prólogo», que se «propone versificar toda la redondez del planeta». El autor es Carlos Argentino Daneri. El Borges autor pone ahora en él el procedimiento que hemos referido anteriormente y lo lleva a un extremo que linda con lo «pedantesco». Cuando Carlos Argentino lee uno de sus cuartetos y se propone, después, expurgar cada una de sus líneas (es divertido ver que sus comentarios sobre su propia obra son siempre benevolentes y está completamente convencido de su brillantez: «Estrofa a todas luces interesante», dice de sus versos) y habla de hemistiquios gemelos, alusiones eruditas, está seguro del reconocimiento del catedrático, del académico y del helenista, acumula aquí «treinta siglos de apretada literatura», le atribuye desde barroquismo hasta formalismo pasando por decadentismo, destaca el efecto de un epíteto, de un neologismo, insiste en el enérgico prosaísmo y en el diálogo que su obra establece con el lector.<sup>2</sup> La relación que presenta es fatigosa, pero lo que hace Carlos Argentino es más hablar de él o de aspectos atribuidos al poema *a posteriori* que de su poema en sí mismo.

Después de esto vuelve a aparecer la reflexión sobre la poesía pero con otro enfoque; ahora es el Borges protagonista quien retoma la función crítica y la realiza desde una perspectiva más objetiva, concluye que dichas estrofas no tienen nada de memorables y que la oralidad y la métrica del poeta son deficientes, que el trabajo de éste «no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable».<sup>3</sup>

Y es aquí donde el texto comienza a plantearse problemas tan importantes como es el valor de la poesía en sí misma, por una parte, y por otra, descartar la literatura que se hace en torno a los comentarios o explicaciones de la misma. Esta última idea es constante en el pensamiento de Borges. Por poner un ejemplo, recordaré un fragmento de una conferencia dictada en Belgrano el 24 de mayo de 1978:

<sup>2</sup> *Ibid*, pp. 619-621.

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 619.

Siempre les he dicho a mis estudiantes que tengan poca bibliografía, que no lean crítica, que lean directamente los libros; entenderán poco, quizá, pero siempre gozarán y estarán oyendo la voz de alguien.<sup>4</sup>

La otra idea, la de la poesía en sí misma, será tratada más adelante vinculándola con una tradición poética específica, con la cual el cuento establece una relación muy particular.

#### *Un problema compartido con Dante o «treinta siglos de apretada literatura»*

I. Al inicio de estas notas hablé de la problematización de los géneros que tiene lugar en la producción artística de Jorge Luis Borges, de ese extrañamiento que surge por la combinación de elementos de distintas disciplinas en un mismo corpus. Pues bien, esto que se presenta como innovación pudiera tener su germen en la manera en que comúnmente tenemos contacto con algunos de los clásicos de la literatura universal, tal es el caso de *La Iliada*, *La Odisea* y de *La divina comedia*; textos que, en la mayoría de las ocasiones –debido a la traducción–, se nos presenta a nuestra experiencia en prosa y simulan ser grandes novelas, cuando en realidad fueron escritos en verso y son ejemplos de otro tipo de literatura. En nuestra cultura, como podemos ver, las barreras de los géneros se han ido diluyendo y uno de los ejemplos más palpables de ello es la producción borgiana. Pero no es esto lo que ahora más me importa, sino la analogía que he realizado entre *El Aleph* y uno de esos clásicos, que según el siguiente acercamiento se vincula fuertemente con el cuento de Borges y confirma lo que he dado en llamar el entorno poético de *El Aleph*; me refiero a *La divina comedia*, de Dante.

Si leemos el libro *Nueve ensayos dantescos*,<sup>5</sup> de Jorge Luis Borges, publicado treinta y tres años más

<sup>4</sup> *Borges, Jorge Luis*. *Borges Oral, Bruguera, El Libro Amigo*, 4ª. Edición, España, 1985. P. 23.

<sup>5</sup> *Nueve ensayos dantescos, fue publicado en 1982 y puede encontrarse en: Borges, Jorge Luis, Obras completas. T. III, Emecé editores, México, 1989, 1ª. Edición. Pp 343-376.*

tarde que *El Aleph*, nos damos una idea del concepto que guarda el autor sobre el libro de Dante; así, no es accidental que en ambas obras el protagonista lleve el nombre del autor, que ambos estén enamorados de una mujer que ha muerto y que lleva por nombre Beatriz; Ambos hacen un descenso, Dante al infierno y Borges al sótano de la casa de la calle Garay, para después tener acceso a una forma suprema o totalizadora de la realidad, en el caso de Dante al paraíso y en el de Borges al Aleph. Dante es guiado en su travesía al infierno por un poeta latino: Virgilio, quien es para aquél el modelo, el maestro supremo en el arte de escribir versos. Borges es conducido al sótano, donde encuentra el aleph, por un escritor, poeta y de origen italiano: «a dos generaciones de distancia, la ese latina y la copiosa gesticulación italiana sobreviven en él»,<sup>6</sup> que además tiene el nombre Daneri que contiene casi todas las letras del nombre Dante: Dan(t)e(ri); una de las diferencias en estas analogías es que Borges no admira a Carlos Argentino Daneri, pero si sumamos a la coincidencia de los nombres, el que dedique años de su vida a escribir un poema que «se proponía versificar toda la redondez del planeta»,<sup>7</sup> como Dante construyó, en muchos años de su vida, una obra que representa la descripción de la concepción cósmica de Ptolomeo,<sup>8</sup> entonces la analogía conserva su vigencia.

Pero esta comunicación con el pasado, y más específicamente con la poesía del pasado, no termina aquí, sino que se convierte en una larga cadena comunicativa a través de la historia literaria. Hay una relación que repite la siguiente estructura en «puesta en abismo» que aparece en la página seiscientos veintiséis y que es, a la vez, una de las formas del laberinto tan típicamente borgiano: «vi el aleph desde todos los puntos, vi en el aleph la tierra,

y en la tierra otra vez el aleph y en el aleph la tierra». Así como el aleph está en la tierra y dentro de él se puede ver la tierra y el aleph, así también en el cuento de Borges se puede ver *La Divina comedia*, y en ésta es posible ver *La Eneida*, escrita por Virgilio, en la cual también hay un descenso al infierno, y en la que podemos ver, a su vez, *La Odisea* donde Ulises baja al infierno y de donde Virgilio tomó su personaje (Eneas) y en cierta medida también a Hesíodo,<sup>9</sup> recordemos que el nombre completo de la amada perdida en *El Aleph* es Beatriz Elena Viterbo, que aparte de su vínculo con la obra de Dante lo hace también con la de Homero, pues Elena es la mujer que desencadena la acción en *La Ilíada*. Y aquí podemos apreciar de forma materializada aquello que intentó hacer Carlos Argentino Daneri en su poema *La Tierra*: hacer confluir en unas páginas «treinta siglos de apretada literatura».

II. En el canto primero del *Paraíso*, Dante se encuentra con una realidad que sus palabras no pueden representar, cómo decir una realidad celestial por medio de una inteligencia humana y con un lenguaje terrenal: «Yo estuve en el cielo... y vi tales cosas, que ni sabe ni puede referirlas el que desciende de allá arriba»,<sup>10</sup> el poeta está ante un gran problema que será solucionado, curiosamente, invocando a Apolo, dios de la poesía, representante de la perfección, fundador de esa tradición apolínea, de la cual Homero es el más grande ejemplo, el poeta dice las siguientes palabras: «¡Oh gran Apolo! Haz de mí para este último trabajo un vaso lleno de tu valor... Yo, ¡Oh gran Apolo, padre de los poetas!, solicito tu ayuda e inspiración... Te invoco para que me auxilies, y no para medir mi pobre inspiración humana con la tuya divina».<sup>11</sup> Finalmente Dante escribió la tercera parte de su obra, dejándonos entender que el padre de la poesía dio la clave y solución a esa imposibilidad de comunicar.

En Borges, la situación se repite, después de la

<sup>6</sup> Borges, Jorge Luis, Obras completas, T. I. Ed. Cit. p. 618.

<sup>7</sup> Ibid., p. 620.

<sup>8</sup> Ver a este respecto la página 8 de *La divina comedia. Edición facsimilar de Barcelona. Imprenta y librería religiosa y científica del heredero de D. Pablo Riera, robador 24 y 26, de 1880, edición ilustrada con 136 láminas de Gustavo Doré. Dos tomos, reeditado por Editorial del Valle de México, México, S/F.*

<sup>9</sup> Todas estas obras y autores son citados, de una u otra manera, a lo largo del cuento.

<sup>10</sup> Alighieri, Dante, *La divina comedia*, ed. cit., p. 381.

<sup>11</sup> Ibid. p. 382.

experiencia del Aleph, el personaje se enfrenta ante la imposibilidad de decir con palabras lo que es prodigioso:

Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza aquí mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?<sup>12</sup>

Borges también termina haciendo una relación de lo que vio en el famoso Aleph, también desconfiaba del lenguaje como medio de expresión, pero también de las divinidades como mediadores de semejante tarea. Borges, sin decirlo, a diferencia de Dante quien sí lo dice, se confiaba silenciosamente a la poesía, y a la poesía en sí misma, no a su representación divina, sino a esa poesía de la que ya hablé antes y que según consejo del autor no requiere de bibliografías. El narrador se metamorfosea en poeta y redacta unas de las páginas más memorables del conjunto de su obra: la relación de lo visto en el Aleph, aquella enumeración a partir de la anáfora construida por la partícula «vi»: «Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América... vi todos los espejos del mundo y ninguno me reflejó... vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena...»<sup>13</sup>

El autor sabía del riesgo y el reto que representaba la elaboración de esta forma poética retomada de los retóricos y en la vida real también significó un galimatías por resolver:

Yo tenía que dirimir todo el problema literario que significaba escribir *El Aleph*, especialmente cuando tenía que imitar la acción de los retóricos, con sus enumeraciones caóticas, pero una imitación de las enumeraciones poéticas que no cayera en lo absoluto y lo aburrido, puesto que siempre hay un riesgo evidente entre lo absoluto y lo aburrido.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Borges, Jorge Luis. Obras completas. T. 1, ed. cit., p. 624.

<sup>13</sup> Ibid. pp 625-626.

Otro de los mecanismos que Borges utilizó en la construcción de esa enumeración está relacionada con una estética consistente en que lo singular constituye la pluralidad, como lo es el Aleph, por eso habla de «cosas infinitas», «universo», «populoso mar», «Las muchedumbres», «los ojos interminables», «los espejos», «racimos», «nieves», «desiertos», etc. En el libro antes citado, Borges dice lo siguiente:

Tuve que elegir objetos heterogéneos que al mismo tiempo estuviesen en alguna forma ligados el uno al otro, de suerte que al leer lo que se decía, pudiese encontrar unidad dentro de la multiplicidad, puesto que enumeraba elementos unidos por afinidad y contraste, y no le niego que toda esa página me resultó de un trabajo bárbaro, que me ocupó dos o tres días poner en orden, porque había que decir cuestiones, que sugirieran muchas otras...<sup>15</sup>

Es probable que Borges haya elegido rodear a este poema de un discurso prosístico, y más que prosístico, ensayístico, para darle énfasis; o bien es posible que haya circundado de poesía el fenómeno llamado Aleph para hacerlo memorable, no por él mismo sino por el recurso poético que lo refiere, lo que sí es un hecho es que en el cuento conviven de manera natural la prosa y la poesía.

### Conclusión

Después de la exposición anterior, se puede llegar, más que a valorar el aspecto poético como superficie, a toda la construcción que el autor elabora para sustentar esa presencia poética, que de otra forma parecería arbitraria. El Aleph, de Jorge Luis Borges, presenta un interés, por medio de los personajes, fuerte por lo que se refiere a la construcción de un buen lenguaje; en el mismo se pone de manifiesto el concepto de la poesía en sí misma, cosa que lleva a la práctica el autor, al elaborar el juego intertextual en relación con *La Divina Comedia*, materializando así la expresión poética y los fundamentos de esa poética.

<sup>14</sup> Verdugo-Fuentes, Waldemar. En voz de Borges, *Eosa*, México, 1986, p. 134.

<sup>15</sup> *Idem*.

# Escritura barroca y ficción policiaca en Paco Ignacio Taibo II

*Laurent Aubague*

¿Cómo definir la escritura de Paco Ignacio Taibo II? ¿Corresponde a una estética particular? Con sus recursos y formas propias, ¿es parte de lo que la crítica literaria llama el neobarroco latinoamericano? o esta escritura ¿representa ya una derivación de esta corriente? Y en este caso ¿le aseguraría esto autonomía y la volvería desde ahora heredera de una tradición de la modernidad? Para contestar a estas preguntas, para saber en qué la escritura de Taibo se aproxima y se diferencia del estilo neobarroco, existe una obra emblemática, la novela *Cosa fácil*, en la que el espíritu barroco parece ser el principio motor de la forma del relato policiaco. Se puede ver en ella una concepción de la narración aún presente en sus libros posteriores, la cual permite un acercamiento más profundo a la estructura narrativa de las novelas *La vida misma*<sup>1</sup> y *Sombra de la sombra*.<sup>2</sup>

En su ensayo *La estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana*, José Ortega afirma:

El fenómeno neobarroco en la narrativa escrita en español se inicia hacia la segunda mitad del siglo XX. Esta tendencia no surge como una renovación de la estética barroca del siglo XVII, sino que supone la instauración de un *orden nuevo, heterodoxo y vital* que trata de devolver a la lengua y a la sintaxis narrativa una libertad coartada por unos moldes estereotipados y canonizados de signo academicista y regionalista. En la obra de los escritores neobarrocos, la voluntad de estilo se lleva a cabo mediante *la exploración de todos los niveles del lenguaje (coloquial, culto, onírico, lúdico, histórico, escatológico, etc.)* e incorporación de novedosos procedimientos narrativos. Aunque la estética neobarroca se caracteriza por *el dinamismo y la desproporción, el mundo imaginario que el escritor neobarroco configura está rígidamente estructurado. Desordenado vitalismo y estructura formalista* son dos dimensiones complementarias en la estética neobarroca.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Taibo II P.I. *La vida misma*, 1995. Tafalla. Ed. Txalaparta.

<sup>2</sup> Taibo II P.I. *Sombra de la sombra*, 1996. Tafalla. Ed. Txalaparta.

<sup>3</sup> Ortega J. *La estética neobarroca en la narrativa hispanoamericana*, 1984. Madrid, Ed. Porrúa Turanzas. p.1. *El subrayado es nuestro*.

La voluntad de responder a un orden nuevo, heterodoxo y vital se manifiesta claramente en la novela *Cosa fácil*, publicada por primera vez en 1977. En efecto, las tres intrigas presentes en esta narración muestran cómo Taibo II explora una nueva sintaxis narrativa. El lector descubre el virtuosismo de un relato con tres direcciones cuya maestría artística consiste en lograr que estas tres direcciones no converjan por lo menos desde la perspectiva de la estructura profunda de la novela. La pesquisa sobre la posible sobrevivencia de Emiliano Zapata, la otra sobre la artista de cabaret, Marisa Ferrer, atrapada en las redes de la prostitución de lujo para hombres políticos, y por fin la de los crímenes contra homosexuales, encomendados por el jefe de la policía de México, progresan al mismo tiempo, llevando al lector a pensar que estas tres intrigas acabarán por converger y que alcanzarán un desenlace final común. Pero forzoso es constatar que no se da el caso. Además de haber mostrado que Héctor Belascoarán, el detective privado, héroe de esta historia, nunca está saciado y no teme emprender simultáneamente varias investigaciones, esta triple intriga, resultado de un procedimiento de amontonamiento de historias, deja ver que la verdadera meta perseguida es formal. Se trata de construir una novela-mosaico en la que el centro de gravedad de la estructura narrativa se diluye. Intenta desarmar las formas tradicionales de la ficción policiaca para construirla en otra forma narrativa. Es así como el desplazamiento de las apariencias opera: uno toma como una complicación de la intriga lo que no es sino un artificio del dinamismo y de la desproporción de la escritura. Y no cabe duda de que la función lúdica, tan lograda en esta novela, tiene mucho más que ver con la proeza del ejercicio estilístico que con la complicación de la intriga. Prueba de ello es que esta intriga se resume en pocos elementos: se trata de una ilustración política.

Efectivamente, *Cosa fácil* es la novela de una deambulación azarosa entre los recovecos de la corrupción y una revaluación indispensable de la mitología revolucionaria. En este sentido, la investigación sobre la probable sobrevivencia de Emiliano Zapata contrapone un muro de pureza, procedimien-

to chusco las más veces, a la degradación contenida por las otras dos historias. Allí, tal vez, el lector pueda apreciar, tal como lo sugiere José Ortega, como el mundo imaginario de la novela está rigurosamente estructurado y como este mismo rigor impone su profundo equilibrio y su notoria coherencia a la estructura formal de la obra. Estando la red de lo imaginario cruzada en *Cosa fácil* por la confrontación entre el ideal del mito y la dispersión producida por la degradación social y política, se vuelve entonces evidente para el lector que esta arquitectura narrativa se ajusta perfectamente, a través de la forma de mosaicos y de amontonamientos, con la tensión presente en esta red. La aparente convergencia entre los tres niveles del relato, así como el rechazo sistemático de cualquier asimilación entre ellos, explica por qué la estructura narrativa funciona como una sucesión de pequeños islotes narrativos. Pues, en *Cosa fácil* la historia acaba por ser un archipiélago de historias. En efecto, Taibo se da el lujo de añadir a las tres ramas principales algunos injertos: historias personales de amor y de marginación social del héroe principal, historia familiar de los Belascoarán, lo que permite añadir en filigrana el último injerto: la guerra civil española. Este modelo de relato centrífugo evidencia un arte de la complejidad narrativa que lleva la escritura de Taibo a ser la verdadera heredera de los artificios barrocos. Todo el proyecto del maestro de la novela policiaca mexicana consiste en encontrar siempre un centro de gravedad en su escritura fraccionada. Al fin de cuentas, la impresión de relato centrífuga no resiste frente al extremoso rigor subterráneo inmerso en la construcción narrativa de la novela. La evolución existente entre los procedimientos narrativos de *Cosa fácil* y la de *La vida misma* y de *Sombra de la sombra* deja ver hasta qué punto Taibo II se ha vuelto un perito en el arte de ordenar lo que estaba aparentemente dominado por el desorden de una imaginación exuberante y por la proliferación de una escritura difícilmente controlable. Es por eso que la novela *Cosa fácil* debe ser considerada en tanto signo anunciador de una estética barroca que se afirma a medida que la obra de Taibo se consolida.

En *La vida misma* y *Sombra de la sombra*, la

proliferación se ordena y, sobre todo, se jerarquiza. De una estructura mosaico, la narración toma más la forma, tal como lo sugiere C. Defoin,<sup>4</sup> de un *récit à tiroirs*.<sup>5</sup> En efecto, en *Sombra de la sombra*, la sintaxis narrativa se configura alrededor de cuatro grandes ejes: la diégesis o el relato principal, las partidas de dominó que funcionan como una prolongación de la diégesis pero en una posición de leve postergamiento temporal, las *Bellas historias del pasado* cuya función es dar una densidad biográfica y poética a los cuatro héroes del club Sombra de la sombra, y por fin, las partes correspondientes a *Trabajos que dan de comer*, en las que los mismos personajes revisten la plenitud de su autonomía novelesca (mediante breves pinceladas, se ofrece al lector el retrato de estos miembros de la sociedad mexicana de los años 20). La disposición de estos cuatro ejes acaba por formar una interesante trenza en la que la regularidad de los cruces entre estos ejes acaba por crear la figura de entrelazos que combinan estructura formal del relato y profusión de la libertad de la imaginación. La armonía de esta forma de relato depende de un camuflaje: es la libertad de lo imaginario la que crea la impresión de enorme vitalidad dada por esta novela llena de lances. Pero esta libertad no es nada en sí misma si no está orquestada por un impresionante trabajo oculto de la forma.

Al igual que la novela *Cosa fácil*, tenemos en *Sombra de la sombra* un relato con varias ramificaciones. Pero en esta obra, la autonomía de cada una de estas ramas ha sido reducida, o para ser más precisos, todas han sido subordinadas a la economía general del relato. El lector ya no se encuentra confrontado con un archipiélago de historias como en *Cosa fácil* (archipiélago que sirve también de modelo integrador para el relato) pero con una jerarquía de funciones cuya meta mayor es tal vez crear un efecto de distancia en la que la estructura narrativa sirve de espejo para la escritura. Desde la pers-

pectiva de la jerarquía entre narración y escritura, el vínculo entre la diégesis (plano regular de la acción constitutiva de la novela) y el eje que toca a las partidas de dominó, es del todo ejemplar. Ese eje tiene como objetivo aclarar perpetuamente esta cuádruple dimensión de la historia. Las partidas de dominó permiten primero encontrar la posición ideal para analizar el desarrollo de los acontecimientos: constituyen un posible postergamiento temporal que reanuda con la voluntad de poner a la luz los nudos de la intriga. El capítulo 31, *Los personajes inician un juego de dominó que no termina, en lo que mucho tienen que ver el periodista y sus quince preguntas* es del todo representativo de la manera de llegar a la inteligencia de la intriga. La segunda dimensión atañe a la implicación política: permite a los personajes definir su posición ideológica frente a la Revolución Mexicana. A este respecto, el capítulo 26, *Los personajes juegan dominó en un escenario no habitual y, en lugar de entrar en materia, hablan de la Revolución Mexicana y se definen malamente*, muestra con toda claridad cómo *Sombra de la sombra* es no sólo una novela histórica, sino una revaluación ideológica atormentada por el hecho de descubrir el sentido de esta revolución. La tercera particularidad de los capítulos dedicados a las partidas de dominó es utilizar lo burlesco y lo chusco para crear un efecto de distanciamiento con la novela. Descubrimos muy a menudo acotaciones sobre el comportamiento de los personajes que vuelven irrisorio el machismo de los héroes. Lo chusco y lo burlesco sirven de señal de aviso para advertir al lector que debe estar alerta y que debe cuidarse de su proceso de proyección. La parodia obliga al lector a relativizar el peso de la ficción policiaca. Descubrimos allí uno de los indicios que deja ver también en la novela, un tratado de escritura sobre el género policiaco. En este sentido, las partidas de dominó y sus construcciones laberínticas sirven para crear una postura metatextual y funcionan como una verdadera posición dominante que permite supervisar el proceso creativo en la novela. El principio del capítulo 19, *Los personajes juegan dominó y piensan que el arcángel San Gabriel los llama a la intervención*, muestra bien la voluntad metatextual

<sup>4</sup> Defoin. C. *Sombra de la sombra et La vida misma, dans l'oeuvre de Paco Ignacio Taibo II ou Pit II et double*, in Ponce, N, coord. *Ecrire le Mexique, Paris. 1998. Ed. du Temps.*

<sup>5</sup> *recit à tiroirs: relato en el cual además de una intriga principal se interpolan historias aferentes.*

de este procedimiento. Cuando uno lee las siguientes frases:

*Cada vez las partidas se hacen más difíciles, cada vez la trama extraña que los cerca, rodea de palabras la mesa de mármol y bloquea la concentración. El dominó nació para jugarse platicando. Una plática incoherente, alusiva al juego pero imprecisa. Se habla pero no se dice, para no violar la regla del silencio; se engaña un poco, se bromea mucho, se juguetea con las palabras; pero no se permite que las palabras guíen, manden y ordenen. Por eso no puede ser buena una partida en la que danzan sobre las fichas de hueso tres asesinatos, una china rescatada, la narración de un coito extraño, y el ruido de la lluvia en la calle Madero.<sup>6</sup>*

Se ve hasta dónde las relaciones analógicas entre la ficha de dominó y las palabras se justifican incluso si está presentada bajo una forma antagónica. Su lazo de dependencia es por lo menos constante: existe entre ellos similitud y desconfianza. A este respeto, la manera como el narrador explica el uso respectivo de las fichas de dominó y de las palabras es absolutamente sintomático: confirma la voluntad de dominación metatextual. La analogía y la voluntad de poner en evidencia el proceso creador presente en *Sombra de la sombra* se hacen explícitos bajo la pluma de Taibo cuando leemos esta aco-tación sobre la doble regla del juego: *El dominó nació para jugarse platicando*. Es tanto el espíritu del juego como el del habla, o sea el de las palabras, los que se ven de nuevo definidos en esta declaración. Y la sensación de alteración que se introduce entre las fichas de dominó y la configuración de la ficción está magníficamente traducida cuando el autor insiste sobre el hecho de que al lector se le invita a una doble comprensión de la historia: cruzar de nuevo las entretejaduras de la intriga policiaca y recorrer los recovecos del relato y de la escritura.

Este cuádruple juego de pistas presente en las partidas de dominó, como si fuera una réplica de la estructura general de la novela, brinda la mayoría

de las claves de este libro dejando ver al mismo tiempo cómo Taibo hizo evolucionar su propia estética barroca. Estamos ante una novela que abre constante e infinitamente múltiples ventanas sobre sí misma. Esta novela con ramificaciones polimorfas atañe a la exuberancia barroca. Pero ordena estrictamente su movimiento. Sobre la base de una diégesis inicial, crea una multiplicidad de posiciones de observación dominante que llevan al lector a descubrir y a interrogarse sobre el funcionamiento del proceso creador. Es esta facultad para dominar los momentos en que la creación se ve confrontada a sí misma la que enriquece la escritura barroca y su relación con la ficción policiaca. Taibo ha superado la fase del amontonamiento proteiforme, tan característico en *Cosa fácil*, y alcanza con *Sombra de la sombra* a encontrar un dinamismo donde la forma del apilamiento deja lugar a un procedimiento de desfase narrativo y temporal. Este desfase es de por sí creador de profusión: multiplica las maneras de enfocar el mismo acontecimiento. El barroco es justamente el arte que consiste en saber multiplicar los enfoques. Esta multiplicación enriquece las manifestaciones formales del texto. Y como lo dice José Ortega hablando de la escritura barroca: *esta prosa revolucionaria tiene como objeto reivindicar la función poética del lenguaje, haciendo que la forma signifique*.<sup>7</sup> Pero vemos también que a nivel de la intriga policiaca, *la escritura de la imaginación constituye una forma de conciencia crítica para cuestionar y reinterpretar ficción e historia*.<sup>8</sup> Por eso, los integrantes del club Sombra de la sombra pueden ser a la vez arquetipos convencionales de la novela de aventuras y acérrimas conciencias críticas que se insurgen contra los extravíos de la Revolución Mexicana.

En *La vida misma*, la estructura narrativa sigue una vez más el principio de la construcción del *récit à tiroirs*. Pero esta vez, la relación temporal entre los tres niveles de la historia es mucho más compleja. Encontramos de nuevo la diégesis que constituye la línea de fuerza de la novela y que toma

<sup>6</sup> Taibo II P.I. *Sombra de la sombra*, 1996. Tafalla. Ed. Txalaparta. p. 93.

<sup>7</sup> Ortega J. Op.cit., p. 4.

<sup>8</sup> Ortega J. Op.cit., p. 8.



*Desaliento*, Antonio Ramírez, 1994

a cuenta suya el desarrollo clásico de la intriga, de la acción y de la investigación. A partir de estos fundamentos, el lector descubre la incursión de otras dos direcciones que dan a la sintaxis de la narración su riqueza y su complejidad. Primero, tenemos una red epistolar, las cartas que el héroe manda a su esposa, en la que la novela logra una posición de distanciamiento similar a la de las partidas de dominó en *Sombra de la sombra*. Pero ya no se trata de la instancia a partir de la cual se construye la mirada analítica sobre la intriga. Se trata más bien de una técnica de focalización interna: el lector penetra en los estados de ánimo del jefe de la policía municipal y asiste así al debate polémico que tiene con su conciencia y su compromiso político. Las cartas a Ana tienen pues un efecto de espejo. Permiten cruzar el plano de la acción contenido en el primer nivel de la diégesis para volver a transcribir los acontecimientos de esta diégesis a partir de las emociones de este escritor que se ha vuelto jefe de la policía municipal, pero que no puede pasarse de una relación car-

nal con la escritura. La técnica epistolar utilizada por Taibo tiene pues como efecto abrir la novela sobre una doble aproximación especular: la del escritor confrontado con la acción que se refleja en el espejo de las palabras y de las cartas para entender su relación con el compromiso político y moral, y aquella en la que las cartas de José Daniel Fierro se vuelven un medio de escritura barroca que participan en las fluctuaciones de la constante puesta en abismo de esta novela. Las cartas son no sólo el reflejo de la conciencia del personaje, sino que sirven de espejo en el que se cristalizan las voluntades de deestructuración y de reconstrucción del relato. Brindan pues la posibilidad para la novela, de alcanzar su cohesión al mismo tiempo que le otorgan la facultad de desvelar las reglas de esta cohesión. Esta facultad depende menos de una voluntad de teoría estética y mucho más de un afán burlesco y paródico. La puesta en abismo se vuelve de este modo la condición de un distanciamiento irónico. Esta novela actúa como una desmistificación de la tentación

narcísica. En sus confesiones a Ana, el héroe procura no tomarse a sí mismo en serio a pesar de dedicarse concienzudamente a su compromiso político. La narración epistolar encuentra allí un artificio para mostrar la multiplicación de los enfoques: al espectáculo interno de una conciencia se sobrepone una visión sobre los poderes de la escritura.

El tercer nivel de estructuración de la novela corresponde al tiempo hipotético en el que el escritor y hombre de acción volverá a ser exclusivamente escritor y podrá hacer el libro de su experiencia en Santa Ana. Tal es por lo menos la función de las partes dedicadas a las *Notas para la historia del ayuntamiento rojo de Santa Ana*. José Daniel Fierro. En estas partes, la novela parece propulsarse hacia un tiempo que, aparentemente, no se ha materializado todavía. Parece que su deseo es existir, habiendo alcanzado ya una perspectiva temporal posterior a la que el lector descubre en su lectura de *La vida misma*. Entonces, ¿por qué abrir esta novela sobre la hipotética eventualidad de otro modelo posible para contar la historia de Santa Ana? Más allá de la diferencia de tratamiento entre los medios de la ficción y los de la investigación histórica (diferencia en la que el mismo Taibo plasma toda la ambigüedad de su obra ya que oscila entre la escritura de la ficción y la de los historiadores), esta forma de abrir el relato sobre otra potencialidad de sí mismo crea por lo menos, un nuevo artificio de escritura barroca. El artificio consiste en imaginarse en un vaivén entre la existencia real de la novela y su supuesta liquidación, ya que aparentemente otra escritura sería aún posible para formular la misma historia. Vislumbramos entonces la naturaleza de la apuesta estética de Taibo: la escritura toma cuerpo en la medida misma en la que se encuentra ante el vértigo de su propio cuestionamiento ya que se topa con el esbozo de lo que podría ser su forma definitiva. El orden nuevo, heterodoxo y vital del que habla José Ortega para calificar los fundamentos del barroco reviste en este caso la forma curiosa que consiste en poner la obra frente a la fragilidad de su superación. El resultado de la novela presente está cuestionado por la hipotética promesa de una forma de escritura ulterior que parecería satisfacer más

las aspiraciones del héroe-escritor. Tal vez se encuentre allí la manifestación suprema del barroco: afirmarse socavándose en la certidumbre de su propia superación.

Se ve así cómo la divergencia temporal en *La vida misma* rompe el principio de homogeneidad entre relato y narración, lazo mucho más integrado y constante en la novela *Sombra de la sombra*. A la acumulación temporal y linearia que corresponde lógicamente a la diégesis, las cartas a Ana parecen crear el tiempo de la suspensión del tiempo: penetrar en una conciencia equivale casi a cruzar la frontera del tiempo concreto para descubrir entonces la eternidad de la reflexión. La relación entre la diégesis y las cartas crea pues una impresión de aceleración y de ruptura de esta misma aceleración, queriendo crear así un contraste entre acción y redacción. En cuanto a la proyección narrativa que supone el proyecto de una futura escritura definitiva de la historia de Santa Ana, tiene por función mandar a estallar literalmente las categorías clásicas del relato lineario. Supera también el inmovilismo contenido en la aparente expulsión del tiempo de la narración epistolar. Es así como la estructura temporal en *La vida misma* alcanza niveles de complejidad que tienen todos como objetivo dar cuenta del carácter profundamente especular de la progresión de esta novela. La impostura de la proyección hipotética de una nueva y definitiva forma de escribir la historia de Santa Ana no hace más que subrayar los juegos barrocos usados por Taibo para dar forma a su novela. En definitiva, acepta ponerse a sí mismo en situación de espejo frente a su personaje. Siendo los dos escritores, uno tiene la impresión de que el escritor de carne y hueso, o sea el mismo Taibo, quiere dejar el campo abierto al escritor de la ficción. La obra del escritor real se reduce entonces al papel de obra cerrada que está esperando la nueva apertura de la obra potencial que ha sido iniciada por el escritor del relato, o sea por José Daniel Fierro.

Todos estos juegos especulares y todos estos encajonamientos de escritura producen la originalidad del barroco del escritor mexicano, por lo menos en lo que toca a sus novelas *La vida misma* y *Sombra de la sombra*. Su arte consiste tanto en crear

una ficción como en dejar en ella las huellas del acto creador que la engendró. La intriga policiaca y su desarrollo, ambos de factura clásica, permiten volver a recorrer el laberinto y la geografía de la creación. La novedad de la ficción en Taibo es que la investigación, ingrediente central de la novela negra, se transforma en un recorrido semiótico en el que la novela trata también de poner a la luz los mecanismos profundos de su génesis. Uno podría temer que tal ejercicio vuelva la escritura demasiado experimental, como es el caso de las novelas que pertenecen a la primera generación de la corriente neobarroca latinoamericana. Pero Taibo se cuida de insistir demasiado sobre su búsqueda formal. El lector nunca tiene la impresión de que la experimentación formal sea el objeto principal de esta creación. La preocupación por la ruptura formal se evidencia menos como el objetivo prioritario y mucho más como una manera de renovar la tradición, de enriquecerla y de orientarla hacia nuevas potencialidades. Barroco, Taibo lo es indudablemente tanto por su desordenado vitalismo como por su increíble facultad para crear formas especulares de encajonamiento, pero respeta, de forma casi sagrada, lo que son las normas constitutivas de las novelas de aventuras, del género negro o de la novela histórica. La aventura, la historia mexicana, y la investigación policiaca conforman las matrices culturales que le sirven, por el sesgo de la renovación de la escritura, para evocar las grandes problemáticas contemporáneas de su país. Su objetivo no es el de desconstruir, mediante un propósito meramente estilístico, los modelos de la literatura popular: no cree en el hecho de que la escritura por sí sola, sea capaz de revolucionar la literatura. El propósito crítico y políti-

co afecta también al contenido y a la materia de la ficción. La ruptura, si hay que aceptarla, está ante todo en los juegos con lo imaginario. Es entonces cuando el barroco, en tanto forma y contenido, se pone al servicio de aquella intención: se transforma en la ilustración de una necesidad de convencer. Tal es efectivamente el objetivo de Taibo: la modernidad ya no se encuentra en la ruptura sino en el imperativo de volver a visitar la tradición a la luz de las formas estéticas producto de esta ruptura. En esto tal vez se encuentre la diferencia entre un barroco literario orientado por la estética del *Nouveau roman* en la que la ruptura de la forma representa un programa ideológico sobre los vínculos que existen entre literatura, mundo e historia, y este otro barroco más asimilado a la tradición literaria de la que se han vuelto partidarios la última ola de escritores latinoamericanos como Taibo o Sepúlveda. En aquellos adeptos, la modernidad debe conciliar ruptura de las formas y conservación de los grandes modelos que siguen sirviendo como puntos de referencia para un amplio público imbuido de tradición literaria. Tradición y modernidad se conyugan entonces para lograr una nueva etapa, ya no de antagonismos sino de asimilaciones. Las novelas de Paco Ignacio Taibo II forman ya parte de la tradición de la modernidad. Es por eso que los lectores comunes y corrientes devoran sus obras. Lo hacen porque les parecen fundamentalmente nuevas y porque sitúan esta novedad en la tradición de lo que este público reconoce como su literatura, o sea aquella que ha sido elaborada por generaciones de escritores que supieron hacer de la novela negra la novela del mundo contemporáneo.

**GALERIA ALEJANDRO GALLO**

JUSTO SIERRA 2150  
44600, GUADALAJARA, MÉXICO  
TEL. 0052 [3] 615 1363 Y 616 3547  
FAX 0052 [3] 615 1363  
E-MAIL: agallo@foreigner.class.udg.mx

## **GALERÍA AZUL DE FELIPE COVARRUBIAS**

**ARTE CONTEMPORÁNEO  
EN UNA CASA DEL SIGLO PASADO  
EN EL CENTRO DE LA CIUDAD**

**ARTISTAS REPRESENTADOS:**

**ARTHUR AESCHBACHER  
MITO COVARRUBIAS  
PEPE FRANCO  
NACHO GÓMEZARRIOLA  
MATADOR MORFÍN  
JOEL RENDÓN  
WALDO SAAVEDRA**



**INDEPENDENCIA 947 (ESQ. CRUZ VERDE)  
TEL 826.2684 / FAX 826.9190  
GUADALAJARA 44200 MÉXICO**

## **expresSiones**

GALERÍA DE ARTE Y COMUNICACIÓN

▼  
CURSO-TALLER  
PERCUSIÓN Y DANZA INDÍGENA

▼  
DIPLOMADO EN  
PERIODISMO

▼  
TALLER DE  
DESARROLLO ESCÉNICO  
TEATRO - DANZA - CANTO

▼  
REPUJADO Y PINTURA

▼  
VENTA DE  
ARTESANÍA EXCLUSIVA

ARGENTINA 367  
COLONIA AMERICANA  
GUADALAJARA, JALISCO  
TEL. 826 2105

*Galerías  
Arther*

*Oleos  
Antigüedades  
Artes Decorativas  
Mueble Mexicano y Europeo*

*Av. Vallarta 1214  
44140, Guadalajara, México  
(3) 825 4217 y 825 3100 fax (3) 826 0036*

# Reflexiones sobre el aforismo

Raúl Aceves

**E**l aforismo no es fácil de distinguir del resto de sus parientes: la máxima, la sentencia, el adagio, el proverbio, el apotegma, el epigrama, el refrán, la frase célebre... A veces se usan indistintamente unos y otros conceptos como si fueran sinónimos, y los diccionarios contribuyen a esta confusión. Por ejemplo, cito lo que dice al respecto Helena Beristáin en su *Diccionario de retórica y poética*:

El aforismo es esa breve sentencia aleccionadora que se propone como una regla formulada con claridad, precisión y concisión (...) Al aforismo moral muchos lo llaman apotegma, adagio o máxima, sobre todo si proviene de un personaje célebre. El que encierra una dosis de sabiduría popular se denomina refrán o proverbio. La oración que expresa un lugar común con pretensiones de validez universal como norma de vida, es la sentencia. En las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, la intención didáctica puede ocultarse o desaparecer detrás de un más evidente propósito humorístico y poético (...) <sup>1</sup>

Una característica definitoria del aforismo, en la que todos los autores están de acuerdo, es que se trata de un pensamiento expresado con brevedad. Enrique Jardiel Poncela lo dice de manera magistral al definir sus frases como «máximas mínimas». En cuanto al propósito aleccionador o intención didáctica del aforismo, el acuerdo no es unánime. John Gross, en su introducción a *The Oxford Book of Aphorisms*, opina que «una máxima sólo se distingue de un aforismo por ser un pensamiento establecido; el aforismo es siempre disruptivo, o si se quiere, es una máxima subvertida». <sup>2</sup> Esta definición del aforismo como «máxima subvertida» nos hace pensar que no siempre el aforismo tiene un propósito aleccionador, sino que también está abierto a la duda, a la paradoja, al juego, al humor, a la ironía, a la imagen poética, a la idea heterodoxa, a la crítica de ideas y costumbres sociales, etcétera, lo que le da su carácter de auténtica creación literaria, que exige originalidad,

<sup>1</sup> Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México, Ed. Porrúa, 3ª Edición, p. 34

<sup>2</sup> Georg Christoph Lichtenberg, *Aforismos*, prólogo de Juan Villoro, México FCE, 1989, Breviario # 474, p.59

ingenio, dominio del lenguaje y el empleo de una retórica específica.

Como producto del pensamiento reflexivo e inteligente, se puede decir que el aforismo está a medio camino entre la literatura y la filosofía. En otras palabras, el aforismo no sólo es una forma literaria, sino también una forma de hacer filosofía que ha sido tradicionalmente empleada por muchos pensadores de todas las épocas, desde Lao Tze y el rey Salomón, Patanjali y Angelo Silesius, hasta Lichtenberg y Nietzsche, Kafka y Wittgenstein. El aforismo expresa una «filosofía de la vida», una serie de pensamientos sobre una variedad innumerable de temas, generalmente coleccionados en forma fragmentaria y azarosa. Más que de libros, se trata de cuadernos que por su carácter sistemático son verdaderas «misceláneas de todo y nada», como los llama el escritor argentino Macedonio Fernández.<sup>3</sup> Sin embargo, también hay notables excepciones de obras aforísticas que sí fueron pensadas y realizadas como libros; por ejemplo, el *Tao Te King*, de Lao Tze, los *Aforismos sobre el Yóga*, de Patanjali, el *Tractatus Logico-Philosophicus*, de Wittgenstein y otros.

Frecuentemente se atribuye al aforismo la característica de ser, no sólo una forma de pensamiento inteligente, brillante, ingenioso, sino fundamentalmente sabio. ¿De qué clase de sabiduría se trata? John Warner Barber, en el *Libro de los 1000 proverbios*, dice que «un proverbio no es más que la experiencia de todos, o al menos de muchos, que la sabiduría de uno solo ha sabido captar y sintetizar en una fórmula verbal breve, con frecuencia simbólica, la mayoría de las veces graciosa y siempre llena de ingenio»<sup>4</sup>. Esta sabiduría es más pragmática que especulativa, encaminada a instruir a las personas en la filosofía y arte de vivir, que en ocasiones pueden llegar a convertirse en verdaderos decálogos de conducta. El *I Ching* o *Libro de las mutaciones* es otro ejemplo de sabiduría pragmática expresada en forma aforística simbólica, con aplicacio-

nes oraculares. Nos enseña a observar las características y comportamiento de los diversos actores y fenómenos que participan en la conformación de eso que llamamos «realidad» o «destino», para comprender los cambios y poder anticiparlos:

Hay paz cuando cielo y tierra actúan en armonía. Así administran los gobernantes los dones del cielo y de la tierra, ayudando a su equilibrio al servicio del pueblo (11-La Paz)

Un manantial que brota debajo de la montaña representa la inocencia. Las personas sabias fortalecen su virtud mediante la acción provechosa (4-La Inocencia)

El trueno y el viento perseveran; de la misma manera afirman su posición los sabios sin cambiar de lugar (32-La Perseverancia)<sup>5</sup>

Junto a los aforismos o proverbios anónimos que expresan un saber colectivo y pragmático acumulado a lo largo del tiempo («Más vale maña que fuerza», «todo por servir se acaba», «hombre prevenido vale por dos», «no hay fuego sin humo») también tenemos aforismos de autor, que expresan el pensamiento de un autor particular, su propia filosofía y experiencia de la vida. Escritores como Lichtenberg, Joubert, La Rochefoucauld, Pascal, Nietzsche, Kafka o Cioran pertenecen a esta categoría de creadores individuales de aforismos, que con el tiempo pueden llegar a formar parte del saber anónimo colectivo. Mientras no ocurre esto, se les cita como «frases célebres», «perlas de sabiduría», «joyas del ingenio», «pensamientos selectos» u otros curiosos epítetos.

El aforismo de autor, distinto del proverbio o máxima anónima, más que partir de la certeza o de la verdad dogmática, parte del asombro y la perplejidad; es una aproximación al conocimiento, más que una ley inmutable. Es una duda sistemática que aprovecha las fisuras del saber establecido para abrir zonas inéditas al pensamiento oblicuo, lateral, rápido, sagaz. Es un ejercicio de la mirada insólita, dislocada, irónica e ingeniosa, en su afán de trascender los límites impuestos al lenguaje por los convenciona-

<sup>3</sup> Macedonio Fernández, Cuadernos de todo y nada, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1972

<sup>4</sup> John Warner Barber, El libro de los 1000 proverbios, México, Ed. Diana, 1997, contraportada.

<sup>5</sup> Anónimo, I Ching- El libro del cambio, versión de Thomas Cleary, Madrid EDAF, 1993, col. Arca de Sabiduría

lismos sociales. En esta búsqueda de libertad y nuevos territorios puede llegar incluso al absurdo o *nonsense*, o al «disparate significativo», como lo llama Juan Villoro<sup>6</sup>. Los aforismos genuinos son ideas concisas y completas –a pesar de su brevedad– que perderían fuerza si se extendieran. Se podría decir, con lenguaje pugilístico, que los aforismos son frases que noquean al lector. El propósito fundamental del aforismo es producir un efecto de *shock* emotivo e intelectual, con su carácter liberador, lúdico y gratificante, que mueve a pensar, imaginar o reír, según sea el caso. Veamos algunos ejemplos:

Karl Kraus (Austria, 1874-1936)

- \* El aliento más largo pertenece al aforismo
- \* Un aforismo no se puede dictar a máquina.

Tardaría demasiado

- \* Muchas veces es difícil escribir un aforismo si se sabe
- \* Mucho más fácil es escribir un aforismo si no se sabe

\* No es necesario que un aforismo sea verdadero, pero debe desbordar las alas de la verdad. Tiene que salir en una frase

Stanislav Jerzy Lec (Polonia, 1909-1966)

- \* De un pensamiento genial se pueden quitar todas las palabras
- \* Los pensamientos cultos saltan de la cabeza, como Palas Atenea; y los pensamientos hermosos, de la espuma, como Afrodita

Jules Renard (Francia, 1864-1910)

- \* Pensar es buscar claros en un bosque
- \* Hay que obrar por disociación y no por asociación de ideas. Una asociación es casi siempre banal. La disociación descompone y descubre afinidades latentes

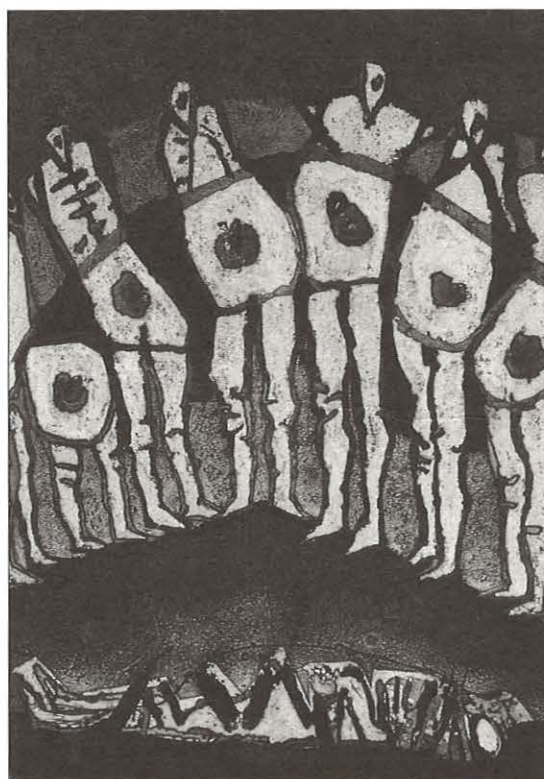
Emily Dickinson (Amherst, E.U., 1830-1886)

- \* Los acertijos son un alimento sano
- \* Es verdad que lo desconocido es la necesidad mayor del intelecto

\* La brevedad para vivir me ha hecho atrevida

George C. Lichtenberg (Alemania, 1742-1799)

- \* Tal vez sea ésta la descripción de una mancha de tinta



*Poder III*, Antonio Ramírez, 1998

\* La escritura es excelente para despertar el sistema que dormita en cada hombre

\* La tendencia humana de interesarse en minucias ha conducido a grandes cosas

\* Si se enseñara a los hombres cómo pensar en vez del eterno qué pensar, se evitarían los malentendidos

\* Decir mucho en pocas palabras (...) significa en realidad, dar a entender, con un mínimo de palabras, que se ha pensado mucho

Ramón Gómez de la Serna (España, 1888-1962)

- \* Greguería= metáfora + humorismo
- \* Se puede improvisar una novela, pero no una greguería

Francisco Guzmán (México, 1961-)

\* Cada aforismo crea su propio sistema de pensamiento

\* La libertad del aforismo está por encima de la premeditación

\* Encamínate hacia el aforismo si no quieres perderte en la divagación<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Georg Ch. Lichtenberg, *ibídem*, p. 77

<sup>7</sup> Karl Kraus, *Desenmascarar una sociedad*, versión de

Algunas veces el creador de aforismos logra bautizar a sus criaturas con un nombre original, con el que se las identifica; por ejemplo, los «Pensamientos», de Pascal; las «Voces», de Antonio Porchia; las «Greguerías», de Ramón Gómez de la Serna; los «Metaforismos», de Augusto Roa Bastos; las «Máximas mínimas», de Enrique Jardiel Poncela; los «Pensamientos descabellados», de Stanislaw Jerzy Lec; los «Poemínimos», de Efraín Huerta; los «Periquetes», de Arturo Suárez; los «Alburemas», de Elías Nandino, entre otros.

El aforismo autoritario o dogmático pierde fuerza como aforismo en la medida que trata de imponer su «verdad», porque el aforismo es tan sólo un punto de vista entre los muchos posibles y en eso radica su valor: enriquece los pensamientos sobre la realidad, abre la perspectiva. Se permite dudar de sí mismo y eso lo hace más creíble. Elude el tono profesoral o doctrinal para distinguirse de la máxima, el proverbio y la sentencia, los parientes solemnes de la familia. Prefiere ver lo que otros ignoran, decir lo que otros callan; por eso se convierte en una excelente arma de crítica social y de autocritica personal: el «*mensura curarum* o cuchillo de preocupación» al que alude Lichtenberg.<sup>8</sup> Veamos algunos ejemplos de Stanislaw Jerzy Lec:

\* Los gordos viven menos tiempo, pero comen más

Fco. San Martín y Christoph Janacs, México, Periódico de poesía # 10, verano de 95, pp 66-8.

Stanislaw Jerzy Lec, versión de Jan Zych, México, rev. Plural # 54, 1976

Jules Renard, Pensar no basta: sentencias y aforismos del Diario, Barcelona, Ed. Península, 1996, trad. de José Manuel Martos

Emily Dickinson, Cartas poéticas e íntimas (1859-86), trad. de Margarit Ardanaz, Barcelona, Ed. Grijalbo-Mondadori, 1996

Georg Ch. Lichtenberg, ibidem

Ramón Gómez de la Serna, Greguerías, edición de Antonio A. Gómez Yebra, Madrid, Clásicos Castalia, 1994, p. 31

Francisco Guzmán, Guadalajara, per. Siglo 21, 6 abril de 1997

<sup>8</sup> Georg Ch. Lichtenberg, ibidem, p. 77

\* La contemplación del mundo es gratis, pero los comentarios no cuestan caro

\* Extraño. Un perro no sabe que no hay que insultar al gobierno y sin embargo no lo insulta

\* Un salto moral es mucho más peligroso que un salto *mortal*

\* ¿Qué sería del diablo si dejase de creer en Dios?<sup>9</sup>

Un tipo especial de aforismo es el aforismo poético, que está a medio camino entre la filosofía y la poesía. Es pensamiento profundo revestido de bellas imágenes, inteligencia brillante cargada de emotividad, estética de la inteligencia. Muchos grandes poemas están escritos como si fueran ediciones de aforismos poéticos; basta revisar la obra de Roberto Juarroz, Octavio Paz, Fernando Pessoa, T.S. Eliot, entre otros muchos, para darnos cuenta de esto. Un caso particularmente interesante es el del escritor argentino Antonio Porchia, quien reunió sus aforismos poéticos en una obra llamada «Voces», de la cual doy algunos ejemplos:

\* Antes de recorrer mi camino yo era mi camino

\* Quien ha visto vaciarse todo, casi sabe de qué se llena todo

\* Quien me tiene de un hilo no es fuerte; lo fuerte es el hilo

\* Hallarás la distancia que te separa de ellos, uniéndote a ellos

\* Un hombre solo es mucho para un hombre solo<sup>10</sup>

El aforismo ha sufrido mutaciones que lo han llevado al terreno del juego humorístico, como en el caso de las «Máximas mínimas», de Jardiel Poncela; los «Poemínimos», de Efraín Huerta; los «Alburemas» de Nandino; y las «Greguerías», de Ramón Gómez de la Serna. La greguería se despoja de la gravedad y el afán moralizador de la máxima, para adoptar una actitud irreverente, humorística, paródica e irónica. Hace alarde de agudeza e ingenio, al tiempo que abre un espacio para el impulso lírico y la imagen

<sup>9</sup> Stanislaw Jerzy Lec, Pensamientos descabellados, Buenos Aires, Ed. Carlos Lohlé, 1977, trad. de Ramón Alcalde, A.K. de Colángeno y Roberto Juarroz

<sup>10</sup> Antonio Porchia, Voces, Argentina, EDICIAL, 12ª. Edición, 1989

poética. Produce choques, entrecruzamientos, transformaciones, transgresiones, asociaciones insospechadas tanto al nivel del lenguaje como al de las ideas. Desvanece las fronteras entre la realidad y la fantasía, lo visible y lo invisible. Como dice el crítico César Nicolás, se convierte en una «epifanía de lo circunstancial, lo nimio, lo instantáneo»<sup>11</sup> en su propósito doble de ser subversivo y ser divertido. Veamos algunos ejemplos:

- \* Hay pestañas que son rejas invulnerables
- \* La aguja quiere poner inyecciones de hilo
- \* El hormiguero es el calambre de la tierra
- \* Si ya ha caído el rayo, el aviso del trueno sobraba
- \* Sólo el poeta tiene reloj de luna
- \* El ciprés es un pozo que se ha hecho árbol
- \* El rebuzno es el grito más franco de la creación<sup>12</sup>

Otro de estos mutantes es el «Periquete», nombre inventado por el escritor tapatío Arturo Suárez, alias «Arduo Suaves», para referirse a una serie de frases humorístico-satíricas, que eluden el tono didáctico de la máxima y el impulso lírico de la greguería, para constituirse en una especie de juegos paródicos que recurren a diversos mecanismos retóricos, como la deconstrucción, la comparación, la hipérbole, la paradoja, la errata intencional, etcétera, con el fin de producir dislocaciones semánticas con intención lúdica y de crítica social y personal. La materia prima a partir de la cual se hacen los periquetes suelen ser las frases hechas, los dichos coloquiales, los títulos de libros o películas, los nombres de personajes o lugares, los refranes populares, las letras de canciones, etcétera.

Pongamos algunos ejemplos:

- \* ¡Una limusina por el amor de Dios!
- \* Ama a tontas y a locas
- \* Vive entre Sierra Morena y Ábreme güera
- \* Concierto para chelo y tere
- \* Una vez salido el poema ya no se admite declamación
- \* Todo por ser vil se acaba
- \* Ya agarraste por tu cuenta las palabras<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Ramón G. de la Serna, *ibídem*, p. 31

<sup>12</sup> Ramón G. de la Serna, *ibídem*.

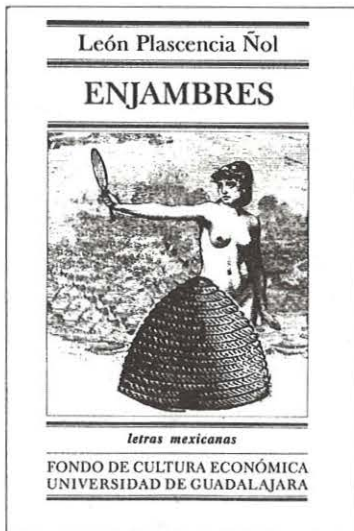
Hay conceptos que por sus variadas formas y aplicaciones se resisten a ser definidos con exactitud; este es el caso del «aforismo». Lo que puede decirse es que se trata de pensamientos breves, que manifiestan diversas intenciones: didáctica, filosófica, poética, humorística, satírica, lúdica, irónica, heterodoxa, etcétera. La diferencia respecto del proverbio, refrán o máxima, es que no se trata de un producto anónimo o de tradición popular perteneciente al folclor, sino de un producto de autor, de un creador individual. No necesariamente un autor de aforismos tiene que ser literato; también puede ser filósofo, científico, artista plástico, político, religioso, etcétera. Su campo de acción rebasa el territorio convencional de la literatura; tal vez por eso no se le concede categoría de «género literario» junto a la poesía, la narrativa, el teatro y el ensayo. Hay autores de aforismos, como Antonio Porchia, a los que se acomoda en el cajón de los poetas y a otros, como Nietzsche, se les acomoda en el rubro de los filósofos, y a otros no se sabe dónde acomodarlos; pero generalmente a nadie se le llama «aforista» o creador de aforismos.

El aforismo, por lo visto, es un producto difícil de ubicar y clasificar, ya que es interdisciplinario, multiforme, anárquico (sólo obedece sus propias reglas), versátil, libre por excelencia. Al margen del poder cultural y las academias, al margen de los «géneros literarios» oficialmente reconocidos, al margen de los sistemas de pensamiento establecidos, el aforismo tiene las características de todos los productos marginales: es liberador, espontáneo, heterodoxo, asistemático, impredecible, subversivo, ligero, veloz, punzante, regocijante, irritante, luminoso, etcétera. Es el vagabundo de la familia, el Diógenes de la sociedad, el *hippie* de la lengua, el anarquista de la razón, el bufón del rey, el más cuerdo de los locos, el ermitaño más sociable, el nudo de la contradicción... El aforismo, por su misma naturaleza, escapa a todo intento de definición. Y esa, precisamente, es su mejor definición.

<sup>13</sup> Arturo Suárez y miembros del Club de Periqueteros Solitarios de Occidente, *fotocopias, Guadalajara, sin fecha*.

## Una marea: Enjambres

Gabriela Velázquez



En este tránsito en que nos acercamos vertiginosamente al fin de siglo y al milenio, también nos acercamos a los cambios y propuestas literarias. En la poesía, por ejemplo, el barroco siempre ha existido de una y otra forma; en su totalidad o en apariencia; como atisbo o como propuesta de modernidad o de vanguardia. La modernidad, como posibilidad de lo nuevo, lo fugaz, lo ideal, la moda, lo transitorio. Sin embargo, cualquiera que sea la tendencia que se nos presente en el próximo milenio, igual el barroco hará su aparición. Las vanguardias nacen del centro de la nada, de la desesperanza, del desconocimiento del futuro, de los avances de la ciencia, todo se reúne en un mismo punto, todo gira en torno a la modernidad. Si acaso existe la desesperanza factible de este fin de milenio y de siglo, también existe la posibilidad de renacer, de existir para continuar conociendo. Nuestro barroco, el barroco de este lado del Atlántico, se gesta del contacto más profundo del sentido con la naturaleza y con la vida misma. Porque el barroco de América, si acaso es hijo del viejo continente, aquí ha tenido su mayor evolución y su casa. No determina

*La casa que buscas sólo está en tu memoria o en tu sueño.*

Tabucchi.

lugar ni época, tanto la costa como las áreas desérticas, la ciudad, el campo, las montañas, etcétera, sirven de escenario para que esta tendencia nazca. El mundo se despliega ante nuestros sentidos permitiéndonos llegar a él, tocarlo, olerlo, palparlo. Si la poesía barroca nace o se da a conocer con Góngora, en América la poesía barroca no ha descansado, continúa avanzando. Si en algunos poemas de Díaz Mirón encontramos atisbos barrocos, como también en los Contemporáneos, en Octavio Paz, y si recorremos toda la América hispánica, encontraremos el barroco latente, de ayer, de hoy y de mañana. El neobarroco es el barroco que surge en este fin de siglo y que llegará al siguiente.

Uno de los poetas pendientes de la dirección que está tomando el neobarroco, es Roberto Echevarren, atestigüa que esta tendencia comparte la experimentación con el lenguaje, pero evita ser de algún modo didáctico ocasional. Su mayor preocupación es la imagen que logra conectarse con la gramática y la sintaxis a veces complicada, más no creo en eso del hermetismo. Aquí entra el juego del paralelismo, de la significación de un adjetivo sustraído y to-

mando otra función que no es la propia; o de nombrar las cosas de otra forma, como una alternativa: yuxtaponer. «La escritura barroca obedece a la noción de proceso indefinido, si no infinito», dice Echevarren. Así se presenta el libro *Enjambres*, de León Plascencia Ñol, editado por el Fondo de Cultura Económica y con apoyo de la Universidad de Guadalajara. Una labor de escritura que promete, como dice Jorge Esquinca: la flama mutable del sonido.

Aunque se podría entrar en un debate sin fin, sobre cuáles son las características que determinan qué es el barroco y qué el neobarroco, sólo se puede decir de ambos que están en contra de ideas

«preconcebidas entre el lenguaje del poema y las expectativas» que supone un lector; una revolución en el papel de imágenes, posibilidades y lenguaje. Un despliegue, como en una espesa selva donde el abanico de flora y fauna está a la espera de ser parte de un todo. Un estado de sensibilidad, de espíritu, marcados por un hito que recorre los sentidos. Un estado de contemplación, de afinidad, de posibilidades de reconstruir. «La vastedad de un espacio inconquistable, apenas vislumbrado en el instante de su plenitud siempre fugaz», dice Esquinca, a propósito de *Enjambres*, un libro que toca a las puertas de la casa del barroco americano.

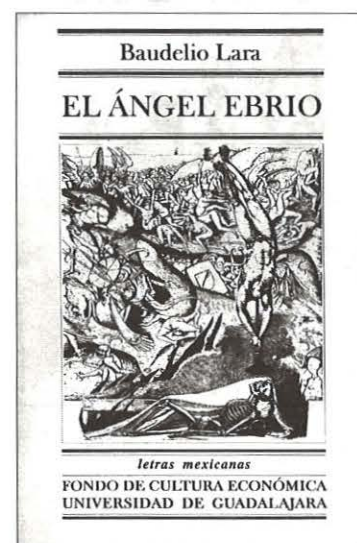
León Plascencia Ñol, *Enjambres*, Fondo de Cultura Económica-Universidad de Guadalajara, (Letras mexicanas), 1998.

**Baudelio Lara**  
**El ángel ebrio**  
*Luis Vicente de Aguinaga*

Nada nos impediría sostener que en cada una de las páginas de este libro hay un poema final, un verso último, una palabra como abandonada al peso de lo irremediable o de lo insensato. Habría que precisar, con todo, que no estamos ante un sistema de frases lapidarias o conclusiones definitivas, y que el orden poético anticipado, intuido, sugerido por Baudelio Lara en *La Luz a tientas* y *Duermevela*, ha terminado por mani-

festarse aquí, en *El ángel ebrio*, justamente como el revés de un sistema. En cada línea, en cada espacio vacío, en cada texto se deja un mundo atrás, un borrador, un ensayo inacabado de la materia.

Debemos entender también que la certeza de lo imperfecto no puede erigirse perennemente como tal, en la medida ya expuesta de que toda certeza es inútil. Y será en esta nueva descolocación de la mirada y las cosas –al me-



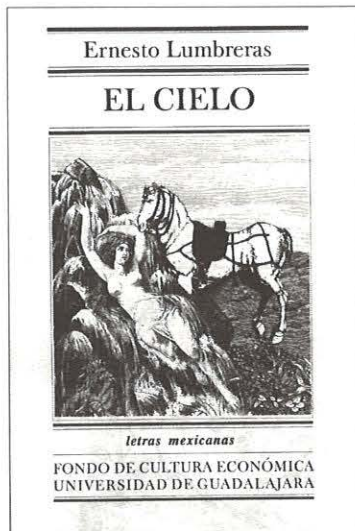
nos mientras dura la ebriedad del ángel, cuando apenas empiezan a agrietarse la confianza en la revelación y el don de la apertura donde se incubará, tal vez, el instante. Su consistencia no podrá ser otra que la de los cuerpos deseados, su respiración, otra que la de un preludio, una expectati-

va, una acechanza, fragmentaria y nocturna.

Estar más cerca. Baudelio Lara parece haber elegido la aproximación, el vértigo temeroso de la aproximación, como signo radical de su trabajo. O haber sido elegido por ella.

Baudelio Lara, *El ángel ebrio*, Fondo de Cultura Económica-Universidad de Guadalajara (Letras mexicanas), 1998.

## Ernesto Lumbreras **El cielo** *Gabriel Bernal Granados*



La música y la imagen –o el respiro y la visión, como quería la escritora española María Zambrano– son las columnas en que reposa la arquitectura de *El cielo*, esto es, el espacio poético que Ernesto Lumbreras ha elegido para levantar el muro de una experiencia que asume la posibilidad del presente como aspiración sensual rumbo al sosegado misterio de la forma.

Como el viajero sediento de lenguajes inéditos, Ernesto Lumbreras anda el delicado terreno que va de la mirada a la ilusión del azul y del negro, el cielo de día y el cielo de noche que todo lo vuelve y, en consecuencia, que a todo provee de sentido. El motivo de este poema (la redundancia de la bóveda celeste) es el surtido de metáforas por excelencia, el trans-

currir inagotable que va colmando todo su orbe de palabras, imágenes e ideas que nos llevan a corromper los bloques de los referentes homogéneos y a verlos inevitablemente transformados en sedimentos verbales de procurado artificio. Epifanía de sí mismo, *El cielo* es, en última instancia, la materia dispersa, fragmentada, de un proceso equivalente a la pulverización de la palabra y el discurso.

Saturado de lirismo y ajeno a las significaciones convencionales, Lumbreras hiende la corteza del poema y descubre la savia de un ámbito crítico cuya pregunta menos obvia y más loable es ¿hacia dónde? El lector puede hallar respuesta en las páginas de este libro: hacia la música y la imagen, hacia el goce inasible de la poesía.

Ernesto Lumbreras, *El cielo*, Fondo de Cultura Económica-Universidad de Guadalajara (Letras mexicanas), 1998.



*Ballet Folclórico*  
de la Universidad de Guadalajara

TEATRO DEGOLLADO  
funciones todos los domingos a las 10 am



Carlos Vargas Pons  
*Ofelia, homenaje al maestro Antoni Tàpies*  
Acrílico/tela 153 x 238 cm.

*colección permanente*



**MUSEO DE LAS ARTES**  
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA