

Luvina

literatura y arte • 18 • diciembre de 1999



♦ Sergio Pitol ♦ **Poemas de** Lêdo Ivo, Raúl Renán, Javier Ramírez,
Jorge Fernández Granados ♦ Especial de **poesía chilena contemporánea**
♦ **Ensayo de** Patricia Córdova Abundis ♦ **Pinturas de** Marcos Huerta

♦ UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA ♦

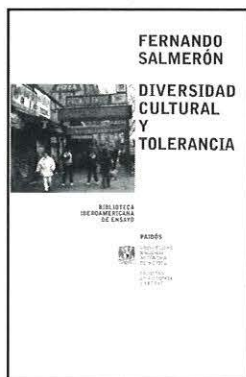
♦ \$20.00 ♦



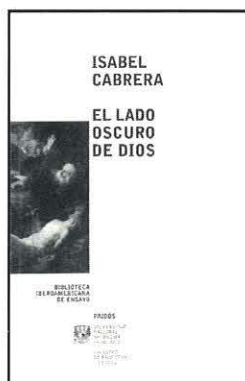
Biblioteca Iberoamericana de Ensayo

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.

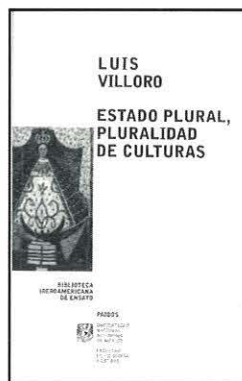
Otros títulos de la Biblioteca



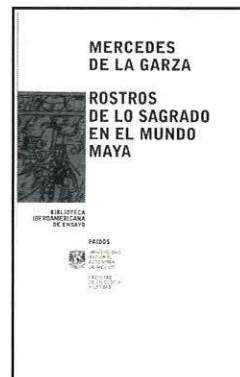
*Diversidad cultural
y tolerancia*
Fernando Salmerón



*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:

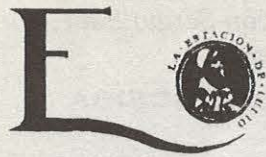
Fondo de Cultura Económica (Jesús García 740)
Pruebas y Material Psicológico (Constelación 285, Zona Minerva)

Grupo Azraín (Av. Chapultepec 396, Sector Juárez)
Librería Gonvill (8 de julio 825)

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

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>




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

índice

- 5** *De una conversación con Sergio Pitol*
**«Hay que buscar
la esencia de la poesía»**
Víctor Ortiz Partida

cruzamientos

- 11** **Poemas**
Lêdo Ivo

sección
especial

- 15** *Muestra de poesía chilena*
Anti-Ars poétique, douze
Felipe Ponce

16 *Nicanor Parra*

18 *Eduardo Anguita*

19 *Gonzalo Rojas*

20 *Enrique Lihn*

22 *Jorge Teillier*

23 *Óscar Hahn*

23 *Juan Luis Martínez*

24 *Rodrigo Lira*

33 *Raúl Zurita*

35 *Teresa Calderón*

36 *Marcelo Novoa*

37 *Yanko González Cangas*

en
taller

- 25** *Marcos Huerta*

39 La tierra prometida
Jorge Fernández Granados

41 Poemas
Javier Ramírez

43 Escapa la noche
Raúl Renán

45 Borges: siempre el otro
Patricia Córdova Abundis

Reseñas y novedades

51 Salón de belleza
César López Cuadras

54 El erotismo del exotismo
Armando Oviedo



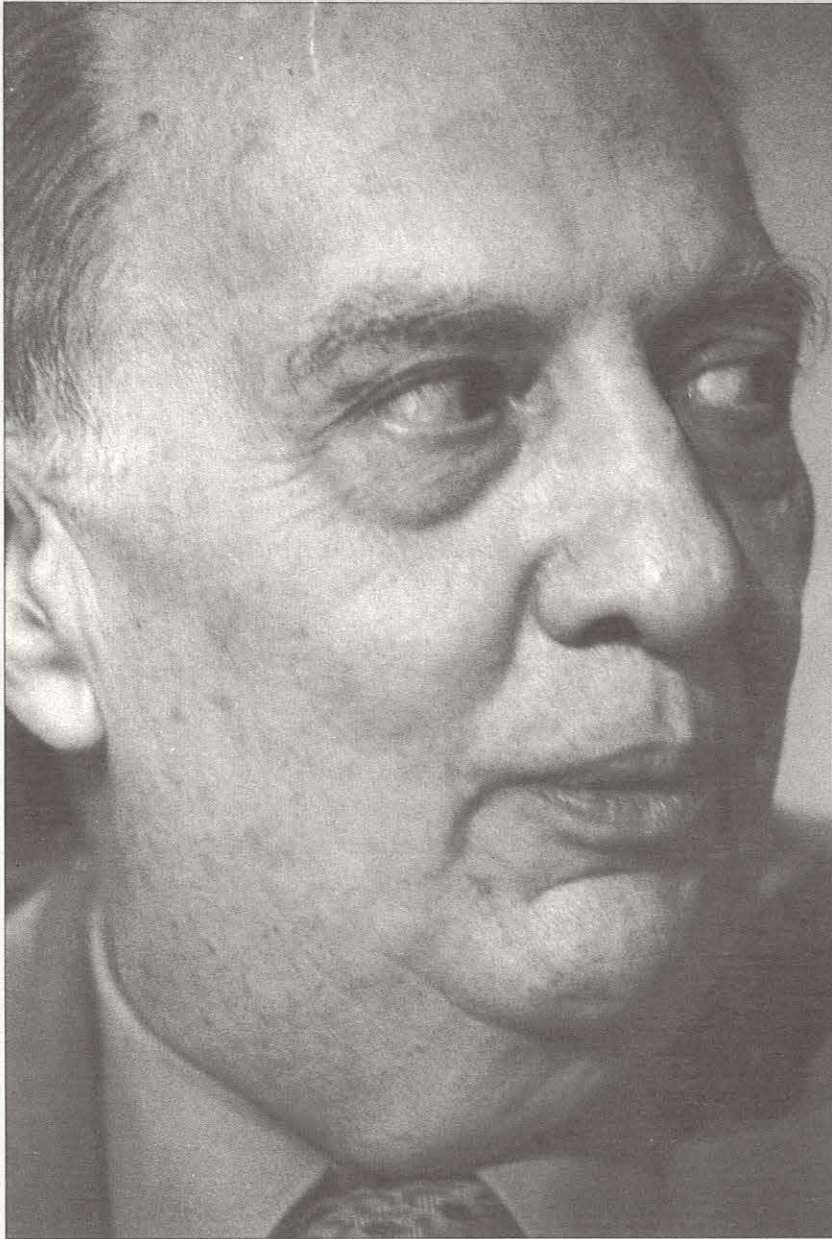
En la portada:
Marcos Huerta
Ancestro (1993)
Mixta/mazonite (244 x 244)



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

Luvina *Coordinador editorial*: César López Cuadras. *Consejo editorial*: José Brú, Baudelio Lara, Marco Aurelio Larios, Luis Medina, Jorge Orendáin, León Plascencia Nól, Felipe Ponce, Guadalupe Sánchez, Ricardo Sigala, Wolfgang Vogt. *Diseño*: Avelino Sordo Vilchis. *Composición tipográfica*: RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL. *Corrección*: Sofía Rodríguez B. *Captura*: Martha L. García y Ana Eunice Zepeda.

Luvina Revista trimestral (diciembre 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@udg.serv.cencar.udg.mx Imprenta: Editorial Pandora, s. a., Cañas 3657, La Nogalera, 46170 Guadalajara, Jal. Distribuidor: Coordinación Editorial de la Universidad de Guadalajara, Francisco Rojas González 131, col. Ladrón de Guevara, 44600 Guadalajara, Jal. Tel. y fax: [3] 827 2105/ Página Web: <http://www.udg.mx/~editorial/index.html>



VÍCTOR ORTIZ PARTIDA

De una conversación con Sergio Pitol

«Hay que buscar la esencia en la poesía»

Víctor Ortiz Partida

Sergio Pitol. Escritor veracruzano nacido «por azar» en Puebla (1933). Estudió derecho y tomó algunos cursos de la carrera de filosofía y letras. Viajero y diplomático. La Habana, Caracas, Nueva York, Londres, París, Ginebra, Roma, Pekín, Varsovia, Moscú, Belgrado, Barcelona, Bristol, Budapest y Estambul son algunas de las ciudades en las que ha residido y que contribuyeron a su formación. En 1988 regresó a México y adoptó por residencia el Distrito Federal. Desde 1992 vive en Xalapa, donde, dice, «en ningún lugar podría estar mejor que aquí».

Es narrador y ensayista, aunque, en realidad, todos los géneros se mezclan en su obra. En una relación no exhaustiva de sus libros publicados se incluyen los de cuentos *Cuerpo presente* (1965), *Vals de Mefisto* (1989) y *Todos los cuentos* (1998), y las novelas *El tañido de una flauta* (1972), *Juegos florales* (1982), *El desfile del amor* (1984), *Domar a la divina garza* (1988) y *La vida conyugal* (1991). Éstas últimas las editó recientemente Anagrama con el título *Tríptico de carnaval. La casa de la tribu* (1989), *El arte de la fuga* (1996) y *Soñar la realidad* (1998) son sus libros de más reciente publicación.

Ha traducido al español obras de Joseph Conrad, Witod Gombrowicz, Henry James y Jerzy Andrezejewsky, entre otros.

Su obra ha sido distinguida con importantes premios, entre los que se cuentan el Xavier Villaurrutia (1982), el Jorge Herralde de Novela (1984), el Nacional de Lingüística y Literatura (1993), el Mazatlán de Literatura (1997) y el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe Juan Rulfo (1999).

La mediocridad como personaje

En mi primera etapa, la de los cuentos de *Infierno de todos*, recojo las historias que había yo oído en mi casa, de niño, a mi abuela, a sus amigas, a mis tías viejas; son historias de la prerrevolución, de la revolución, de esos tantos años de revuelta, de asaltos a las pequeñas ciudades, a las haciendas, a los ranchos. Tienen un carácter tendiente a lo trágico, algunas de ellas tienen una estructura que sigue las estructuras de las tragedias griegas. Por ejemplo, uno que se llama «En familia» es la

primera parte de *La Orestíada*, de Esquilo. Los personajes siguen los modelos de Clitemnestra, de Egísto, y dejo alguna clave, una pequeña pista, de que uno de los personajes es Ifigenia: el padre, general, la deja morir; para que se vea que soy consciente de que estoy siguiendo el modelo griego y no tener el prurito de que digan que copié. Los personajes de alguna novela o cuento están leyendo o están conversando de alguna obra de un autor al cual estoy tratando de emular.

Después de este periodo me fui al extranjero, y quizá es allí donde me encuentro a personajes que fueron promesas, de los cuales se hablaba aquí en México años atrás como el futuro gran escritor o gran músico. Los encuentro en Italia, Francia o en algún lugar de Europa, convertidos en otra cosa, haciendo otros empleos, empleos mediocres, con miedo de volver a México, temerosos de llegar y sentir que su vida ha sido un desastre, que no dieron todo lo que podían dar. Y que allá, con gente que los conoce poco, se pueden defender en pequeños empleos que tienen que ver con empresas mexicanas, con cuestiones latinoamericanas.

En mi primera novela, *El tañido de una flauta*, hay estos dos casos. Ese escritor del que todo mundo esperaba muchísimo y que no se realizó, que murió en la oscuridad, olvidado de todos, con una vida casi lindando en la mendicidad, después de haber sido una inmensa promesa, después de haber estado en sus primeros años en Europa en los centros vitales de la cultura, con vínculos importantes con movimientos de vanguardia, con grandes personajes y todo. Y que después los años lo carcomen, lo convierten en detritus, hasta que muere en una aldea, en un lugar insignificante cuando ya nadie lo recuerda, cuando ya es alguien que quiso ser algo y no fue nada.

Cuando escribía yo eso, recuerdo que vine a México, y me sucedió que después de haber estado varios años en Europa, volví a ver o supe de personas como esos personajes de Europa, pero en peor, porque si les hablabas de un libro, de lo que leíamos en la adolescencia, de la gran exposición que habíamos visto en los cincuenta en Bellas Artes, todo eso, se alteraban mucho, les removía algo y decían que ellos ya no estaban para eso.

Eso siempre me preocupaba, me asombraba, ese desplome de gentes a las que yo pude admirar, algunas veces muchísimo, por su inteligencia, por su probidad, por su valentía al expresar sus ideas, su modo de ser, y cómo en unos cuantos años los absorbe el presupuesto, la burocracia u otros motivos. Entonces, sí, claro, parte de mi mundo, de mi elenco novelístico está conectado, sacado de ese sector.

Contra la mediocridad real

Es posible que al escribirlo tratara yo de defenderme de ese espectro. Hace unos días hubo una conferencia, aquí en Xalapa, de Jacques Lafaye, recordando el París de Octavio Paz cuando él lo conoció siendo ambos muy jóvenes, y cuando Paz en la posguerra, en los años cuarenta, inmediatamente después de la guerra, cuando se rehace la geografía literaria, las secuencias literarias de los grupos en la cultura francesa. Lafaye fue una de las primeras personas que leyó el manuscrito de *El laberinto de la soledad*, Paz se lo pasó. Dijo que seguramente después de la lectura de *El laberinto* —un hombre tan inteligente, con un conocimiento filosófico muy fino, muy acendrado— él fue otra cosa.

Gracias a la conferencia recordé cómo en los años cincuenta estuvo en México ese personaje, había vuelto de París, en donde vivió algún tiempo con su esposa, y vino a pasar unos años aquí. Entonces dio unas conferencias en el Instituto Francés para América Latina y fui a oírlo. Quedé deslumbrado por su conocimiento, nos dio un panorama muy interesante de la filosofía francesa de esos años, de esos momentos después de la guerra, e hizo una síntesis del existencialismo y sus diversas corrientes, la de Sartre, la del existencialismo católico de Gabriel Marcel. Mis compañeros y yo nos quedamos deslumbrados con aquellas novedades que nos expresaba. En esos días leí en *México en la cultura* un ensayo de él sobre Kafka, que fue lo que me llevó a leer a Kafka. La impresión, la incitación que me creaba esa persona, sus ensayos y sus conferencias, fue también muy propicia para mí, para desarrollar mi cultura. Era evidente que si yo no hubiera leído ese artículo sobre Kafka, lo hubiera leído después, porque ya Kafka nos estaba llegando a México, había

mucha prensa, estaba en el aire su prestigio y, seguramente, uno, dos, tres años después, o cuatro, habría llegado yo a Kafka. Pero ese momento en el que llegué a Kafka, que fue tan impresionante en mi vida y en mi formación, se lo debo a él.

Durante la conferencia de Lafaye recordé también que lo había vuelto a ver en 1983. Conversé con él y con su esposa, en Londres, y no era nada, no era nadie. Cuando le comentaba lo importante que había sido para mí en el paso entre la adolescencia y la juventud la lectura de sus artículos o sus conferencias, se quedaba lelo. A los pocos años murió aquí en México y no se publicó sino una sola esquelita porque ya nadie sabía quién era, y sólo algunos viejos lo recordaban, ni siquiera la gente de mi edad. Si yo no lo hubiera visto en 1983 habría pensado que ya había muerto, ya nadie se acordaba de él, ya no me acordaba yo tampoco, no recordaba nada de él, porque no hizo nada.

Recuerdo también la sorpresa que me dio en México un amigo mío de la niñez, era ligeramente mayor que yo. Nos conocimos desde que yo era muy pequeño, y me dejaban deslumbrados sus conocimientos. Cuando estábamos en la secundaria, no estábamos en el mismo curso, pero nos encontrábamos en el parque de Córdoba, en el mediodía saliendo de la secundaria y lo oía yo conversar sobre libros y era como una guía para mí, para buscar esas novedades de las que él me hablaba. Luego, en México, nos encontramos en la Facultad de Leyes, y en Filosofía y Letras, en algunas exposiciones, y de repente un día me dijo que se iba a regresar a Córdoba, que le había caído mal la Facultad de Leyes, que no había presentado los exámenes, que le daba mucha güeva volver a pasar el año, y que en Filosofía y Letras, lo que había ahí, lo podía aprender por su cuenta, en sus lecturas. Después se fue desgastando. Murió el año pasado o el antepasado, muy querido por toda la gente que lo trató. Pero pienso que este personaje hubiera podido ser un gigante, o por lo menos me lo parecía a mí, y cuando yo me sentía tan burro, tan limitado, me deslumbraba. Cuando me lo encontré después de unos años en Córdoba, tenía toda la vitalidad del mundo, todas las ganas de vivir, el brillo de conversación, un humor salvaje,

pero trabajaba en un periódico, el cual no le permitió desarrollar más su inteligencia. Por todos esos casos que me ha tocado presenciar, seguramente he tenido el miedo, el pánico a eso, a que de repente me olvide de todo y me vuelva yo nada, que quedara en nada, como esos personajes tan brillantes y ya logrados; y muchos otros tan desgajados que siempre andan en Europa o en el extranjero, que se fueron de Buenos Aires hace tiempo, o de Colombia, y que llevan vidas ligeramente anómalas, que viven de una tía que los va a heredar, pero que tiene noventa y cinco años y no se muere y les manda un cheque cada mes, limitadísimo, y que van al teatro a todos los estrenos, y que saben todo lo de la ópera, qué cosa va a haber, están al día en los libros. Pero aun llevando una vida intelectual, rica, diariamente, tampoco producían nada, y eso sucede en todo el mundo yo creo... Y qué bueno que también hay gente que consume cultura y que es culta sin tener que ser activamente productor.

Los personajes ideales

En mi obra recupero estos personajes y aunque sí hay un fondo amargo, me sirven para crear, no me quedo en el retrato, sino que a partir de ellos intento ir más allá. No me he quedado en eso, en una cosa amarga, negativa, que sea la historia de un fracaso simplemente, sino que todo está en un entorno que explica el porqué de esos personajes.

Ahora, me gustaría mucho —y siempre he querido, he tratado o he deseado, por lo menos desde que me fui a Europa—, escribir sobre gente muy sencilla como en algunos relatos de Balzac o de Flaubert, como «El corazón sencillo», hacer un personaje tan maravilloso como el de ese relato, o como son casi todos los personajes de Chéjov. Chéjov es quizá el escritor que más me ha iluminado, con él me quedaría seguramente si sólo pudiera yo llevar un autor a la isla desierta. Creo que me llevaría a Chéjov, o por lo menos en muchos momentos siento la sintonía de Chéjov como la más fuerte que hay en mí. Y sin embargo nunca he podido... No conozco los resortes, los recursos, el entorno, y si creo los personajes me doy cuenta de que no les hago justicia, sino que los minimizo. Una maestra de escuela, de kínder, unos cam-

pesinos, unos tenderos. Siempre he admirado estos personajes tan sencillos, tan melancólicos de Chéjov, tratados con unos broches sutilísimos, pero si los trato de hacer me quedan desvaídos, grises, o los llevo a la caricatura para que tengan cierto sustento que no les puedo dar con un tratamiento normal. No abandono la idea, vamos a ver. Los japoneses contemporáneos, por ejemplo, pueden manejar maravillosamente todo tipo de personajes. Kobo Abe en *La mujer de arena* trata perfectamente a un científico, a un estudioso, pero también un mundo primitivo, los pescadores, la mujer con la que se queda, con la que vive en esa cueva, en ese hoyo. Cada vez que leo a Kawabata, a Kobo Abe y a otros japoneses me quedo maravillado, me pregunto cómo se puede hacer eso, con qué procedimiento lo hacen, porque no se ven las costuras, no sabe uno cómo salió eso, cómo apareció, cómo se lleva a la escritura.

También está el caso de Raymond Carver. Un borracho, su esposa, la visita de una madre que llega en una camioneta y se queda a vivir con ellos. Los silencios, las treguas, hablar de moscas o de flores. Él es un discípulo de Chéjov, y lo empezó a leer como a los treinta y tantos años. Yo lo empecé a leer como a los dieciséis y no he sabido cómo hacer lo que Chéjov hizo. Carver en su último cuento, «Tres rosas amarillas», narra el momento en que muere Chéjov en un hospital en Alemania, donde fue a curarse, y Carver está muriendo en un hospital también; es su último relato, tan breve. Está en un hospital, sabe que va a morir y entonces escribe ese relato.

El genio o la persona genial

Creo que hay gente con genio y sin genio en todas partes. Hay gente que tiene genio para muchas cosas que no son literatura. En los países que crean individualidades fuertes el genio funciona más. Y si ha habido un país que haya producido individualidades extraordinarias, radicales, que se hayan alejado del común denominador, es México. Desde Sor Juana, desde Juan Ruiz de Alarcón.

Los genios contemporáneos que he conocido son Diego Rivera, Frida, Carlos Pellicer. También habría que ver cuál es el concepto de genio. Quizá

yo esté confundiendo «genio» con una «persona genial», un hombre o una mujer geniales, que pueden no ser genios, en el sentido de que no dejan una obra. Quizá una de las personas más geniales que he conocido en mi vida, una persona extraordinariamente genial, fue Manuel Pedroso, que fuera de dos o tres opúsculos sobre teoría del Estado, algunos artículos sobre Góngora y unas traducciones del alemán, no dejó más obra escrita, pero en su magisterio dejó un sello en casi todos sus alumnos. Ahora que Carlos Fuentes recibió la medalla Belisario Domínguez habló solamente de dos personas con las que se siente en deuda, que fueron los forjadores de su formación cultural: Alfonso Reyes y Manuel Pedroso. Los personajes geniales han aparecido siempre. En la historia, en el arte, en la cátedra, en la vida cotidiana.

Borges habla constantemente del personaje genial a quien le debe todo: Macedonio Fernández. Las obras de Macedonio Fernández no le hacen justicia a esa genialidad que Borges y todos ellos encontraron en él. «Personaje genial» es más fácil de definir que «genio». Éste es más vago, no tiene sentido definirlo... o quizá un genio es una persona genial que manejó o expresó esa genialidad en algo, por ejemplo Einstein. Pero es muy difícil definirlo. Poder decir que Chéjov era un «genio» o una «persona genial»... Él se reiría. Descreía de todo eso, se sentía simplemente un artífice, un orfebre, un obrero, casi, de la palabra.

La poesía de la novela, el cuento y el ensayo

La novela es un producto editorial más privilegiado en esta época. Ya casi nadie escribe cuentos porque no hay dónde publicarlos. A pesar de la tradición extraordinaria, fabulosa, de este género desde principio de las lenguas romances hasta hace unos años. Figuras como Borges, como Felisberto Hernández, ahora me parece que sería más difícil que resurgieran. El género ha pasado a ser una sombra de la literatura, publican un cuento en una revista cuando es un escritor que está afirmado, pero las revistas literarias de antes siempre una parte de ellas era el cuento, ahora ya no. Entonces creo que se escribe

poco cuento, y muchos jóvenes escriben cuentos porque creen que es un entrenamiento para llegar a la novela. Entonces son cuentos que por lo general son malos, porque el cuento no es llegar a la novela, sino que es un género muy cerrado con leyes muy precisas, con muchas exigencias que en la novela pueden no notarse, no ser necesarias, y en el cuento sí. Entonces ellos escriben como si fueran capítulos de novela, en donde no se condensa el cuento, en donde no se siguen las reglas, ni tampoco son autores que irrumpen en el género de otra manera, es decir que saben las reglas, pero saben cómo transformarlas, cómo violarlas y llegar a otro espacio, a otro escalón del cuento. No, son anécdotas, generalmente se quedan en contadores de anécdotas. A mí me parece que el cuento está más cerca de la poesía que de la novela, que las leyes del poema están más cercanas del cuento, por la concisión, por el uso del lenguaje, que es diferente al de la novela. La poesía es la base y la cima de la literatura, la expresión poética es el fenómeno más válido de la literatura. La poesía sin ningún esfuerzo puede ser filosofía, puede ser mística. La literatura cuando quiere ser eso generalmente revienta; es el *summum*, la parte más pura, más noble, la parte extrema, la muestra de la dignidad del hombre.

Para no equivocarse no tiene uno que buscar la esencia de un cuento en el cuento, ni la esencia de una novela en la novela. Tiene uno que estar convencido de que el género más extraordinario que la literatura ha producido es la poesía, y que si un novelista, un narrador, un ensayista quiere ser un gran escritor, debe tener algunos recursos, o conocer los recursos de la poesía, no para utilizarlos directamente, sino que estén en la subconciencia del escritor. Yo creo que todos empezamos leyendo poesía, en la adolescencia, en la juventud. En mi época eran las lecturas de Vallejo, de Neruda, de *Residencia en la tierra*, de los *Veinte poemas de amor*, de Gorostiza, de Pellicer, después López Velarde. Todo eso era enaltecedor, va creando un sedimento literario. Después la poesía de Paz y la de autores extranjeros. Pero en general yo creo que el sedimento básico del lenguaje del escritor ha pasado o pasa por la fase de la lectura poética.

Éstos son libros que quiero trabajar en los próximos años (Pitol señala un librero de su biblioteca). Hay una zona que no voy a trabajar porque no trabajo la poesía, pero eso es para leer, mientras trabajo en otras cosas necesito tener el contacto con la poesía. Ahora, cuando una prosa quiere ser, por la fuerza, poética es un desastre. Generalmente lo que produce es algo de una cursilería inenarrable.

Hay un poeta veracruzano que me entusiasma que es Francisco Hernández.

Un ensayo que es cuento que es novela que es arte

Yo leí desde muy joven a Thomas Mann. Un libro que me costó mucho trabajo fue *La montaña mágica*. Yo había leído libros de Mann mucho más difíciles que *La montaña mágica*, como el *Doktor Faustus*, que es un libro verdaderamente arduo, es una de las novelas más extraordinarias que se han escrito; pero me pareció tremendamente arduo entrar a la novela y seguirla, y cuando ya se llega a un cauce, descubre uno que es una de las novelas más prodigiosas. Y, sin embargo, *La montaña mágica*, que había sido escrita cincuenta años antes, que era mucho más accesible al lector, me resultó difícil, tanto que dos o tres veces comencé y la dejé al lado. Hasta que en una ocasión, en un viaje en barco la volví a empezar, intenté volver a leerla y cuando la terminé estaba deslumbrado, como pocas veces lo he estado con algún libro, tanto que a las pocas semanas, muy pocas semanas después, en Barcelona, la abrí y la volví a leer. Una de las cosas más extraordinarias que encontraba yo en Mann era esta creación narrativa que incorporaba zonas que no había yo encontrado en otros escritores. El *Doktor Faustus* es un libro, una serie de libros de ensayos sobre diversos temas, fundamentalmente la música. Hay capítulos de cientos de páginas sobre la sonata para piano en dos movimientos de Beethoven, la Opus 31 o 32. Es un ensayo exhaustivo de decenas y decenas de páginas, yendo nota por nota. Además de ser un tratado de música contemporánea y su desarrollo hasta llegar a la dodecafonía, a donde le interesaba llegar a Mann, es también un tratado moral.

El *Doctor Faustus* fue escrito durante la segunda guerra mundial, cuando Mann está exiliado en California, en Pacific Palisades, al lado de Los Ángeles, oyendo todos los días la noticias de Europa, cómo van los frentes de batalla. Es un tratado moral incorporado a esa novela, y también es una disquisición o una amplia y profunda digresión sobre la relación entre arte y enfermedad. Éstos son los tres temas fundamentales, y hay varios subtemas más: la sífilis y el desarrollo psíquico o mental que puede producir el contagio. Hay muchas subtramas, algunas importantes, otras minúsculas, pero que están moviéndose profundamente en el seno de la novela. Los tres temas son: la música, hasta el alcance de la dodecafonía; moral, en relación con la moral social, guerra y paz; y el tercero, arte y enfermedad, la creación artística a través de la enfermedad, que es el caso de Nietzsche. De estos temas podrían haber nacido varios libros de ensayos: un libro sobre Nietzsche, la creación y la enfermedad, lo de musicología, y otro libro sobre los razonamientos morales o pensamientos o digresiones sobre la guerra y la paz, sin embargo son parte de una novela, y parte muy importante de una novela, que tiene personajes, que tiene tramas que ligán a los personajes, que tiene historias de amor y de desamor, que tiene desdichas y felicidad, como todas las novelas, y aquellos temas novelísticos se ficcionan al contacto con estas secuencias que son meramente novelísticas, donde los personaje son protagonistas de novelas. Cuando llegué a *La montaña mágica* me encontré con que era mucho más tema. Calvino dice que es el libro con el que se inicia y se va a cerrar el siglo. Es un libro escrito en los primeros años de los veinte, no envejece, porque los temas que trata todavía nos preocupan ahora. Luego, en mis lecturas sobre las literaturas germánicas me di cuenta de que Mann crea un canon donde los géneros se entremezclan, se disuelven, se entreveran. Puede haber poesía,

ensayo, ficción narrativa, y el todo da una novela. Es el caso de Herman Broch, el autor de *La muerte de Virgilio* y de *Los sonámbulos*, que son grandes, inmensas novelas, y son novelas ensayísticas, novelas donde hay capítulos en los que se trata de la matemática del siglo XX, la cuestión judía, su pasado y su futuro, digresiones de temas estéticos, éticos. Y también Musil. *El hombre sin cualidades* es una novela en donde el ensayo tiene una gran preponderancia. Novelas de este tipo me fueron llevando por este camino. Me entusiasmaba hacer esto, primero en pequeños párrafos, fragmentos. En mi primera novela, *El tañido de una flauta*, hay muchísimas relaciones entre pintura y literatura, entre literatura y vida, entre arte y vida, entre muchas otras cosas. En algunos cuentos del libro *Vals de Mefisto*, también. Son formas narrativas que admiten segmentos ensayísticos, y después, cuando he hecho obra de ensayo, sin darme cuenta la mano me lleva hacia la ficción.

«El oscuro hermano gemelo» fue el primer texto que me llevó a eso: un ensayo que se convertía en ficción. Forma parte de *El arte de la fuga*, que cuando lo entregué a la editorial Era me lo pusieron en la parte de novela, como mis otros libros; y cuando se lo di a Herralde, de la editorial Anagrama, lo fue leyendo en su viaje a España, y cuando llegó allá me habló y me dijo que lo iban a poner en la de ensayo. Después de publicado, cuando la crítica española hizo el recuento del año, salió entre las diez mejores novelas, por votación de los críticos más importantes, y no en ensayo. Yo me siento como pez en el agua en este mundo donde una cosa está en otra y se comunica con otra, y varios procedimientos literarios que pertenecen a distintos géneros pueden compartir un mismo espacio. Eso está en mis novelas y en mis ensayos: conecto cine con ópera, con novela, con la vida personal, con los sueños.

Poemas

Lêdo Ivo

Los pobres en la estación de autobuses

Los pobres viajan. En la estación de autobuses
levantan los pescuezos como gansos para
mirar

los letreros del autobús. Sus miradas
son de quien teme perder alguna cosa:
la maleta que guarda un radio de pilas y una
chaqueta

que tiene el color del frío en un día sin
sueños,
el sandwich de mortadela en el fondo de la
mochila,
y el sol del suburbio y polvo más allá de los
viaductos.

Entre el rumor de los altoparlantes y el
traqueteo de los autobuses
temen perder su propio viaje
escondido en la neblina de los horarios.

*Lêdo Ivo (Maceió, Alagoas, Brasil, 1924). Poeta, narrador y ensayista. Es una de las figuras más destacadas de la moderna literatura brasileña, notablemente en poesía. La crítica literaria lo considera la figura más representativa de la Generación del 45, movimiento de reacción estética contra el clima demoledor y anarquista de la primera fase del modernismo, que pregona un regreso a la disciplina y al orden. Como otros poetas de esta generación, volvió a algunas formas poéticas fijas, como el soneto, pero conservando un estilo libre y marcadamente personal. Forjó una fisonomía fuerte y propia, con pleno dominio de la técnica y del lenguaje. Para él, la poesía es una invención de la palabra, «una operación verbal destinada a ocultar la vida personal, generando una mitología particular que sustituye la verdad trivial de la existencia». De su obra, ampliamente premiada, destacan sus novelas *As alianças* (1947) y *Ninho de cobras* (?), su libro de crónicas *A cidade e os dias* (1957), el poemario *Finisterra* (1973) y sus memorias *Confissões de um poeta* (1979).*

Los que dormitan en las bancas despiertan
asustados,
aunque las pesadillas sean un privilegio
de los que abastecen los oídos y el tedio de
los psicoanalistas
en consultorios asépticos como el algodón
que tapa
la nariz de los muertos.
En las filas los pobres asumen un aire grave
que une temor, impaciencia y sumisión.
¡Qué grotescos son los pobres! ¡Y cómo
molestan sus olores aun a la distancia!
No tienen la noción de lo conveniente, no
saben portarse en público.
El dedo sucio de nicotina restriega el ojo
irritado
que del sueño retuvo a penas la legaña.
Del seno caído e hinchado un hilillo de leche
escurre hacia la pequeña boca habituada al
lloriqueo.
En los andenes van y vienen, saltan y
aseguran maletas y paquetes,
hacen preguntas impertinentes en las
ventanillas, susurran palabras misteriosas
y contemplan las portadas de las revistas con
aire espantado
de quien no sabe el camino del salón de la
vida.
¿Por qué ese ir y venir? ¿Y esas ropas
extravágantes,
esos amarillos de aceite de dendé que lastiman
la vista delicada
del viajero obligado a soportar tantos olores
incómodos,
y esos rojos chillantes de feria y parque de
diversiones?
Los pobres no saben viajar ni saben vestirse.
Tampoco saben vivir: no tienen noción del
confort
aunque algunos de ellos tengan hasta televisión.
Verdaderamente los pobres no saben ni morir.
(Tienen casi siempre un muerte fea y de mal
gusto.)
Y en cualquier lugar del mundo molestan,
viajeros inoportunos que ocupan nuestros

lugares
aun cuando vayamos sentados y ellos viajen
de pie.

(De *La noche misteriosa*.)

La mirada de Dios

La escalera del burdel cruje bajo nuestros
pies.
En el polvo del bajoalfombra
se oculta la mirada de Dios.
No somos dignos de recibir el altísimo testigo
a la hora en que pecamos.
Sería mejor que ningún Dios nos observase
cuando fornicamos
o cuando, después del coito, prendemos
un cigarro.

No somos dignos de piedad.
Sería mejor que Dios no existiera
y viviéramos todos fuera de Su incómoda
mirada.

(De *La noche misteriosa*.)

El vuelo de los pájaros

Los áridos pájaros que cambian las estaciones
no llegaron nunca, aunque yo los esperaba.
¿Acaso hablan los hombres de lo que vieron?
Silenciosos son los labios de los hombres.
Grito o palabra de amor no conmueven
a la piedras empedernidas por el tiempo.

Eran pájaros secos.
Y el cielo, que es el plumaje, crepita.

No me detuve en ningún pájaro.
Ni en los que vuelan ni en los que permanecen.
Volando, eran la vieja canción de mi infancia
muerta,
yo que siempre vi lo que no existe
y eternamente veré lo que jamás existirá.

En vuelo, como los años, la vida, el tiempo...

Nada imaginé que pudiera ser admitido
por los que no entienden una teoría de
pájaros.

(De *Cántico*.)

La tortuga

La tortuga lleva un día inmenso
en su puro paseo solitario;
sustenta el caparazón del universo
en el silencio de sus lentas garras.

En el horizonte ondulado, ella busca
la noche humedecida de los quelonios
perdida hace milenios en el diluvio
que dispersó a sus lentos antepasados.

Persigue el fin del laberinto
en una jaula invisible, y es redondo
el cielo verde del zoológico, que ciega a las
fieras.

Y se ríen los niños, al verla, lenta,
en el apresado universo, y sueltan mundos:
globos azules bebidos por el espacio.

(De *Magias*.)

Muestra de poesía chilena

Anti-Ars poétique, douze *Felipe Ponce*

- a. La chilena es una tradición poética vasta y diversa. Durante este siglo pocas literaturas nacionales tienen figuras y obras líricas enormes como las de Gabriela Mistral, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Gonzalo Rojas... A partir de los años cincuenta Parra se impone en lo alto y los poetas más recientes son crestas de esa misma cordillera.

A este mirador asisten cada uno con un poema: Nicanor Parra, Eduardo Anguila, Gonzalo Rojas, Enrique Lihn, Jorge Teillier y Óscar Hahn, poetas definitivos en la tradición chilena; y Juan Luis Martínez, Rodrigo Lira, Raúl Zurita, Teresa Calderón, Marcelo Novoa y Yanco González Cangas, estridencias del paisaje contemporáneo.

- b. La poesía reciente también fue sacudida *manu militari*, como ejemplo: la generación que se llamaba *Emergente* en 1967, después se denominaría Diezmada o de la Diáspora, y la promoción de 1980 se nombró *NN*. Hay dos rasgos en esa poesía: la radicalidad de su propuesta y la marginalidad de sus productos.

En estos tiempos, los poetas de las regiones, los exiliados, los viejos, los radicales, los muertos y los desaparecidos dialogan —con ironía, sardónicos a veces— en ese distendido espacio chileno.

- c. Los doce poemas aquí convocados versan sobre la creación poética y sobre el poeta; algunos son específicamente un arte poética, otros su respuesta irónica o su negación, o la negación del yo poético y de la poesía.

Atendiendo a Huidobro el *Mago*, a Parra el *Antipoeta* y a Zurita el *Artista*, esta muestra se formó con poemas anti-definición-de-poeta y anti-arte-poética.

Felipe Ponce (Guadalajara, 1973). Autor del poemario *Bitácora del noctante* (1995). Junto con Jorge Orendáin y Alejandro Zapa hizo la selección de la antología *Tiro al blanco*. Poesía última de Guadalajara (1998). Editor de *Ediciones Arlequín*.

Nicanor Parra (Chillán, 1914). *Autor de Cancionero sin nombre (1937), Poemas y antipoemas (1954), La cueca larga (1958), Versos de salón (1962), Canciones rusas (1967), Sermones y prédicas del Cristo de Elqui (1977), Chistes para desorientar a la p/o/l/i/c/i/a poesía (1983), entre otros títulos. Es «uno de los grandes renovadores de la poesía latinoamericana, por su antilirismo y su inserción en las dicciones populares. La teoría del 'antipoema' hace converger la crítica materialista de Brecht con la lengua oral, el humor paradójico kafkiano y absurdistas con el coloquio festivo y la confesión cínica. Esa rica elaboración sostiene la intensa referencialidad de su palabra inmediata» (Ortega, 1996: 129). «Puede suscitar la risa y hasta la carcajada, pero quien ríe sabe que luego lo espera una angustia más secreta. Es un humor que no produce catarsis; más bien se suspende hasta que el lector descubre en él su propio espejo» (Sucre, 1985: 266). «La vanguardia criticó duramente el objeto poético, del mismo modo que criticó el lenguaje poético. Pero en lo referente al yo o hablante se lavó las manos: prefirió volverse elíptico. Parra critica los tres niveles y sale airoso de la operación. Se trata, a mi modo de ver, de una de las operaciones más radicales de la poesía latinoamericana» (Milán, 1989: 117).*

Manifiesto Nicanor Parra

Señoras y señores
Esta es nuestra última palabra.
—Nuestra primera y última palabra—
Los poetas bajaron del Olimpo.

Para nuestros mayores
La poesía fue un objeto de lujo
Pero para nosotros
Es un artículo de primera necesidad:
No podemos vivir sin poesía.

A diferencia de nuestros mayores
—Y esto lo digo con todo respeto—
Nosotros sostenemos
Que el poeta no es un alquimista
El poeta es un hombre como todos
Un albañil que construye su muro:
Un constructor de puertas y ventanas.

Nosotros conversamos
En el lenguaje de todos los días
No creemos en signos cabalísticos.

Además una cosa:
El poeta está ahí
Para que el árbol no crezca torcido.

Este es nuestro mensaje.
Nosotros denunciaremos al poeta demiurgo
Al poeta Barata
Al poeta Ratón de Biblioteca.
Todos estos señores
—Y esto lo digo con mucho respeto—
Deben ser procesados y juzgados
Por construir castillos en el aire
Por malgastar el espacio y el tiempo
Redactando sonetos a la luna
Por agrupar palabras al azar
A la última moda de París.
Para nosotros no:
El pensamiento no nace en la boca
Nace en el corazón del corazón.

Nosotros repudiamos
La poesía de gafas oscuras
La poesía de capa y espada

La poesía de sombrero alón.
Propiciamos en cambio
La poesía a ojo desnudo
La poesía a pecho descubierto
La poesía a cabeza desnuda.

No creemos en ninfas ni tritones.
La poesía tiene que ser esto:
Una muchacha rodeada de espigas
O no ser absolutamente nada.

Ahora bien, en el plano político
Ellos, nuestros abuelos inmediatos,
¡Nuestros buenos abuelos inmediatos!
Se refractaron y se dispersaron
Al pasar por el prisma de cristal.
Unos pocos se hicieron comunistas.
Yo no sé si lo fueron realmente.
Supongamos que fueron comunistas,
Lo que sé es otra cosa:
Que no fueron poetas populares,
Fueron unos reverendos poetas burgueses.

Hay que decir las cosas como son:
Sólo uno que otro
Supo llegar al corazón del pueblo.
Cada vez que pudieron
Se declararon de palabra y de hecho
Contra la poesía dirigida
Contra la poesía del presente
Contra la poesía proletaria.

Aceptemos que fueron comunistas
Pero la poesía fue un desastre
Surrealismo de segunda mano
Decadentismo de tercera mano
Tablas viejas devueltas por el mar.
Poesía adjetiva
Poesía nasal y gutural
Poesía arbitraria
Poesía copiada de los libros
Poesía basada
En la revolución de la palabra
En circunstancias de que debe fundarse
En la revolución de las ideas.
Poesía de círculo vicioso
Para media docena de elegidos:
«Libertad absoluta de expresión».

Hoy nos hacemos cruces preguntando
Para qué escribían esas cosas
¿Para asustar al pequeño burgués?
¡Tiempo perdido miserablemente!
El pequeño burgués no reacciona
Sino cuando se trata del estómago.

¡Qué lo van a asustar con poesías!

La situación es ésta:
Mientras ellos estaban
Por una poesía del crepúsculo
Por una poesía de la noche
Nosotros propugnamos
La poesía del amanecer.
Este es nuestro mensaje,
Los resplandores de la poesía
Deben llegar a todos por igual
La poesía alcanza para todos.

Nada más, compañeros
Nosotros condenamos
—Y esto sí que lo digo con respeto—
La poesía de pequeño dios
La poesía de vaca sagrada
La poesía de toro furioso.

Contra la poesía de las nubes
Nosotros oponemos
La poesía de la tierra firme
—Cabeza fría, corazón caliente—
Somos tierrafirmistas decididos—
Contra la poesía de café
La poesía de la naturaleza
Contra la poesía de salón
La poesía de la plaza pública
La poesía de protesta social.
Los poetas bajaron del Olimpo.

Eduardo Anguita (Linares, 1914-1992). Autor de Anguita /cinco poemas (1951), El poliedro y el mar (1962), Venus en el podrido (1967), Poesía entera (1971), Definición y pérdida de la persona (1988). Este poema fue seleccionado de Poesía entera. «Anguita no quiso ser simplemente un 'testigo', un 'vidente' del

Mester de clerecía en memoria de Vicente Huidobro

(Por encargo de Gonzalo de Berceo)

Eduardo Anguita

A muerto de los aires un fino emperador.
Eskuridad est tanta que non a alrededor.
Los sones han callado ca murió el roseñor
Que era entre todas aves el pájaro meior.

enigma del ser. Aspiró a convertirse en un funcionario de la verdad y la vida. Él mismo reivindica el carácter positivo de esa condición, a diferencia de Rimbaud» (C. Warnken, en Anguita, 1989: 217).

Alvar Yáñez e Hübner e Vargas el pintor,
Arenas e Rodríguez, e io, que soi menor,
Ioan Gris, Gerardo Diego e Lipschütz escultor,
Ioan Larrea, que dobla eúscaro tambor.

Hi vienen su Cagliostro e su Cid Campeador,
La golonfina aúlla con tristura e pavor,
E ploran muchos ommes por pena e por error.
A todos los consuela el ángel Altazor.

Dispónense a enterralle en fossa de pastor,
Mas su cuerpo non hallan en nengún rededor;
Ansí facen un hueco con su forma e grossor
E fincan en sepulcro esse hueco de amor.

Vincente de Huidobro, mi hermano e mi señor,
Non fagas la faz mustia por plazer mi dolor,
Nin compartas lazerio con el nuestro clamor,
Si en grant gozo de música te metió el Salvador.

La alondra, la calandria e el chico roseñor
En concierto de voces entonan su loor.
Unos a otros transpásanse commo fructa e olor
E nenguno se rompe nin fiere su pudor.

Non luce en todo el prado faisán de más color,
Ni ángel de más frecuencia, ni aire de más rigor.
Cada silbo amoroso vuela de alcor a alcor
Llevado por la brisa del estío cantor.

Él le dice cantigas a la Virgo de amor,
Sentada en una rosa como dixo Altazor;
La nieve florecida al lado del calor
Se amamantan en Ella sin miedo nin rencor.

Mi señor Jesuchristo, mi Padre e Redemptor,
Lo ruego que me invites al concierto maior,
Fagas en la mi carne plagas de grant dolor
Ca non est instrument sin roturas de amor.

Gonzalo Rojas (Ovalle, 1917). Autor de La miseria del hombre (1948), Contra la muerte (1964), Oscuro (1977), Transtierro (1979), 50 poemas (1982), El alumbrado (1986). «No le copien a Pound» se tomó de Del relámpago (1981). «Poesía de des-

No le copien a Pound *Gonzalo Rojas*

No le copien a Pound, no le copien al copión maravilloso
de Ezra, déjenlo que escriba su misa en persa, en cairo-
arameo, en sánscrito,
con su chino a medio aprender, su griego translúcido

lumbramientos e interrogaciones, cuestiona los órdenes del discurso con su tensión expresiva auscultante, dice los estados límites del saber poético, y alienta en diálogos con las materias vivas del mundo» (Ortega, 1996: 140).

de diccionario, su latín de hojarasca, su libérrimo
Mediterráneo borroso, nonagenario el artificio
de hacer y rehacer hasta llegar a tuestas al gran palimpsesto
de lo Uno;
no lo juzguen por la dispersión: había que juntar los
átomos,
tejerlos así, de lo visible a lo invisible, en la urdimbre de lo
fugaz
y las cuerdas inmóviles; déjenlo suelto
con su ceguera para ver, para ver otra vez, porque el verbo
es ése: ver,
y ése el Espíritu, lo inacabado
y lo ardiente, lo que de veras amamos
y nos ama, si es que somos Hijo de Hombre
y de Mujer, lo innumerable al fondo de lo innumerable;
no, nuevos semidioses
del lenguaje sin Logos, de la histeria, aprendices
del portento original, no le roben la sombra
al sol, piensen en el cántico
que se abre cuando se cierra como la germinación, háganse
aire,
aire-hombre como el viejo Ez, que anduvo siempre en el
peligro, salten intrépidos
de las vocales a las estrellas, tenso el arco
de la contradicción en todas las velocidades de lo posible,
aire y más aire
para hoy y para siempre, antes
y después de lo purpúreo
del estallido
simultáneo, instantáneo
de la rotación, porque este mundo parpadeante sangrará,
saltará de su eje mortal, y adiós ubérrimas
tradiciones de luz y mármol, y arrogancia; ríanse de Ezra
y sus arrugas, ríanse desde ahora hasta entonces, pero no lo
saqueen; ríanse livianas
generaciones que van y vienen como el polvo, pululación
de letrados, ríanse, ríanse de Pound
con su Torre de Babel auestas como un aviso de lo otro
que vino con su lengua;
cántico,
hombres de poca fe, piensen en el cántico.

*Enrique Lihn (Santiago, 1929-1988).
Autor de Nada se escurre (1949), Poemas de este tiempo y de otro (1955),
La pieza oscura (1963), Poesía de paso (1966), Escrito en Cuba (1969),
La musiquilla de las pobres esferas*

**Si se ha de escribir
correctamente poesía**
Enrique Lihn

Si se ha de escribir correctamente poesía
no basta con sentirse desfallecer en el jardín

(1969), Por fuerza mayor (1972), París, situación irregular (1977), A partir de Manhattan (1979), Estación de los desamparados (1982), Al bello aparecer de este lucero (1983), Pena de extrañamiento (1986), La aparición de la Virgen (1987), Diario de muerte (1989), Álbum de toda especie de poemas (1989). «*Critica los mitos de la poesía moderna: la magia, la alquimia verbal, el poema absoluto*»; *desconfía del lenguaje «y de todas las tramas ideológicas que con él se han urdido», sin embargo en su obra hay un «reconocimiento de la pasión que conduce al acto poético».* Para Lihn la poesía tiene «un valor liberador personal aunque no por ello menos absoluto: es una energía, una ética y un impacto vital» (Sucre, 1985: 281-282).

bajo el peso concertado del alma o lo que fuere
y del célebre crepúsculo o lo que fuere.
El corazón es pobre de vocabulario.
Su laberinto: un juego para atrasados mentales
en que da risa verlo moverse como un buey
un lector integral de novelas por entrega.
Desde el momento en que cogé el violín
ni siquiera el *Vals triste* de Sibelius
permanece en la sala que se llena de tango.

Salvo las honrosas excepciones las poetisas uruguayas
todavía confunden la poesía con el baile
en una mórbida quinta de recreo,
o la confunden con el sexo o la confunden con la muerte.

Si se ha de escribir correctamente poesía
en cualquier caso hay que tomarlo con calma.
Lo primero de todo: sentarse y madurar.
El odio prematuro a la literatura
puede ser de utilidad para no pasar en el ejército
por maricón, pero el mismo Rimbaud
que probó que la odiaba fue un ratón de biblioteca,
y esa náusea gloriosa le vino de roerla.

Se juega al ajedrez
con las palabras hasta para aullar.
Equilibrio inestable de la tinta y la sangre
que debes mantener de un verso a otro
so pena de romperte los papeles del alma.
Muerte, locura y sueño son otras tantas piezas
de marfil y de cuerno o lo que fuere;
lo importante es moverlas en el jardín a cuadros
de manera que el peón que baila con la reina
no le perdone el menor paso en falso.

Quienes insisten en llamar a las cosas por sus nombres
como si fueran claras y sencillas
las llenan simplemente de nuevos ornamentos.
No las expresan, giran en torno al diccionario,
inutilizan más y más el lenguaje,
las llaman por sus nombres y ellas responden por sus
nombres
pero se nos desnudan en los parajes oscuros.
Discursos, oraciones, juegos de sobremesa,
todas estas cositas por las que vamos tirando.

Si se ha de escribir correctamente poesía
no estaría de más bajar un poco el tono
sin adoptar por ello un silencio monolítico

Jorge Teillier (Lautaro, 1935-1996). Publicó los poemarios Para ángeles y gorriones (1956), El cielo cae con las hojas (1958), El árbol de la memoria (1961), Poemas del país del nunca jamás (1963), Crónica del forastero (1968), Para un pueblo fantasma (1978), Los trenes que no has de beber (1979), Cartas para reinas de otras primaveras (1985). «La poesía de Teillier es fronteriza en un sentido más profundo: en ella se asiste a un movimiento que parece efectuarse y anularse simultáneamente, y que en todo caso compatibiliza polaridades aparentemente antinómicas: marginación y participación profundas, retraimiento y cálida proximidad, introspección y diálogo, paisaje e interioridad, conciencia viva del aquí-ahora y eterno retorno al País de Nunca Jamás, resignación y alegría, aceptación del propio sino y evasión nostálgica hacia un pasado o un trasmundo mítico, inalcanzable, que —como el horizonte— retrocede a cada paso con que el hijo pródigo se le aproxima» (Llanos M. en Teillier, 1992).

ni decidirse por la murmuración.
Es un pez o algo así lo que esperamos pescar,
algo de vida, rápido, que se confunde con la sombra
y no la sombra misma ni el Leviatán entero.
Es algo que merezca recordarse
por alguna razón parecida a la nada
pero que no es la nada ni el Leviatán entero,
ni exactamente un zapato ni una dentadura postiza.

Cuando yo no era poeta *Jorge Teillier*

Cuando yo no era poeta
por broma dije que era poeta
aunque no había escrito un solo verso
pero admiraba el sombrero alón del poeta del pueblo.

Una mañana me encontré en la calle con mi vecina.
Me preguntó si yo era poeta.
Ella tenía catorce años.

La primera vez que hablé con ella
llevaba un ramo de ilusiones.
La segunda vez una anémona en el pelo.
La tercera vez un gladiolo entre los labios.
La cuarta vez no llevaba ninguna flor
y le pregunté el significado de eso a las flores de la plaza
que no supieron responderme
ni tampoco mi profesora de botánica.

Ella había traducido para mí poemas de Christian
Morgenstern.
A mí no se me ocurrió darle nada en cambio.
La vida era para mí muy dura.
No quería desprenderme ni de una hoja de cuaderno.

Sus ojos disparaban balas de amor calibre 44.
Eso me daba insomnio.
Me encerré mucho tiempo en mi pieza.

Cuando salí la encontré en la plaza y no me saludó.
Yo volví a mi casa y escribí mi primer poema.

Óscar Hahn (Iquique, 1938). *Ha publicado* Esta rosa negra (1961), Agua final (1967), Arte de morir (1977), Mal de amor (1981), Imágenes nucleares (1983), Flor de enamorados (1987), Tratado de sortilegios (1992), Versos robados (1995). *Este poema se publicó originalmente en Estrellas fijas en un cielo blanco (1990). «Breve pero profunda y amplia poesía, cuya complejidad proviene de la trama antitética de un discurso tanático y otro erótico, que se funden como un drama del vivir contemporáneo y del decir poético; por lo primero, la poesía de Hahn atestigüa con desasosiego y con metáforas agónicas la conciencia de fin de los tiempos que distingue al sujeto moderno; por lo segundo, su poesía se remonta a la tradición clásica para decodificarla con un humor popular sarcástico y afligido» (Ortega, 1996: 369).*

Juan Luis Martínez (Viña del Mar, 1942-Villa Alemana, 1993). *Publicó* La nueva novela (1977) —adonde pertenece este poema— y La poesía chilena (1978). *«Todo libro es temporal, en la medida en que lo datan sus referentes culturales, y es durable mientras los actualicen las lecturas sucesivas. Nos parece que La nueva novela es el proyecto utópico de escapar a la temporalidad, manipulando esos referentes de las maneras contradictorias, entre las cuales anotamos: la declaración de referentes canónicos, hiperreconocidos; el elitismo y la sofisticación de otros; el pasaje por las culturas y por las épocas; el emplazamiento del sujeto de los textos en el centro móvil de una circunferencia—el libro— de gran amplitud de radios. Las coor-*

¿Por qué escribe usted?

Óscar Hahn

Porque el fantasma porque ayer porque hoy:
 porque mañana porque sí porque no
 porque el principio porque la bestia porque el fin:
 porque la bomba porque el medio porque el jardín

Porque górgora porque la tierra porque el sol:
 porque san juan porque la luna porque rimbaud
 porque el claro porque la sangre porque el papel:
 porque la carne porque la tinta porque la piel

Porque la noche porque me odio porque la luz:
 porque el infierno porque el cielo porque tú
 porque casi porque nada porque la sed:

Porque el amor porque el grito porque no sé
 porque la muerte porque apenas porque más:
 porque algún día porque todos porque quizás

Observaciones relacionadas con la exuberante actividad de la «confabulación fonética» o «lenguaje de los pájaros» en las obras de J. P. Brisset, R. Roussel, M. Duchamp y otros Juan Luis Martínez

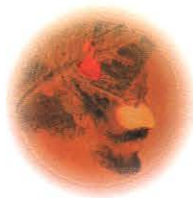
- a. A través de su canto los pájaros comunican una comunicación en la que dicen que no dicen nada.
- b. El lenguaje de los pájaros es un lenguaje de signos transparentes en busca de la transparencia dispersa de algún significado.
- c. Los pájaros encierran el significado de su propio canto en la malla de un lenguaje vacío; malla que es a un tiempo transparente e irrompible.
- d. Incluso el silencio que se produce entre cada canto es también un eslabón de esa malla, un signo, un momento del mensaje que la naturaleza se dice a sí misma.
- e. Para la naturaleza no es el canto de los pájaros ni su equivalente, la palabra humana, sino el silencio,



Lluvia de peces (1994)
mixta/tela (100 x 120)

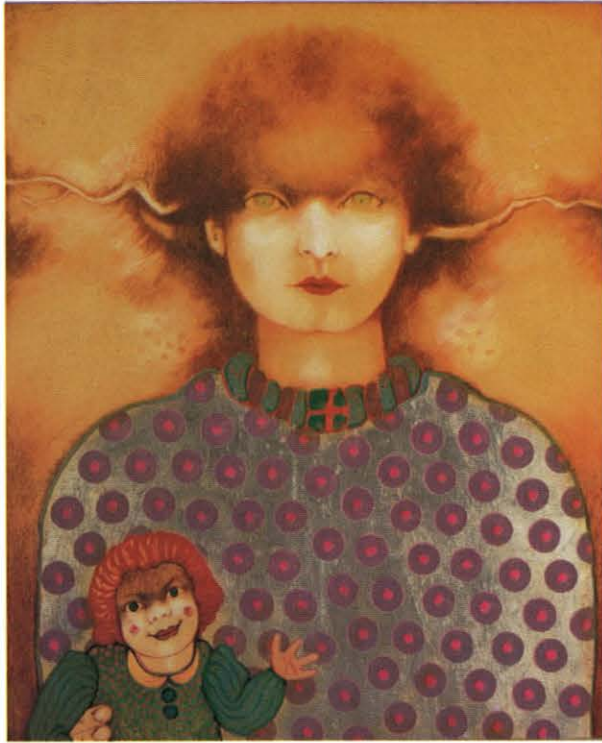
<http://marcoshuerta.cjb.net>

en
taller

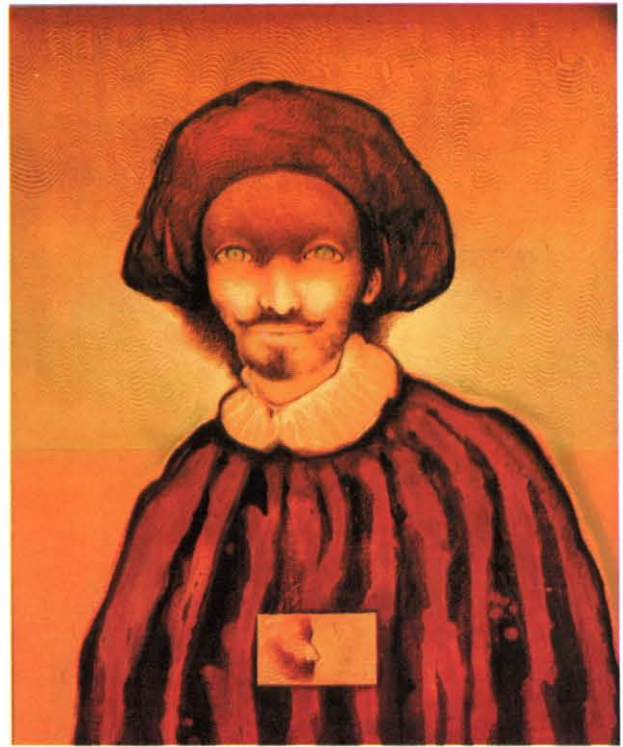


Pálidas miradas que se pierden en el pasado más remoto y se mojan con el rocío del sentimiento, en el cúmulo del recuerdo coloreado al mismo tiempo por el pesar y el regocijo. Huellas contra el muro que recorta su perfil perplejo; sus ropajes pertenecen a una época tan difícil de definir... pero dejan la impresión —y dije bien, la *impresión*— de una escena totalmente familiar, guardada en algún rincón de la dolorida memoria. Mientras, el pez atraviesa —insolente— ese íntimo espacio como algo tan natural, sin saber que activa el disparador de la sorpresa junto con los pensamientos más encontrados: reflexiones, ideas, ilusiones inciertas.

¿Qué otra cosa pueden ser estos animales que toman un lugar prominente en este pequeño mundo enmarcado sólo por los límites de la imaginación? ¿Y cómo no entregarse al sortilegio de ese magenta salpicado a propósito con morados y milagrosamente condimentado con pequeñas perlas verde tierno, como pequeños ojos de mujer somnolienta, que se divierte dejando impresiones de mirada verde

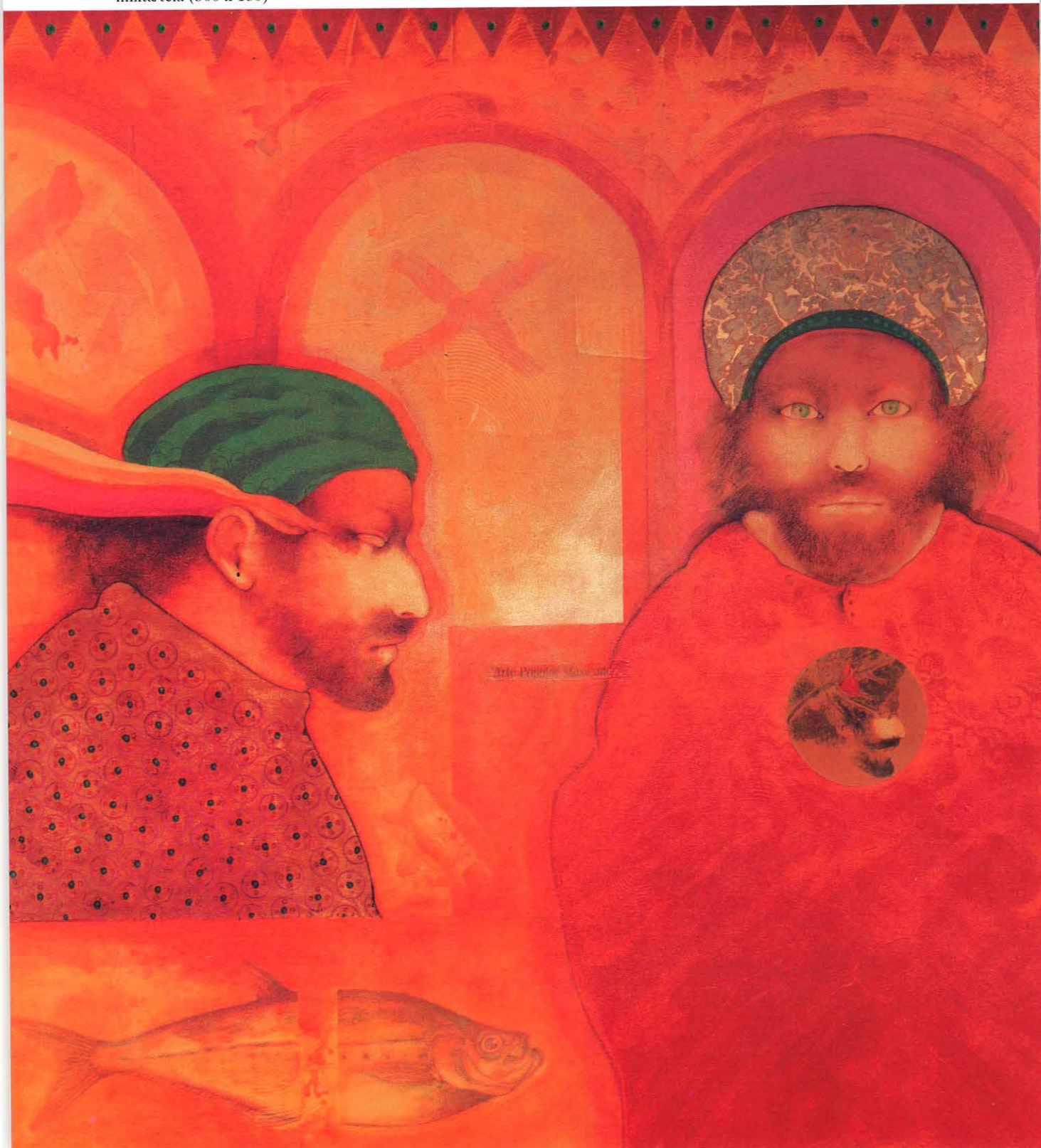


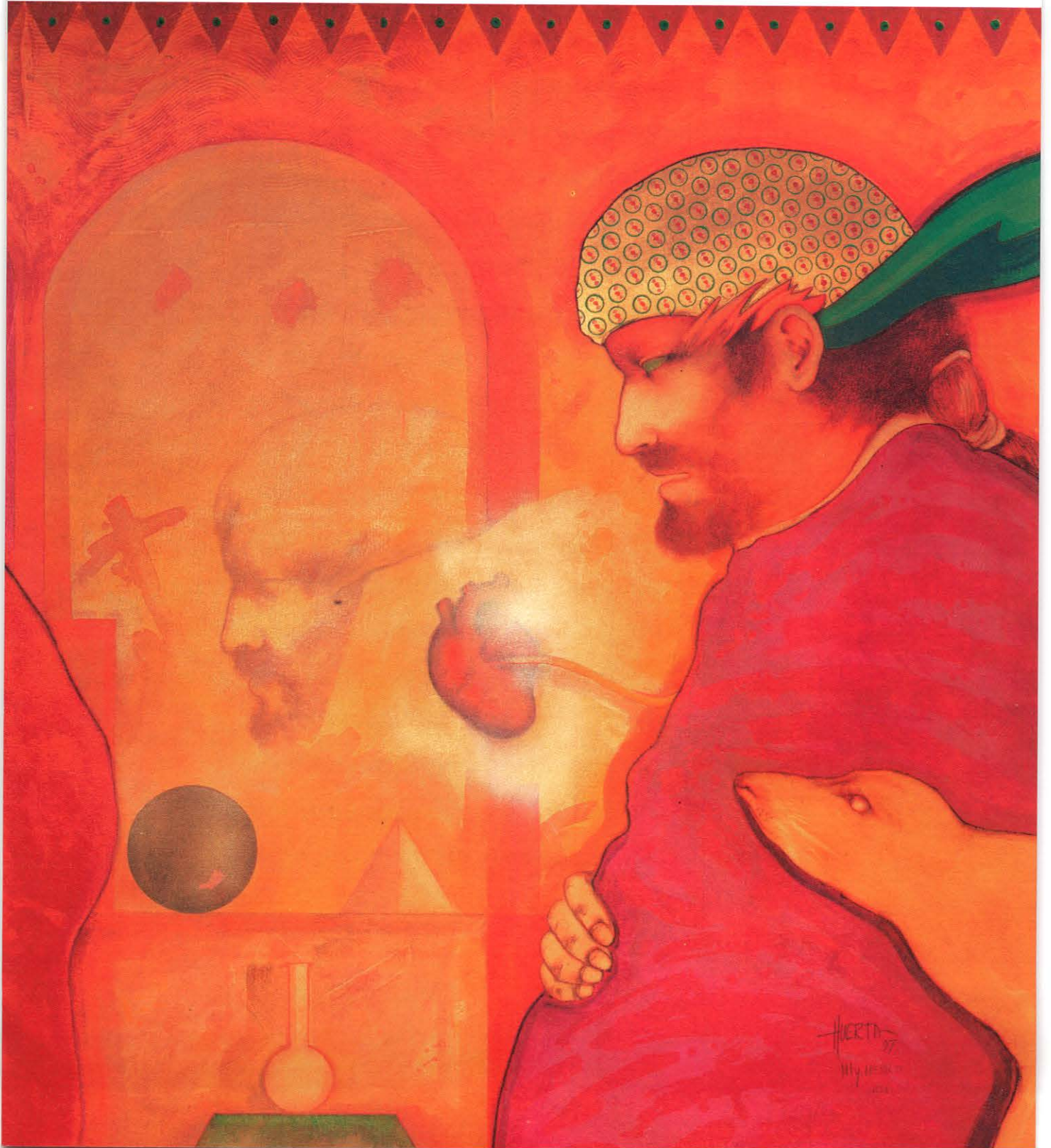
La muñeca (1992)
mixta/tela (100 x 120)



Poeta (1998)
mixta/tela (85 x 100)

Los magos (1997)
mixta/tela (300 x 150)

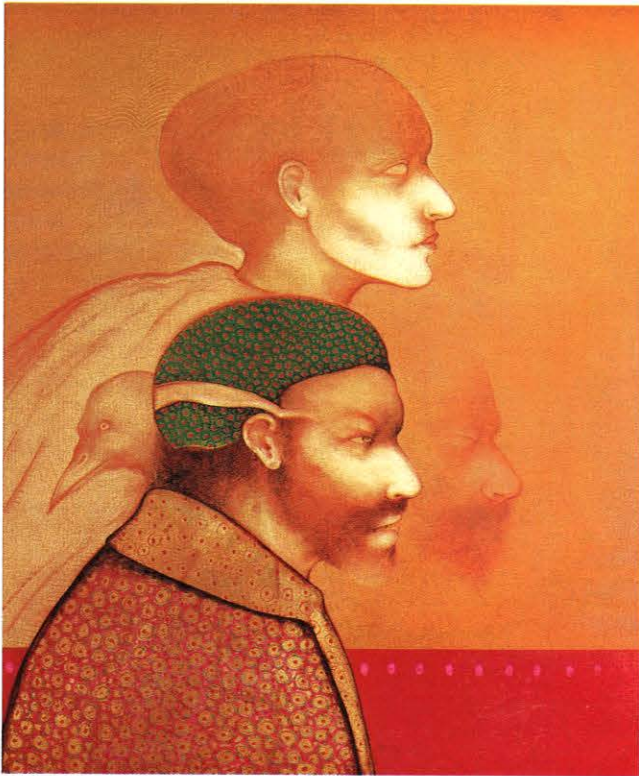




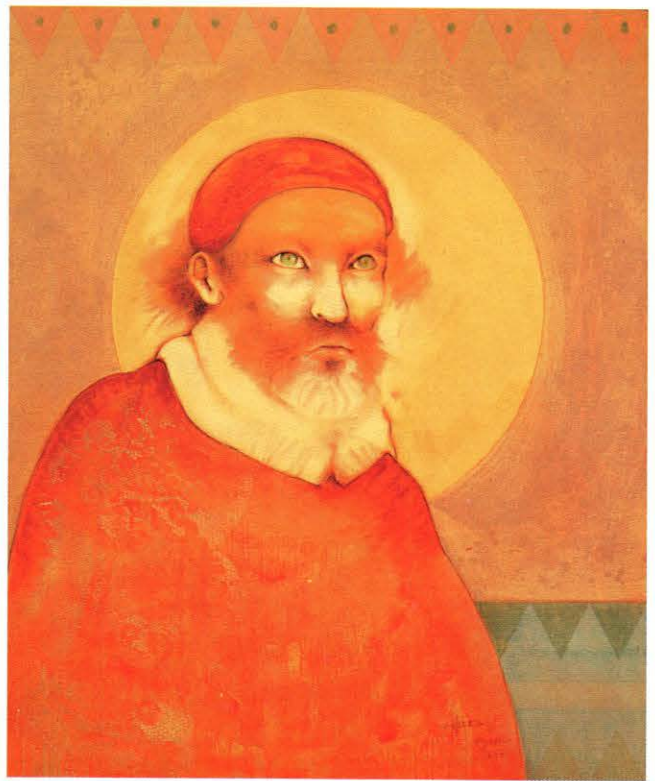
sobre todo lo que toca en sus horas cargadas de aburrimiento? Mientras, el ocre en todas sus gamas se divierte jugando a deslizarse hacia los naranja para arribar con plenitud al rojo encendido, navegando primero entre zonas esmeralda y tratando de salvar el oro de hoja que, agresivo, se planta como un arrecife para retar la timidez de los rosados. Y el luminoso blanco casi puro que representa el papel más difícil en esta sinfonía: el de la luz.

¿Quiénes son estos personajes vagos, con apariencia sin tiempo y con mirada de eternidad? Seres que no se inmutan ante nuestros ojos ansiosos por descubrirles un mínimo gesto que de vele la clave de su remota procedencia, de por qué nos cautiva su barba a veces prematura pero siempre tan atractiva a pesar de sí mismos. ¿Y qué hacen estos personajes justo en la mitad de un espacio arbitrario e inquietante como su propia presencia?: pequeñas metáforas plásticas que no son otra cosa que un deseo enfermizo de atrapar la realidad.

Marcos Huerta



Perfiles (1994)
mixta/tela (100 x 120)



Ancestro (1997)
mixta/tela (100 x 120)



Impresión (1994)
mixta/cartón (85 x 100)

Fotografía: Camilo Garza Garza

son unos pequeñísimos reptiles:
ni alquimistas ni

albañiles ni
andinistas: bajaron del monte
Olimpo, cayeron de la montaña
Rusa se sa-
caron la cresta paaalabraaa
en la noche ya nada
en la noche ya nada
está en calma Poetry
May be Hazardous¹ to Your
Health

¡Oh, Poesíah!
Il nostro
Ayuntamiento

k
acaba/
a a

¹ *Can Seriously Damage* (it was determined so later than the statement quoted supra).

Raúl Zurita (Santiago, 1951). Autor de *Purgatorio* (1979), *Anteparaíso* (1982), *Canto a su amor desaparecido* (1986), *El amor de Chile* (1987), *Selección de poemas* (1990), *La vida nueva* (1994). «Áreas verdes» pertenece a *Purgatorio*. «El texto dice, se desdice y vuelve a decir, sin llegar a un significado único y total. El lenguaje de Zurita se sostiene a través de combinaciones desmesuradas. Hay una mezcla de texturas y discursos, que vienen de múltiples orígenes: métodos científicos y matemáticos, llenos de fórmulas, hipótesis y ¿demostraciones? lógicas; también se emplea una buena cantidad de coloquialismos, empalmados con una tergiversación de la morfología y la sintaxis. El poema-actitud, el poema que está en los límites del no-poema, revela una visión fracturada y difusa de la realidad que requiere un nuevo modo de expresión» (Echarren, Koser y Sefamí, 1996: 203).

Áreas verdes Raúl Zurita

NO EL INMENSO YACER DE LA VACA
bajo las estrellas su cabeza pasta sobre el
campo su cola silba en el aire sus mugidos
no alcanzan a turbar la grandeza de su silencio

Han visto extenderse esos pastos infinitos?

- I. Han visto extenderse esos pastos infinitos
donde las vacas huyendo desaparecen
reunidas ingravidas delante de ellos?
- II. No hay domingos para la vaca:
mugiendo despiertan en un espacio vacío
babeante gorda sobre esos pastos imaginarios

Las había visto pastando en el radiante λογοζ?

- I. Algunas vacas se perdieron en la lógica
- II. Otras huyeron por un subespacio
donde solamente existen biológicas

III. Esas otras finalmente vienen vagando
desde hace como un millón de años
pero no podrán ser nunca vistas por sus vaqueros
pues viven en las geometrías no euclidianas

Comprended las fúnebres manchas de la vaca
los vaqueros
lloran frente a esos nichos

I. Esta vaca es una insoluble paradoja
pernocta bajo las estrellas
pero se alimenta de logos
y sus manchas finitas son símbolos

II. Esa otra en cambio odia los colores:
se fue a pastar a un tiempo
donde el único color que existe es el negro

Ahora los vaqueros no saben qué hacer con esa vaca
pues sus manchas no son otra cosa
que la misma sombra de sus perseguidores

Vemos el increíble acoso de la vaca
La muerte
no turba su mirada

I. Sus manchas finalmente
van a perderse en otros mundos

II. Esa vaca mué pero morirá y su mugido será
«Eli Eli / lamma sabacthani» para que el
vaquero le dé un lanzazo en el costado y esa
lanza llegue al más allá

III. Sabía Ud. que las manchas de esas vacas quedarán
vacías y que los vaqueros estarán entonces en el otro
mundo videntes laceando en esos hoyos malditos?

Sabía Ud. algo de las verdes áreas regidas?

Sabía Ud. algo de las verdes áreas regidas por los
vaqueros y las blancas áreas no regidas que las vacas
huyendo dejan compactas cerradas detrás de ellas?

I. Esa área verde regida se intersecta con la primera
área verde no regida

II. Ese cruce de áreas verdes y blancas se intersecta con la segunda área blanca no regida

III. Las áreas verdes regidas y las blancas áreas no regidas se siguen intersectando hasta acabarse las áreas blancas no regidas

Sabía Ud. que ya sin áreas que se intersecten comienzan a cruzarse todos los símbolos entre sí y que es Ud. ahora en el área blanca que las vacas huyendo dejan a merced del área del más allá de Ud. verde regida por los mismos vaqueros locos?

Quién daría algo por esas auras manchadas?

Quién daría algo por esas auras manchadas que las vacas mugiendo dejan libres en los blancos espacios no regidos de la muerte de sus perseguidores?

I. La fuga de esas vacas es en la muerte no regida del vaquero Por eso no mugen y son simbólicas

II. Iluminadas en la muerte de sus perseguidores Agrupando símbolos

III. Retornando de esos blancos espacios no regidos a través de los blancos espacios de la muerte de Ud. que está loco al revés delante de ellas

Daría Ud. algo por esas azules auras que las vacas mugiendo dejan libres cerradas y donde Ud. está en su propio más allá muerto imaginario regresando de esas persecuciones?

EPÍLOGO

Hoy laceamos este animal imaginario
que correteaba por el color blanco

Teresa Calderón (1955). Autora de Causas perdidas (1984) y Género femenino (1989). «Género femenino es un ejemplo más dentro de los intentos por legitimar una visión, ausente de la literatura en general, que organiza el mundo desde la marginalidad femenina, para así subvertir el orden hegemónico» (C. Requena, en

Poetas

Teresa Calderón

¿El poeta nace o se hace?
Desafío de la página en blanco
o de la mente en blanco del poeta
Cada poeta como un blanco
de la artillería de los otros poetas
Entre poetas no nos vendamos pailas de cobre.

Calderón, Calderón y Harris, 1996:
166).

Un poeta es un poeta
poeta de tiempo completo peso completo
poeta medio gallo pesado
Poeta virgen que le copia a todos
Pendenciero belicoso caragüilla bacán tollero
fullero hombre mujer de la calle la ciudad la academia
Poetas que no están ni ahí con nadie
porque nadie está ni ahí con ellos.

Un tipo que se las cree todas
que la poesía es una isla y que hay que llegar como sea
a aletazo limpio aplica la eutanasia
En su opinión casi todos los poetas son malenas
no tienen nada que decir
El poeta es un dios cuando sueña
y un mendigo cuando piensa
cómo liquidarle la reputación a otro poeta.

Algo así como que un poeta es un poeta
y dos son multitud.

Confieso: Yo antes era un pecador
también escribía poesía
Pero el Señor se apiadó de mí
me iluminó y dejé de escribir.

Marcelo Novoa (Valparaíso, 1964).
Autor de LP (1987), Minorías (1988)
y Arte cortante (1996).

Ciertamente no tendré memoria *Marcelo Novoa*

escribiré que escribo, sólo un
circo en la playa pudo darme tan
feliz coartada, una enana no
muy pequeña montada a pelo,
unas riendas de ruda sogá y sus
diminutas nalgas contrariadas
por el trote. Qué hace ese
caballo desbocado hacia el
bosque, los cascos dejan pozas
irregulares que la humedad
desmorona

escribo y escrito queda, tus ojos
fijos en el rostro ausente, ni
soñarnos interminable desorden
de objetos y horas, siquiera
espadas entre nosotros, mismas
que transitan mi bosque de

artificios, donde aúlla el animal que a nadie pertenece.

i ésa es razón de canto.

Yanko González Cangas (1971) es coautor de Poemas del domingo 7; en 1998 publicó Metales pesados, de donde proviene este poema. Metales pesados es un «alucinante» y «notable libro de poemas». (Emiliano Pérez Peña y Martín Gambarotta, en la revista Poesía.com (http://www.poesia.com/n9/n9_it01.htm).

Ceré mi sita *Yanko González Cangas*

*Es ese todo mi ejercicio
y mi suspiro higiénico*
Francis Ponge

Mi cita/ es la de mí/ borrosa/ estanca/ que empalidese recursiva Mis citas/ se encuentran paralelas/ averiadas/ se oyen como calo/ Mis citas se reiteran con el vaivén de lo citiado/ de lo devuelto/ No llega nadie/ No nadie habita/ mis citas se juntan/ sin sitiar horario/ No mis citas de tu lado/ No mis citas. Mi cita/ es la que me deja/ boca helado/ no persisto sin la mía/ a pie/ mLa/ españolada. No se vive sin su cita/ No se haya/ No enamora/ No se amiga/ no se gana/ se eclosiona en ella/ es el cisco/ la cizaña/ Citación es lo que deja/ Diacronía/ Lo anverso es lo ígnoto/ temida la cisura. Por ello No me olvido nunca del encuentro: es ese todo mi ejercicio y mi suspiro higiénico:

ceré mi sita.¹

¹ será su cita.

* * *

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGUITA, EDUARDO (1994). *Poesía entera*, prólogo de Pedro Lastra y epílogo de Cristian Warnken, Universitaria (col. El poliedro y el mar), Chile, 219 pp.
- CALDERÓN TERESA, LILA CALDERÓN Y TOMÁS HARRIS (selección) (1996). *Veinticinco años de poesía chilena (1970-1995)*, Fondo de Cultura Económica (col. Tierra Firme), Chile, 467 pp.
- COBO BORDA, JUAN GUSTAVO (selección, prólogo y notas) (1985). *Antología de la poesía hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica (col. Tierra Firme), México, 518 pp.
- DÍAZ, ERWIN (selección) (1991). *Poesía chilena de hoy. De Parra a nuestros días*, prólogo de Federico Schopf, Documentas (col. Literatura), Santiago, 4ª ed., 357 pp.

- ECHAVARREN, ROBERTO, JOSÉ KOZER Y JACOBO SEFAMÍ (selección y notas) (1996). *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, Fondo de Cultura Económica (col. Tierra Firme), México, 496 pp.
- MILÁN, EDUARDO (1989). *Una cierta mirada. Crónica de poesía*, Juan Pablos Editor, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 214 pp.
- NOVOA, MARCELO (1996). *Arte cortante*, Trombo azul, Red Internacional del Libro, Chile, 51 pp.
- ORTEGA, JULIO (selección, prólogo y notas) (1996). *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, Siglo XXI Editores, México, 4ª ed., 505 pp.
- ROJAS, GONZALO (1981). *Del relámpago*, Fondo de Cultura Económica (col. Tierra Firme), México, 276 pp.
- SUCRE, GUILLERMO (1985). *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica (col. Tierra Firme), México, 394 pp.
- TEILLIER, JORGE (1992). *Los dominios perdidos*, selección de Erwin Díaz, prólogo de Eduardo Llanos Melussa, Fondo de Cultura Económica (col. Tierra Firme), Chile.
- (1993). *El molino y la higuera*, Ediciones del azafrán, Chile, 54 pp.
- ZURITA, RAÚL (1989). *Purgatorio*, Universitaria (col. Fuera de serie), Chile, 3ª ed., 59 pp.

La tierra prometida

Jorge Fernández Granados

Un hombre quiso ver el mundo,
que siempre estaba lejos.
Compró una enorme maleta de lona
y un cuaderno de apuntes, algo así
como el futuro libro de sus viajes,
un sombrero gris con funda, la mejor tarifa,
y el más extravagante diccionario.

Varias veces a lo largo de su vida
estuvo en otras tierras
al otro lado de la suya.
Viajar era el ritual de sus ahorros.
Era torpe y emotivo, ambicioso
de mirar, con lujos enigmáticos de niño.
Su corazón era una mezcla
de lirismo, crueldad, negocios y oraciones.

Poco a poco llenó la casa
de abanicos, monedas, tapetes
y un gran globo terráqueo, emblema
de su instintivo amor por los pasajes.
Pero lo más grande eran los regresos:
elaborado botín de su elocuencia
en los sopores de la sobremesa:
murallas, archipiélagos, leones, sarcófagos,
los palacios y la nieve, reinos
que sólo en sus palabras prometían
la magnitud de una aventura
más llena de verdad en su cabeza

Jorge Fernández Granados (México, D.F., 1965). Premio Jaime Sabines 1995. Ha publicado los poemarios La música de las esferas (Castillo, 1990), El arcángel ebrio (UNAM, 1992) y Resurrección (Aldus, 1995), más el volumen de cuentos El cartógrafo (CNCA, 1996).

que en el pobre espejo
de las fotografías.

Viajó hasta que sus piernas lo sostuvieron;
pero su memoria retenía con hilos
los nombres extranjeros.
Ya viejo, compró una amplia cripta
en el panteón de Xihualpa,
el pueblo donde vivió toda su vida.
Le puso una reja cara,
la pintó de blanco y cortó la hierba del terreno
cada año desde entonces
como quien cuida su casa.

Murió la última noche de abril
tres meses después de quedar viudo.
Lo enterramos en su cripta
que, gracias a él, es un lugar pulcro
y desde ahí se puede ver su pueblo
de gente pequeña y morena
que siempre lleva auestas algo y tiene prisa.
Su muerte estará llena de aguaceros,
frente a los magüeyales, la iglesia, el viejo jardín
y los montes oscuros de oyameles.

Poemas

Javier Ramírez

Vacío

Lejos de la tierra,
abandonado,
en medio de la suma y resta de los elementos;
ni aire,
ni acción alguna que cambie el curso
 circunnavegatorio.
Todo aquí es inútil.
La brújula se vuelve loca.
No hay punto referente ni llegada,
sólo un vacío inmenso
inmenso
como un grano de arena
 dentro del ojo.

Canícula

La mano tiembla
desde su rama atada al cuerpo.
Verdean los moscones.
Agridamente la charca se evapora;
en su espejo las nubes se deshacen.
Vuelta de tuerca el sol
se regocija y arde.
Todo se deposita
en el tufillo acompasado del borracho.

Javier Ramírez (Guadalajara, Jal., 1953). En 1980 publicó el poemario A quien corresponda.

Pistas

El aire de la noche expande las semillas del sueño.
Acompasadamente deposita un gramo,
un imperceptible milímetro de vida.

En esos instantes de reposo,
mientras uno se refugia en los laberintos oníricos,
los hijos se van de a poco.

Crecen, ejercitan torpemente las alas.
Quizá esbozan ya sus planes,
o trazan las líneas caprichosas de su destino.

Mirándolos así,
tan indefensos,
tan en la ternura y la dejadez absolutas,
lo cerca/lejos se vuelve un enigma casi resuelto.

El llanto, vaso de agua, mono de peluche,
son sólo pistas que van dejando en el camino.

Luego, puestos en el lugar del sol,
con su sonrisa despeinada,
nos hacen dudar del tiempo
y recuperar la certeza de estar vivos.

Escapa la noche

Raúl Renán

De su negra condición escapa la noche
para entrar a ocultarse y darse
al día.

Baldía

queda y desnuda sin capa
y peor aún sin
cuerpo.

Puerto

donde encallada nave oscura
cobra blanca claridad
y brillo.

Cintillo

de la encubierta luz que la lectura
ávida sustrajo de lo oscuro
llevándose de paso el
resplandor.

El candor

que roba dama verdadera
no es creíble
y su dulzura
es falsa.

Descalza

de sus virtudes queda a cuentas de este
modo.

Todo

a oscuras en su interior
y deslumbrante inpavidez por
fuera.

Muera

la noche y vuelva a su natura
del carbón
que deja la combustión del día

Raúl Renán (Mérida, Yuc., 1928). Poeta, narrador y editor. Ha publicado los poemarios Viajero en sí mismo, Catulinarias y sáficas, De las queridas cosas y Los urbanos.

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*

Borges: siempre el otro

Patricia Córdova Abundis

En las letras de rosa está la rosa.

Jorge Luis Borges

Su mundo fue y es un conjunto de letras. Jorge Luis Borges, nacido en Argentina el 24 de agosto de 1899, descifró la escritura secreta del mundo entre las doradas líneas de los tigres, y entre las líneas negras de un continuo escribir inventó el misterio y la fascinación verbal de ser lo que somos: solitarios y efímeros andantes en una realidad que siempre nos trasciende. Es elocuente que un hombre que vivió de y para los libros no sólo se haya convertido en figura representativa de las letras universales, sino también en figura emblemática de la particular e intensa manera de vivir y compartir la individualidad que tiene el ser humano contemporáneo. Borges delimita y difumina los territorios de la individualidad actual. En su obra podemos encontrar personajes y voces cuya dinámica imperativa es introducir en sí mismos un entorno que los cuestiona, los sacude y los acerca a la muerte. Tocar la muerte es tocar el infinito, pero también es constatar nuestra supresión física. Ante esa angustia ineludible, Borges propone la recreación en objetos susceptibles de apreciación mágica: la escritura, la rosa, los espejos, los relojes, el Nilo, los jaguares, la cópula, el encuentro, el sueño. El mecanismo de su recreación es el asombro. Borges asombra al lector, al mismo tiempo que busca convencerlo de su verdad sobre el mundo o sobre su historia. Acaso por ello las referencias

Patricia Córdova Abundis. Doctora en filología hispánica por la Universidad de Córdoba, España. Profesora e investigadora del Departamento de Lenguas Indígenas de la Universidad de Guadalajara.

bibliográficas e históricas —no pocas veces apócrifas— son elementos constantes en su literatura.

Jorge Luis Borges fue un tallador de los géneros literarios de corto aliento: poesía, relatos y ensayos fueron las formas de sus letras. Además escribió dos guiones cinematográficos: *Los orilleros* (1955) y *El paraíso de los creyentes* (1955). Resulta extraño que, no obstante la indudable calidad de la obra poética de Borges, éste haya sido considerado por sus contemporáneos cercanos como «un intruso en la poesía», según sus propias palabras.¹ El planteamiento resulta inconsistente si el lector se asoma a algunos de sus textos poéticos, pues en éstos el autor logra desprenderse de la afectación sin renunciar a la erudición y a una elegancia siempre socorrida por la agudeza filosófica. Incluso es preciso mencionar que sus primeros libros fueron de poesía y el primer tópico que se encuentra en esas primeras páginas tiene que ver con el origen geográfico del autor: Argentina. *Fervor de Buenos Aires* (1923) es un conjunto de poemas en el que —a decir del autor— «prefigura todo lo que haría después».² Y, ciertamente, como podemos observar en cada uno de los textos posteriores de Borges, siempre existe alguna línea o un conjunto de líneas que desglosan lo escrito en el epígrafe de *Fervor de Buenos Aires*: «[...] es trivial y fortuita la circunstancia de que seas tú el lector de estos ejercicios, y yo su redactor».³ Para Borges, tanto la escritura literaria como la lectura de ésta las impulsan hilos ajenos a la voluntad de los mortales. El hombre es un medio finito a través del cual se pue-

¹ María E. Vázquez. *Borges, sus días y su tiempo*, 1984.

² *Obra poética, Argentina, 1977*, p. 19.

³ *Ibid.*, p. 21.

de manifestar el misterio de lo absoluto, de la totalidad o de una influyente fuerza universal en el devenir de los mortales. De esa manera, podemos afirmar que si en *Fervor de Buenos Aires* se recrea la ciudad del sur, se hace con un tono particular. Un espacio sencillo como lo puede ser un patio bonaerense, se convierte en depositario de símbolos cosmogónicos; lo concreto y alcanzable comulgan con el vuelo de figuras humanamente inaprehensibles, como podemos leer en el poema «El patio»:

Con la tarde
se cansaron los dos o tres colores del patio.
Esta noche, la luna, el claro círculo,
no domina su espacio.
Patio, cielo encauzado.
El patio es el declive
por el cual se derrama el cielo en la casa.
Serena,
la eternidad espera en la encrucijada de estrellas.
Grato es vivir en la amistad oscura
de un zaguán, de una parra y de un aljibe.⁴

Borges fue un escritor que palpaba el mundo concreto con los ojos siempre puestos en el cielo. Valoraba lo creíble con lo increíble y viceversa. En su obra parece siempre operar una sencillez de lo complicado y una complicación de lo sencillo. Esta particular sensibilidad lo llevó a desdeñar las formas literarias barrocas, recargadas, en favor de las formas sencilla y elegantemente estilizadas. Sin embargo, esto no le impidió atender con pasión la particular cultura popular argentina, sobre todo en la primera época de su producción. El entorno de los gauchos, del arrabal, de la milonga y el tango, cautivaron su pluma no pocas veces. En *Luna de enfrente* (1925), segundo libro de poesía, «Al horizonte de un suburbio» es un poema en el que el amor a la tierra y sus costumbres es físico, concreto y pasional:

Pampa:
Yo divisó tu anchura que ahonda las afueras,

⁴ Ibid., p. 30.

yo me desangro en tus ponientes.

Pampa:

Yo te oigo en las tenaces guitarras sentenciosas
[...]⁵

Con *Cuaderno de San Martín* (1929), Borges nos anuncia ya la entrada plena a lo que será su estilo definitivo y sus conceptos universales recurrentes. Existe una renuncia al terruño, a esa identidad autóctona que tan bien se afianzó en él cuando después de una larga estancia en Europa regresa a Argentina. No existen versos más adecuados para documentar ese enfriamiento regional, como los que el lector puede encontrar en «Barrio norte»:

Se nos aparta el barrio,
los balconitos retacones de mármol no nos enfrentan cielo.
Nuestro cariño se acobarda en desganos,
la estrella de aire de las Cinco Esquinas es otra.⁶

Borges se preparaba para el gran salto que ya encontramos en *El hacedor* (1960). Como prólogo queda instalado el memorable texto «A Leopoldo Lugones»; en éste, el escritor reconoce que su realidad es «un orbe de símbolos» más allá de la vida y de la muerte. En tal orbe, el discípulo de un Lugones ya muerto, entrega su libro a éste. Por ello podemos decir que Jorge Luis Borges tenía clara conciencia de la trascendencia de *El hacedor*; una conciencia al final carente de soberbia tachable, pues según se ha insinuado, Borges se consideraba un simple instrumento humano del soplo poético universal. Existen dos poemas ahí que sintetizan dos ejes temáticos en su obra. El «Poema de los dones» conmueve por los sentimientos que sintetiza, pero también por la perfección de sus versos. Un hombre ciego camina por los pasillos de una biblioteca. En el poema se condensa un impacto real en la vida de Jorge Luis Borges: la pérdida de la vista. Además se registra la coincidencia de este hecho con su maestro Groussac y la ironía consistente en que alguien que había soñado al paraíso como una biblioteca, pueda caminar por

⁵ Ibid., p. 69.

⁶ Ibid., p. 106.

una biblioteca, pero ciego. Los dones aparecen unidos a la imposibilidad de ejercerlos, pero lejos de presentarlos como desgracias, siguen siendo considerados parte de la gracia universal:

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.⁷

Al primer eje temático aludido podríamos definirlo como la tendencia borgeana a magnificar positivamente incluso la desgracia. Para ello se valió de la utilización de adjetivos, sustantivos y adverbios con fuerte carga moral o emotiva, colocados en situaciones triviales según el sentido común. Algunos ejemplos podemos recordarlos: «la debida labor de la venganza», «hora triste», «no nos une el amor sino el espanto», «quizá la luz de Dios lo dejó ciego», «nací curiosamente de un vientre», «la superstición de la democracia», «la terrible belleza te acecha».

El segundo eje temático que se extenderá continuamente en su obra y que se encuentra en *El hacedor* es el correspondiente al transcurrir del tiempo. En «El reloj de arena», es tétrico el instrumento que sirve para medir el tiempo, porque ineludiblemente nos acerca a la muerte:

No se detiene nunca la caída.
Yo me desangro, no el cristal. El rito
de decantar la arena es infinito
y con la arena se nos va la vida.⁸

La ausencia de Borges, a cien años de su nacimiento, al igual que todos nuestros muertos, nos corroboran fatalmente esos versos.

El otro, el mismo (1964) bien podría considerarse como el libro de poesía más moderno del autor y, al mismo tiempo, como aquel que lo confirma como un poeta mayor. Su modernidad queda señalada por el tema del desdoblamiento del yo, la ubicuidad de la personalidad y de las ideas que hacen

al hombre «la contradicción del tiempo que pasa y de la identidad que permanece».⁹ Mientras que la maestría es señalada en textos como «El poema conjetural» y «El golem». El primero recoge el instante emocional y reflexivo de Francisco Narciso de Laprida antes de ser asesinado. La última estrofa es impactante:

Pisan mis pies las sombras de las lanzas
que me buscan. Las befas de mi muerte,
los jinetes, las crines, los caballos,
se ciernen sobre mí... Ya el primer golpe,
ya el duro hierro que me raja el pecho,
el íntimo cuchillo en la garganta.¹⁰

Para Borges, la muerte parece ser el acto contundente en que la existencia del infinito se constata. Si el hombre muere es porque la divinidad —algo que no es la carne— perdura. El ser humano, bártulo indefenso y necio, es sólo una criatura, comparable a un golem creado por un rabí arrepentido. Al igual que los hombres, el golem está

Aprisionado en esta red sonora
de Antes, Después, Ayer, Mientras, Ahora,
Derecha, Izquierda, Yo, Tú, Aquéllos, Otros.¹¹

En «El golem» existe un planteamiento circular e infinito de la existencia: todo es creado por un ser superior, pero el ser superior es tan imperfecto como su creación; se lamenta de haber permitido el origen. El hombre origina, pero también el hombre es originado y en la concientización de tal evento aparece la honda pena:

¿Por qué di en agregar a la infinita
serie un símbolo más ? ¿Por qué a la vana
madeja que en lo eterno se devana,
di otra causa, otro efecto y otra cuita?¹²

⁹ Ibid., p. 167.

¹⁰ Ibid., p. 181.

¹¹ Ibid., p. 201.

¹² Ibid., p. 202.

⁷ Ibid., p. 113.

⁸ Ibid., p. 116.

Parte de una memoria universal, el hombre puede ser todo y otros al mismo tiempo. La memoria nos multiplica y diversifica, pero el olvido nos individualiza y concreta. Borges, el hombre que se jactaba más por los libros que había leído que por los que había escrito, se diversificó en sus intensas lecturas y se individualizó por medio de su creación literaria.

A los setenta años (1969) publica su quinto libro de poesía, *Elogio de la sombra*. Reaparecen los recurrentes símbolos del autor: espadas, laberintos, espejos. El libro contiene un poema en prosa que llama particularmente la atención: «The unending gift»; podría ser considerado un poema-cuento, pues se parte de una anécdota: un pintor promete un cuadro; pero, antes de realizarlo, muere. La sentencia que resuelve el planteamiento es filosófica: «Sólo los dioses pueden prometer, porque son inmortales»,¹³ aunque también es poética, porque la permanente ilusión de haber podido poseer un cuadro prometido permite al hombre imaginar, hasta el infinito, cómo habría sido la tela. De esa manera, una promesa no cumplida, lejos de convertirse en una desgracia moral, se convierte en fuente de ilusión eterna.

Jorge Luis Borges escribió cinco libros más de poesía: *Para las seis cuerdas* (1965), *El oro de los tigres* (1972), *La rosa profunda* (1975), *La moneda de hierro* (1976) e *Historia de la noche* (1977). Todos ellos puede encontrarlos el lector en *Obra poética* (completa), que el autor publicó en 1977. El epílogo del libro contiene datos esclarecedores de la poética y de la vida del autor. «Un volumen de versos no es otra cosa que una sucesión de ejercicios mágicos», anota; y ese libro en particular fue considerado por él mismo como el más íntimo de todos los que escribió.

Según se mencionó, la prosa de Borges abarca el relato y el ensayo. Los relatos fueron el género que le granjearon la fama. En *Historia universal de la infamia* (1935) está compilado el cuento que especialmente le otorgó un reconocimiento en el medio literario, «Hombre de la esquina rosada». El texto recrea el habla de los argentinos «cuchille-

ros». El humor del barrio en la cantina, el humor del entorno arrabalero, que tanto sedujo a Borges y éste repelió, se extiende a lo largo de una historia contada imaginariamente por el coprotagonista —Rosendo Juárez— al autor: una noche en la cantina, Rosendo y la Lujanera, su mujer, se encuentran tomando y bailando tangos y milongas. Llega Francisco Real, hombre «alto, fornido, trajeado enteramente de negro»,¹⁴ reta a Rosendo y acaba llevándose a la Lujanera. Más tarde, Francisco Real es asesinado mientras estaba con la Lujanera. Al final, Borges nos revela que el asesino fue Rosendo, un hombre que había actuado con aparente cobardía, pero que guarecido por la noche mata al hombre que le robó a su mujer.

En «Hombre de la esquina rosada» se recrean formas atávicas de la valentía y de la seducción: un hombre que llega a una cantina con la necesidad de demostrar que él es el más fuerte; otro hombre deshonrado porque queda como un cobarde ante el barrio, y una mujer seducida arrebatadamente por la virilidad de un hombre que sabe luchar con cuchillo.

Para quienes estén familiarizados con los relatos posteriores de Borges, resultará llamativo que su reconocimiento inicial haya sido ganado con un texto cuyo tono es evidentemente costumbrista. El tono elegante y retenido del Borges posterior no aparece en la voz narrativa de un Rosendo que dice «jué» (fue), «soledá» (soledad), «naidés» (nadie), «paré» (pared), «colorao» (colorado).

De hecho, el mundo de los gauchos y de los arrabales argentinos era señalado de manera negativa por la madre de Borges, quien tuvo fuerte influencia en el autor. Según lo refiere él mismo, su madre colaboró en el cuento «La intrusa», incluido en *El informe de Brodie* (1970), y después de haberlo hecho le recomendó que se dejara ya de esas cosas, del mundo de los cuchillos, las escupidas y el tango.

De su *Historia universal de la infamia* el autor llegó a decir que era un conjunto de textos cuyas anécdotas y personajes habían sido robados a la historia porque él mismo carecía de una verdadera ha-

¹³ Ibid., p. 521.

¹⁴ J. L. Borges. El informe de Brodie e Historia universal de la infamia, Barcelona, 1985, p. 215.

bilidad para hacer cuentos. La declaración, como tantas otras que llegó a hacer el autor, nos recuerda su singular tendencia a la ironía. Borges se consideraba muchos Borges, de ahí que hablara alternativamente de un Borges incapaz, de un Borges loco de vanidad, de un Borges desdichado, de un Borges feliz. Esta actitud lo llevaba por vía espontánea a ser punzante, pues definir sus limitaciones era tanto como aceptar sus verdaderos alcances. *Soy pero no soy, no soy pero soy* fue el principio funcional con el que solía determinarse. Por ello, de su *Historia universal de la infamia* podemos afirmar que si bien es cierto que se compone de un conjunto de datos anecdóticos, históricos, no es menos cierto que la elección de personajes marginales y su recreación es literariamente encomiable. La innovación consiste en haber querido mostrar «otro lado de la historia». Quienes hacen la historia son personajes vulnerables, infames, no personajes heroicos y llanamente bondadosos. Redentores espantosos, impostores, piratas, asesinos, teólogos de la muerte aparecen entre las páginas de este libro.

El jardín de los senderos que se bifurcan (1941) es acaso uno de los textos más citados del argentino, pero creo que también es de los menos leídos. Un catedrático oriental, Yu Tsun, hace una declaración —a la que faltan las dos primeras páginas— sobre los momentos en que es perseguido porque asesinará al sinólogo Stephen Albert. Yu Tsun es catedrático de inglés y espía durante la primera guerra mundial. Su perseguidor, Richard Madden, al principio es burlado, pero al final Yu Tsun es aprehendido y condenado a la horca. La travesía de la huida de Yu Tsun es el contexto en el que éste hace una continua aproximación mental entre lo que puede ser y lo que puede no ser. Doblar siempre a la izquierda lo acerca a un laberinto infinito en cuyo interior está el jardín de los senderos que se bifurcan. Ya en el jardín, Yu Tsun se encuentra con el sinólogo, quien comenta con Yu Tsun la existencia de una novela infinita escrita por un antepasado de Yu Tsun, Ts'ui Pen; en ésta, «todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones».¹⁵ Yu Tsun mata a Stephen Albert, pero el acto aparece intrascendente en su realización concreta, al igual que el castigo fi-

nal, la horca. La trascendencia está, antes bien, en el hojaldre de posibilidades infinitas que conecta todos los actos humanos cuya realización concreta resulta trivial. En ese sentido se puede afirmar que el devenir histórico en la obra borgeana se convierte en un devenir individual. Aunque la realización individual se trastoca también en un devenir cosmogónico, mágico o azaroso.

Con *Ficciones* (1944), Jorge Luis Borges da a la luz un cuento que ha sido señalado como el mejor de los que escribió: «Las ruinas circulares». Un mago arriba en una canoa a las ruinas circulares. Mareado y ensangrentado se arrastra hasta el templo donde realizará su claro propósito: soñar. El hombre se sueña dando clases, sueña cada una de las partes de su cuerpo: un día sueña su esqueleto, otro día su corazón y finalmente sueña su pelo. Cuando sueña que será padre, el mago se percata de que él mismo podría ser «la proyección del sueño de otro hombre».¹⁶ La intuición lo acerca a la muerte, las ruinas del santuario son invadidas por un incendio concéntrico al que se entrega un hombre que comprueba «que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo».¹⁷ El simbolismo borgeano que se encuentra en este cuento ha sido señalado como la versión narrativa de su poema «El gólem»; en ambos desarrolla la idea del creador creado, pero en «Las ruinas circulares» el creador no es un rabino sino un mago. La coincidencia se encuentra en el fatalismo que Borges parece encontrar en la existencia humana: los seres humanos son resultado de los sueños de otros y su existencia está predestinada por una especie de ilusión universal sostenida por lo divino y por lo terrenal. En esas circunstancias, la vida humana es al mismo tiempo mágica y terrible: el hombre puede imaginar, pero simultáneamente el hombre no es más que producto de la imaginación de otros.

En «Las ruinas circulares» todo es concéntrico; tanto la forma literaria como la anécdota: el mago

¹⁵ J. L. Borges. Nueva antología personal, *Barcelona*, 1983, p. 134.

¹⁶ J. L. Borges. *Ficciones*, *Barcelona*, 1985, p. 68.

¹⁷ *Ibid.*, p. 69.

que llega a las ruinas, destrozado, muere incinerado entre llamas circulares y las ruinas parecen esperar la llegada de otro hombre que repetirá la misma historia.

En *Ficciones* también está contenido «Tlön, Uqban, Orbis Tertius», relato en el que el autor crea la fantasía de Tlön, un cosmos inventado por estudiosos extraños que han dejado su testimonio entre las páginas de una enciclopedia. El mundo ideal de Tlön está habitado por «tigres transparentes» y «torres de sangre». En Tlön existen verbos poéticos como «lunear», los poemas se componen de sólo una enorme palabra, la ciencia madre es la psicología, los libros no se firman, las cosas se duplican y todo tiende a borrarse. El mundo fantástico de Tlön es contenido en una enciclopedia cuya edición es secreta, consta de cuarenta volúmenes y fue realizada por trescientos colaboradores desde el siglo XIX. El texto termina con una larga apostilla en la que Borges refiere el encuentro, por su parte, de una brújula con caracteres de Tlön. El lector entonces se pregunta ¿la enciclopedia de Tlön es inventada o Tlön realmente existe?

Borges utiliza como estrategia incluirse como personaje y dar referencias bibliográficas, con la intención de otorgar mayor veracidad a sus ficciones. Convencer de que un mundo imaginario es posible o, mejor, de que la realidad está saturada de imaginación, de sueños, parece ser una de las intenciones discursivas del autor.

El Aleph (1949), *El libro de los seres imaginarios* (1968) y *El libro de arena* (1975) son otras de las compilaciones llamativas de Jorge Luis Borges. Del primero sobresale el relato que lleva el nombre del libro, «El Aleph». En éste aparece la idea de la memoria total y el olvido. Borges, enamorado de Beatriz Viterbo, quien muere, adquiere la costumbre de visitar la casa de la difunta. Ahí viven el primo de Beatriz, Carlos Argentino, y el padre de ella. En el sótano de la casa, Argentino guarda el Aleph, una esfera tornasolada y girante que contiene todas las imágenes del universo. Cuando Borges sale a la calle, después de haber visto el Aleph, todos los rostros le parecen conocidos y finalmente llega el olvido, que lo alivia. El binomio memoria-olvido apare-

ce nuevamente en la obra borgiana. La tenaz memoria perturba mientras que el olvido alivia, ésta es la máxima en este caso.

El libro de los seres imaginarios es una especie de bestiario en el que se hacen breves estampas sobre seres mitológicos: basiliscos, esfinges, nornas, sirenas, entre otros, son descritos para estimular la fantasía del lector. Borges también incluye descripciones de animales fantásticos hechas por otros escritores. Por ejemplo, incluye la recreación de una cruz, animal mitad gato y mitad cordero, realizada por Franz Kafka. El animal es una herencia del padre de Kafka.

Finalmente comentaré «El libro de arena», relato incluido en el libro que lleva el mismo nombre. La historia se desarrolla alrededor de un libro que Borges consigue mediante un canje. El libro no tiene principio ni fin; es imposible encontrar la primera o la última página porque entre la pasta y la posible primera o última página siempre brotan nuevas páginas. El infinito se encuentra simbolizado en un libro que enseña que «Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo.»¹⁸

A cien años de haber nacido, Borges continúa estando en nuestro tiempo y en nuestro espacio. Su obra resume una contradicción esencial en un siglo marcadamente antropocéntrico. El ser humano contemporáneo ha reconocido, como nunca lo había hecho, su poder de incidir en el mundo físico, material. Sin embargo, es también ahora cuando los habitantes urbanos reconocemos o intuimos nuestras claras limitaciones ante un mundo que nos conforma y deforma cotidianamente. Somos madera y polvo, somos vigilia y sueño. Y la obra de Jorge Luis Borges es eso: un conjunto de líneas negras, encuadradas, que se disparan en la imaginación del lector hacia un infinito de interpretaciones contingentes. Infinito y contingencia que permiten tolerar este mundo de las cosas y este mundo de nuestros cuerpos.

¹⁸ J. L. Borges. *El libro de arena*, Barcelona, 1984, p. 113.

Salón de belleza

César López Cuadras

V aliéndose de una prosa austera, que renuncia de manera radical al uso de tropos y a todo regodeo preciosista, pero implacable en el propósito de mantener una línea narrativa caracterizada por una sorda (y sordida) tensión dramática, Mario Bellatin construye una pieza literaria, breve, sí, pero decidida a explorar a profundidad un asunto de particular trascendencia en el mundo contemporáneo: la moral y la peste.

En una ciudad —cualquier ciudad de hoy—, un espacio dedicado al cuidado de la belleza física (una estética unisex en un barrio de mala muerte) se convierte —no por azares del destino, como diría de optar por la comodidad de la frase hecha, sino como consecuencia de un proceso social que se puede definir y precisar en muy buena medida—, se convierte, decía, en un moridero. Un moridero a secas: un lugar a donde van a morir aquellos que, condenados por un mal incurable, y ya en los umbrales de la muerte, no cuentan con un es-

Texto leído por César López Cuadras en la presentación de la novela Salón de belleza.

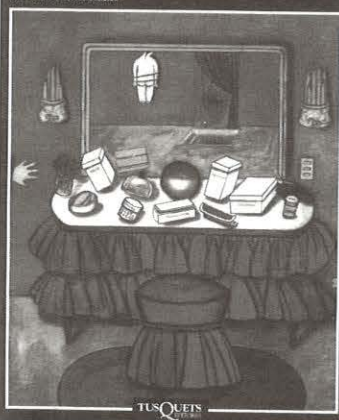
pacio apropiado para que el cuerpo rinda, en condiciones aceptablemente humanas, sus últimos estertores.

El salón de belleza, con el paso del tiempo, va sufriendo una lenta y definitiva transformación: los espejos, que multiplicaban la belleza restaurada, se convierten en un estorbo ante la obscena presencia de los cuerpos en completo deterioro; una serie de peceras que adornaban el local, y cuyo cuidado fuera una de las aficiones favorita del propietario antes de descubrirse él mismo infestado por el mal, se ven paulatinamente abandonadas, al grado de convertirse en imagen especular de la decadencia de la carne humana a merced del virus.

El moridero tiene sus reglas estrictas, inspiradas todas ellas por una consigna inquebrantable: no a la blandengue conmiseración cristiana. Por contraposición, el personaje principal —regente, a la sazón, del moridero y narrador del texto en primera persona— aspira a ofrecer a los huéspedes condiciones para alcanzar una muerte digna, asumida, sin los paliativos de la medicina, la compasión y la caridad, casi siempre contraproducentes en estos casos. Por

Mario Bellatin SALÓN DE BELLEZA

colección andanzas



esta razón, no se admiten en el moridero ayudas materiales que no sean dinero, ropa o golosinas. Los parientes o amigos pueden ayudar a sus enfermos.

La novela transcurre en esta atmósfera sórdida y decadente, y no puede esperarse sino la degradación paulatina e ineluctable, con un final consabido.

Durante las epidemias de peste de corte antiguo, aquellas que diezmaban poblaciones enteras, sin distinción de edad, sexo o posición social, en las que todos los habitantes eran susceptibles por igual, solía la moral social relajarse a extremos de escándalo conforme cundían la mortandad y la desesperanza. Werner Herzog pinta estas escenas en su magistral *Nosferatu*.

Cuando un mal incurable no alcanza proporciones pandémicas, pero que afecta a un número significativo de habitantes, de manera que llega a considerarse «problema social», sobre todo si amenaza expandirse de manera incontrolada, la moral social tiene un comportamiento un tanto diferente: al infestado se le aparta y, con demasiada frecuencia, se le sanciona moralmente. Es un mecanismo muy simple: antes que nada, se pone a salvo la moral social, y, de inmediato, se busca una causa culposa.

Debe distinguirse entre el aislamiento sanitario, comprensible de por sí, y la sanción social basada en la identificación del culpable. Suelen presentarse en este tipo de juicio social ciertas reminiscencias de carácter levítico:

«El afectado por la lepra —dice el Levítico— llevará los vestidos rasgados y desgreñada la cabeza, se cubrirá hasta el bigote e irá gritando: '¡Impuro, impuro!'» (Lv. 13, 45). «Es impuro y habitará solo: fuera del campamento tendrá su morada» (Lv. 13, 46). Y en el caso de una casa «impura», tal como debe considerarse bajo esta óptica al moridero de Bellatin, se le dará, según las Sagradas Escrituras, el siguiente tratamiento: «Se derribará la casa. Sus piedras, sus maderas y todo el material de la casa será sacado fuera de la ciudad a un lugar inmundo» (Lv. 14, 45).

Mario Bellatin nos cuenta que a su salón de belleza trastocado le sucede algo semejante: los vecinos se agrupan y recaban firmas para solicitar a las autoridades la clausura del moridero; incluso se aprestan a realizar por propia mano la tarea de someterla a los rigores del fuego purificador, lo que finalmente impide la policía, y no del todo para bien, pues de la intervención los afectados no salen completamente indemnes.

Es la peste moderna. Si el fenómeno del VIII se hubiera presentado en una época en la que no se disponía aún de los conocimientos científicos de la actualidad, es muy probable que sus efectos, al ignorarse por completo las causas y las medidas de control apropiadas, hubieran sido devastadores. Hoy en día, en cambio —pese a la ignorancia, la incuria y el prejuicio—, se ha podido mantener el mal dentro de límites que, si bien desconocidos, han impedido que

éste alcance niveles de epidemia apocalíptica.

No quiero decir, ni insinuar siquiera, que ésta no sea, hoy por hoy, una amenaza vigente sobre la humanidad entera. No. Quiero nada más imaginar el horror de una peste que, por lo que sabemos del VIH, no tendría un comportamiento caracterizado por el incubamiento, expansión, apogeo y declinación de la epidemia, como sucedía con las pestes de corte antiguo. Sería, por el contrario, el horror instalado para siempre. Este es otro tema para la literatura.

A diferencia de lo anterior, en la novela de Bellatin nos topamos con el caso de afectados que, viniendo de diversos estratos sociales (en lo económico y en lo cultural), el mal los convierte en un grupo social de por sí; un grupo aparte, para el que las consideraciones morales ordinarias no son aplicables, y al que se le construye, en consecuencia, una moral *ad hoc*, un *apartheid* moral y psicológico. Este es, en mi parecer, el drama de la novela *Salón de belleza*: la exploración del alma humana desde la perspectiva de esta condición marginal y marginada.

Entiendo, si seguimos a Bajtin, que el proceso de creación de una obra artística debe estar dominado, en su orientación básica, por una preocupación de orden estético. Vale decir, en el caso de la literatura, que ésta no debe convertirse en instrumento en manos

del autor para proyectar planteamientos de carácter ético, so pena de rebajar su quehacer literario al nivel del panfleto; y aunque la literatura es, entre otras cosas, también un saber —aunque no del orden del conocimiento científico, por supuesto—, tampoco enseñar es el propósito primordial del texto literario.

Pero estos elementos, ética y saber, siempre están presentes en el caso de la buena literatura. Tal es el caso de la novela de Bellatin, aunque debe quedar perfectamente claro que la intención del autor no es, en lo fundamental, mostrarnos su verdad y convencernos de ella; como tampoco lo es educarnos sobre la problemática del sida. Estos aspectos se encuentran ahí, en su novela, sin duda; pero lo que el genio hace posible es, precisamente, elevar esos asuntos del mundo al estatus de obra artística.

El formato de novela breve, el estilo seco pero pertinaz, la creación de una atmósfera sórdida y terrible, la corrosiva y disolvente crítica a la moral en uso, el desprecio a la compasión y caridad cristiana y, sobre todo, la estrategia literaria elegida por el autor, basada en el contrapunto belleza física, plenitud sexual y acuarios luminosos, por una parte, deterioro de la carne, soledad, abandono y muerte, por la otra, todo junto, y seguramente algo más que se me escapa, me permiten afirmar que estamos ante un obra de creación literaria de alta calidad.

Mario Bellatin. *Salón de belleza*, Tusquets Editores (col. Andanzas), México, 1999.

El erotismo del exotismo

Armando Oviedo

La figura de Georges Limbour (1900-1970) se pierde en el tráfafo que los escritores y las corrientes literarias en el primer tercio del siglo XX propiciaron, particularmente en Francia.

Hasta que ese huracán de pasiones estéticas se calmó fueron apareciendo los escritos y los escritores que sólo eran compañía de las grandes figuras. La aparición de estos autores un tanto opacados por la luminosidad de los notables y los notorios, pospuso y propuso otras rutas distintas a los ismos en boga como el surrealismo, que fue el padre de más de cuatro.

Los escritos y las señas que aparecen en Limbour siguen siendo muy limitados. Sabemos que llegó (quién sabe de dónde) a París a los dieciocho años. Que tuvo nexos con el grupo de la calle Blomet (Masson, Leiris, Dubuffet, Artaud, Bataille) y con el Círculo de la calle Fontaine (Breton, Aragón, Eluard, Péret). Es decir, estuvo cerca de poetas, pintores, ensayistas y narradores surrealistas, influencias benéficas que dibujarían su perfil de escritor. A esto, y como parte integrante de sus referencias temáticas, habrá que añadirle la trashumancia, que lo llevó a conocer ciudades exóticas y

disímbolas tales como El Cairo y Varsovia, ambientes que alimentarían su imaginación literaria.

Los vainilleros fue su primer libro publicado (1938), aunque ya había escrito poemas, cuentos y ensayos de crítica de arte en revistas de la época. Esta novela está considerada lo mejor de su creación; lo que la hace cada día más prodigiosa, a más de sesenta años de publicada por primera vez en español, es su belleza estética, el manejo del lenguaje, su rica expresión lírica, su intensa descripción de lugares y su imbricación lírica con los personajes centrales. La traductora, Aurelia Álvarez Urbajtel, ha tenido mucho que ver para que no se pierda esa esencia que tiene mucho de vainilla.

No es una novela fácil de contar. He ahí su prodigio. A pesar de ser una historia que podría clasificarse de exótica y hasta cierto punto afiliada a la etnología de principios de siglo que sirvió para estudiar el nuevo perfil del mundo y su conocimiento afectado por el buen salvaje (analizado hasta el delirio por sus amigos de la calle Blomet, que no eran otros que los fundadores del peculiar y heterodoxo *Collège de Sociologie*), la novela consigue eludir estos parcelamientos

para situarse en el terreno de la obra literaria poética y erótica.

Para construir su historia, Limbour parte de una nota de enciclopedia que habla sobre la orquídea de la vainilla y los problemas para ser fecundada en otras tierras que no fueran las mexicanas. Al novelista le fue suficiente ese dato para construir un mundo lleno de color y calor, de amor y de mar, de candor y perversión, de fantasía y realidad, de locura y de vida. Éstos serán los tópicos emanados del hipotético trópico veracruzano y continuados en una isla vaporosa tan ambigua y tan antigua como el Caribe.

Dividida en tres tiempos, *Los vainilleros* muestra una peculiar alegoría del trópico: el paraíso, el purgatorio y el infierno, padecimientos de un hacendado que, en la prosa de Limbour, adquieren tintes de horrible hermosura. Esto quizá se debe a la cercanía que tuvo Limbour con Georges Bataille, autor que de manera especial proponía asumir el amor loco, que era partidario de la *per-versión* (buscar la otra cara) que poseía lo exótico, así como la posibilidad de que dicho pensamiento, en apariencia salvaje, pusiera en duda la razón occidental. Por ello a Limbour no le debió ser ajena la propuesta del *College de Sociologie* que buscaba reinstaurar la violencia, el erotismo y el éxtasis como los valores sociales.

Ahora bien, en *Los vainilleros* no aparecen estos tres aspectos explotados hasta el delirio por Bataille; al menos no tan explícitos pero sí un tanto diluidos. En

primer lugar, no hay una apología de la violencia, a pesar de que el ambiente en el que se desarrolla la novela es el de las relaciones peligrosas entre amos y esclavos, en medio de plantaciones y explotación colonial en la selva. En segundo, el erotismo no es el de los cuerpos cargados de calor sino el que está dado por las climáticas descripciones del trópico. Y como tercer punto, referente al éxtasis, Limbour espera que suceda por el color que la prosa descubre.

Esta novela es la exposición de la alegría de la naturaleza en relación con la alegoría del pecado propiciado por dos adolescentes. Ellos mismos encarnan dos mundos que se tientan y que buscan transgredir el orden natural y social de la época: la niña blanca y el esclavo que se aman y tratan de fundirse, disolviéndose en un olor que se come.

La vainilla, símbolo de virginidad y pudor, de resistencia y sabor, es la voz interior de la novela. Esta orquídea es la que le da representación mental a las imágenes que van apareciendo imbricadas con la anécdota. La plasticidad que va adquiriendo el trópico, tan lleno de color, se debe al juego de intensidades en que se describe la arquitectura vegetal. Intensidades —término que Alberto Ruy Sánchez retomó de Pierre Klosowsky, otro contemporáneo de Limbour— como fascinantes cuadros de sensaciones que sitúan la descripción de lo primitivo como tentación primigenia.

La prosa intensa y poética de Limbour, aplicada a una novela

Georges Limbour Los vainilleros



que se publicó en un periodo anti-poético como fue el de entreguerras y en un momento con diversas proposiciones estéticas de una modernidad en apogeo, no es ajena a los lectores mexicanos si tomamos en cuenta que entre nosotros ya existían estos objetos novelísticos de expresión poética donde el nivel de percepción imaginativo no se contentaba con juegos de lenguaje. Tal es el caso de *La rueda del aire* (1928), de José Martínez Sotomayor, *La novela como nube* (1928), de Gilberto Owen, o *Dama de corazones* (1928), de Xavier Villaurrutia. Y en Latinoamérica bastaría con citar la obra maravillante de la chilena María Luisa Bombal (1910-1980).

Habría que añadir una variante, que constituye la diferencia fundamental entre los citados mundos narrativos y el de Bombal y Limbour: el manejo del erotismo. Bombal, como Limbour, sabe tejer una trama con los hilos del deseo. Ambos autores saben crear con la burda realidad un clima y un ambiente de vívida irrealidad; ambos saben construir esos «pequeños goces que son perdurables» (cualquier parecido con los orgasmos es meramente intencional).

Me interesa destacar brevemente este paralelismo de lo exótico y de lo erótico que existe entre la novela corta de María Luisa Bombal *La última niebla*, también publicada en 1938, y *Los vainilleros*. Los dos libros son —por su similitud en el planteamiento

escritural para sofocar los rescoldos del naturalismo y por su propuesta de narrativa madura dentro de los cauces del surrealismo, que se oponía a la inminencia del realismo socialista (nótense todos los ismos)— una fuente de inspiración para la fatigada mente occidental, esa que a principios de siglo pregonaba que se estaba construyendo el mejor de los mundos posibles. Limbour y Bombal trazan una línea de sombra que viene de la fantasía y el sueño para llegar a esta orilla nada atractiva donde no se cuece al primer hervor el crudo realismo.

El erotismo exótico de Limbour —que explotara a su manera la expresión americana de Lezama Lima, García Márquez, Carpentier, Rulfo, entre otros— está marcado por la lucha entre la realidad y el deseo. O sea, es un dolor, pero placentero —aquí Bataille—. También, en este combate existe una transgresión como agresión (un ejemplo de esto aparece en *Los vainilleros* en el momento en que Edmond, el esclavo, parece que viola tiernamente a Seira; de la misma manera en que fecunda, de modo rudo y duro, la orquídea de la vainilla con un diente de peineta). Suave agresión como rebelión contra una realidad brutal que no sabe cómo detener lo hermoso del instante poético de la vida. Limbour supo comunicarnos la trama secreta de la flores y Bombal la vitalidad de la selva atenta a los gemidos del deseo.

Georges Limbour. *Los vainilleros* (traducción de Aurelia Álvarez Urbajtel; ilustraciones de Magali Lara), Aldus, México, 1999, 134 pp.



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