

Luvina

literatura y arte • 19 • marzo de 2000



- ◆ Poemas de William Ospina, Fortunato Ruiz, Ricardo Sigala...
- ◆ Narrativa de Marco Aurelio Larios, Immanol Caneyada
- ◆ Ensayo de Felipe Vázquez, Dulce María Zúñiga
- ◆ Pinturas de Lorenza Aranguren

◆ UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA ◆

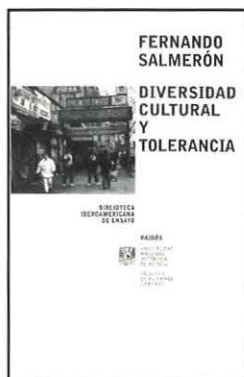
◆ \$20.00 ◆



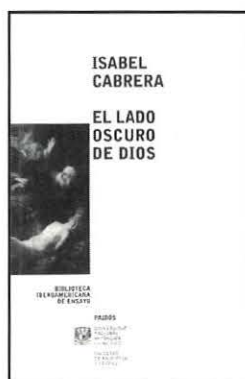
Biblioteca Iberoamericana de Ensayo

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@dfi.telmex.net.mx
...o visite nuestra página web: <http://www.paidos.com>

Centro Cultural
CASA VALLARTA



Pintura / Escultura
Fotografía / Videos
Música / Café

Vallarta 1668 / 615 4930

índice

- 5** *Entrevista con Marco Aurelio Larios*
**La imaginación y la forma
en la creación literaria**
César López Cuadras

- 9** **El cangrejo de Beethoven**
(fragmento del capítulo inicial)
Marco Aurelio Larios

cruzamientos

- 15** **Poemas**
William Ospina

*de los
creadores*

- 19** **Belén**
Fortunato Ruiz

- 20** **La memoria de Mariana**
Ricardo Sigala

- 23** **En la Scala de Milán**
Gabriel Bernal

- 24** **de pronto new york
se quedó sin joseph brodsky**
José Eugenio Sánchez

- 33** **La ciudad de la cúpulas**
Immanol Caneyada

*en
taller*

- 25** **Lorenza Aranguren:
un apasionado rigor**
José Luis Meza Inda

**41 Arreola: el arte de sonreír
al filo del abismo**

Felipe Vázquez

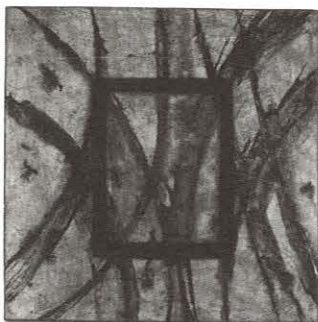
**51 Entrevista imaginaria con Boris Vian y Henri Salvador
¿Qué es la Patafísica?**

Dulce María Zúñiga

56 Reseñas y novedades

Una manera de morir

José Israel Carranza



*En la portada:
Lorenza Aranguren
Tierra fértil*

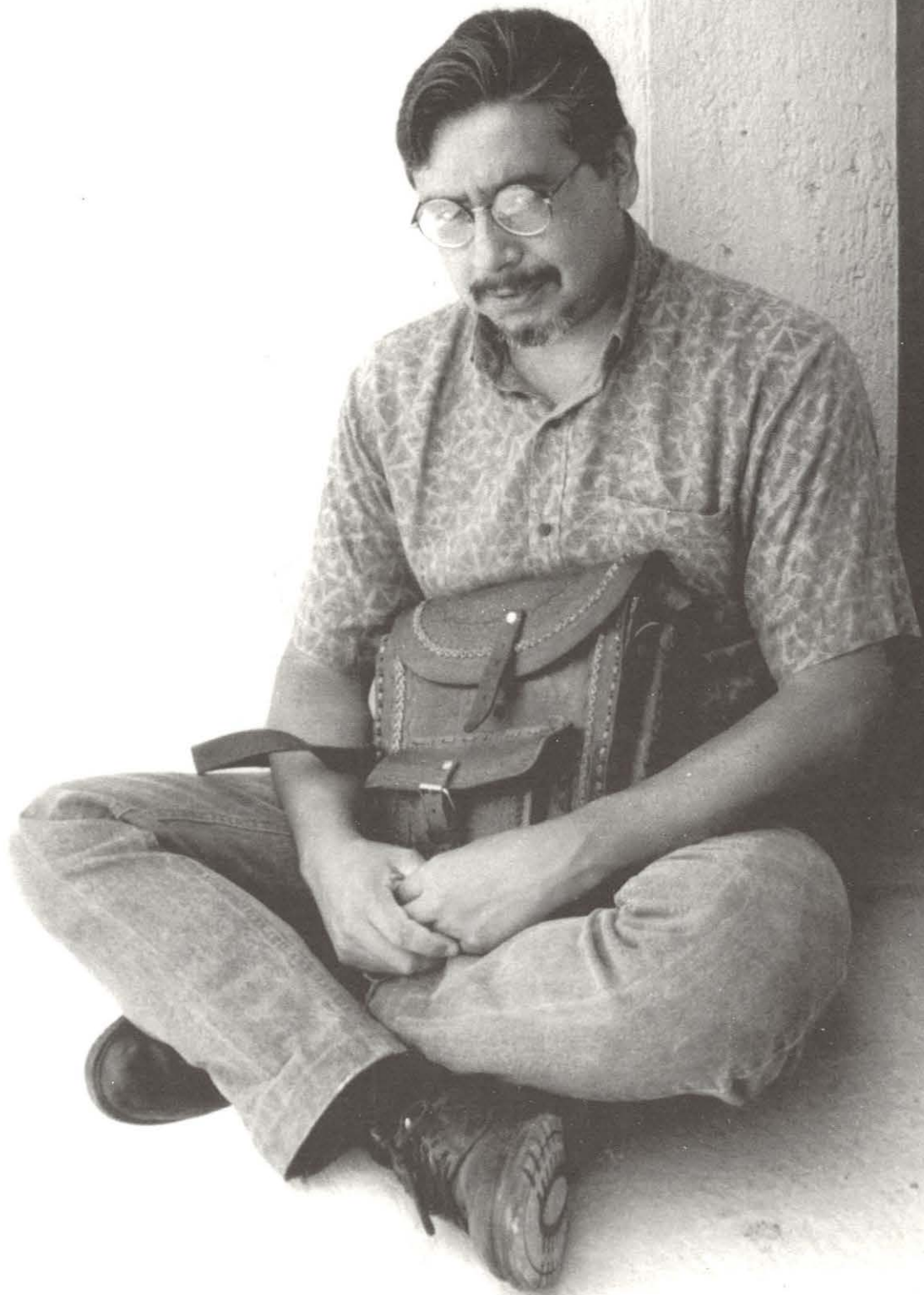
*Fotografías:
Mariano Aparicio
Serie: Los payasos*



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 Castelán Rueda.

Luvina *Coordinador editorial*: César López Cuadras. *Consejo editorial*: José Brú, Baudelio Lara, Marco Aurelio Larios, Luis Medina, Jorge Orendáin, León Plascencia Ñol, Felipe Ponce, Guadalupe Sánchez, 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 (marzo de 2000). Editor responsable: César López Cuadras. Número de reserva de título en Derechos de Autor: 2475/97. Número de certificado de licitud del título: (en trámite). Número de certificado de licitud del contenido: (en trámite). Domicilio de la publicación: Hidalgo 919, sector Hidalgo, 44100 Guadalajara, Jal. Correo electrónico: luvina@udgserv.cencar.udg.mx 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>



Entrevista con Marco Aurelio Larios
**La imaginación y la forma
en la creación literaria**
César López Cuadras

Marco Aurelio Larios es de los narradores jaliscienses nacidos en los postreros cincuenta, aunque por su creación literaria pertenece más bien a la generación de la década siguiente. Si bien ha realizado estudios avanzados (es doctor en literatura por la Universidad de Viena), la creación literaria es su verdadera vocación y, al parecer, destino ineluctable. Su primer libro, *La música y otras razones para contar* (cuentos), en 1994 obtuvo el primer lugar en el Premio de Publicación de Obra Literaria, convocado por la Universidad de Guadalajara, y su segundo, *El cangrejo de Beethoven* (novela), mereció el Premio Nacional a Primera Novela, en 1998. Recientemente publicó *Ars amatoria en Guadalajara*, novela corta. Su narrativa se caracteriza por la pulcritud de la forma y el talante reflexivo de sus personajes.

Luvina: Comencemos por las preguntas obvias: ¿en qué consiste, en tu opinión, el fenómeno de la creación en literatura?

Marco Aurelio Larios: Ante todo creo que está dominado por el afán de tratar de revelar la condición humana a través de un esfuerzo de lenguaje mayúsculo. Del lado del lector, debe traducirse en una impresión placentera, en un disfrute, por medio del cual el conocimiento humano se vuelve más digerible y más impactante, porque todo lo que tiene que ver con nuestro disfrute tiene que ver con «meter» el cuerpo. Y si la literatura es un disfrute, el conocimiento que ésta contiene debe ser mucho más intenso para el lector, que también «mete» el cuerpo a la hora de leer, aunque parezca estar siempre en una posición demasiado sedentaria.

L: Y también lo «mete» el escritor.

MAL: Por supuesto, el escritor lo «mete» muchísimo más; escribir implica un esfuerzo físico enorme, duele la espalda (*risas*).

L: Respecto al esfuerzo de lenguaje, ¿qué peso le das a este asunto de la forma en la creación literaria?

MAL: Esa forma tiene que estar en concordancia con la forma del mundo que se quiere expresar.

L: No es una forma artificiosa, al arbitrio del capricho.

MAL: Por supuesto que no. Es una manera de percibir el mundo a través de las formas en que éste se presenta. Si, por ejemplo, alguien intenta escribir sobre la condición humana de un locutor de radio, seguramente recurrirá mucho a los monólogos que el locutor tiene frente al micrófono; hará escuchar constantemente una voz monológante. Esa realización formal, lingüísticamente hablando, describe la representación de ese mundo, que es así.

L: Entonces no se trata de una exquisitez en sí que el autor se saca de la manga.

MAL: No. Pienso que los narradores del siglo XX han encontrado en esa posibilidad sus virtudes, sus variaciones y sus novedades. La narrativa en el XIX fue un ejercicio muy metódico, se basaba en el dominio de ciertas reglas a seguir en el momento de narrar. Los narradores del siglo XX, en cambio, tienen que «reventar» ese dominio, buscan acercarse a la revelación del mundo, a la condición humana desde sus mismas formas. Por eso estas formas deben ser enunciadas con escrituras novedosas, inusitadas.

L: Hablaste del conocimiento del mundo. Supongo que no estás hablando de un conocimiento, de una gnoseología que tiene el mismo estatus que el conocimiento científico.

MAL: No, por supuesto que no; pero sí de una gnoseología, de alguna manera. Un escritor potencia un conocimiento en su escritura. De hecho, quienes acostumbran escribir hacen intensas investigaciones de los mundos que van a narrar. Así encontramos que se pueden volver mineros o perfumeros, expertos en flores, en múltiples oficios, o qué sé yo, sin necesariamente haberse desempeñado en ellos.

L: Me refiero a que, por ejemplo, el conocimiento del minero auténtico tiene un estatus objetivo, práctico, y supongo que, en el caso del narrador que va a hablar de mineros, su conocimiento tiene otro carácter. Pienso entonces que lo gnoseológico, según tú, implica otra manera de conocer el mundo.

MAL: Hay ciertamente un modo de conocer el mundo que no es necesariamente científico. No se trata de verdades de adecuación ni son comprobables empíricamente, sino de verdades de profundidad, de revelación. La diferencia de un escritor frente a otro estriba, en lo fundamental, en la profundi-

dad de esa revelación. Esto tiene que ver con sus capacidades de observación, de percepción, de conocimiento del mundo que narra. Y cuando digo «conocimiento del mundo» me refiero a saberlo nombrar.

L: Es muy probable que dos científicos puedan lograr un acuerdo sobre determinado fenómeno de la naturaleza, pero es muy poco probable que dos escritores logren la misma visión sobre un fenómeno específico.

MAL: Eso es rotundo. El ejemplo más claro lo encontramos en la novela histórica. Distintos narradores se acercan a la misma figura histórica, consultan las mismas fuentes y se documentan de la misma manera, y sus respectivos ejercicios literarios, en cambio, presentan diferencias notables entre sí.

L: Y ya que estamos en la novela histórica, ¿crees que para el narrador tenga todavía cierta relevancia continuar escribiendo novela histórica de corte scottiano?

MAL: El corte scottiano es un ejercicio de novela histórica, el primero en el que se intenta dar cuenta de los móviles que hicieron posible ciertos acontecimientos históricos. Para Walter Scott el movimiento de la historia era el movimiento que generaba el pueblo. Las figuras históricas, las que sobresalieron, las egregias, las que menciona la historia política, pasaron a un plano secundario. En Scott, la historia es un avance de las colectividades; por eso en su obra se recrean los personajes anónimos, los que participan de algún modo en los grandes acontecimientos históricos. Esto a Geórg Lukács le encantaba porque veía en ello la lucha de clases, la representación del pueblo; era no dejar el peso de los acontecimientos a figuras egregias o a voluntades individuales o geniales.

L: Y también le encantaría a autores como Benedetti; pero quizá a los escritores latinoamericanos en general no. ¿Cómo ves la forma como aparece la historia en la literatura del *boom* para acá?

MAL: La historia en la literatura ha sido una de las fuentes más sugestivas en Hispanoamérica. Hay que decir que si la lengua impone alguna visión de la realidad, la lengua española impone la realista. Hay lenguas más imaginativas, pero la literatura española ha tenido por vocación, desde sus

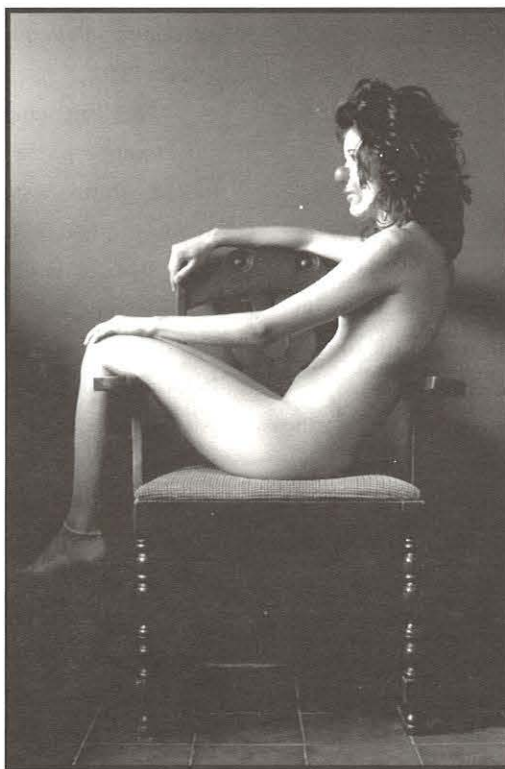
comienzos, dar cuenta de la realidad.

L: ¿De manera objetiva, directa?

MAL: De manera directa. Desde el *Cantar del Mío Cid*, que refiere las gestas heroicas en la lucha de reconquista; pasando por la novela de Cervantes, hasta la novela del siglo XIX, *La Regenta*, por ejemplo. Hay una vocación realista en el ejercicio literario de la lengua española. Los hispanoamericanos recogemos esa herencia, sólo que para nosotros se nos vuelve urgente, comprometida, de gran peso, por eso recurrimos constantemente a la historia para poder elaborar nuestras ficciones. Incluso en los casos en que la intención del escritor no es historicista, de todos modos se usan elementos reales para producir ficción literaria.

L: Claro, pero en Carpentier, en García Márquez, en Fuentes, por ejemplo, la historia no siempre aparece tal como se presumen fueron los hechos reales, sino que hay una especie de deconstrucción o franca adulteración de la historia, lo que, de por sí, implica una recreación o reconstrucción de la historia.

MAL: Sí, eso tiene que ver con la posibilidad imaginativa de reinventar la historia. El novelista no es, evidentemente, un historiador. Esta reinención tiene por utilidad potenciar aquello que la imaginación descubre. Muchas veces la imaginación revela verdades o conocimientos que el ejercicio puramente racional no puede otorgar. La persona que lee un libro de historia se documenta sobre fechas y nombres, puede citar lugares, acciones, actores, pero no necesariamente llega al entendimiento pleno de ese acontecimiento histórico. El novelista, curiosamente, jugando con la historia, reconstruyéndola y, como digo, reinventándola pue-



de producir una conciencia mayor, esa conciencia profunda del hecho histórico. En ocasiones resulta más educativo aprender historia a través de la ficción que a través de los libros de historia.

L: Aquí yo traería otra vez a colación lo que abandonamos hace un momento: lo gnoseológico. Lo que dices confirma que sí hay una dimensión del conocimiento en la literatura, diferente a la del conocimiento objetivo. La ficción, no la realidad de los hechos, no la objetividad sino la ficción también es un instrumento cognitivo.

MAL: Sí, por supuesto, y la estrategia es la imaginación. Un escritor sin imaginación es un escritor muerto.

L: Estás hablando de imaginación, de ficción; estamos hablando entonces de sensibilidad, de la dimensión subjetiva de la condición humana. ¿Cómo valoras el peso de esta dimensión subjetiva en el fenómeno de la creación?

MAL: Si toda esa información, si toda esa investigación ha sido «masticada», «rumiada», «digerida» por el escritor, su expresión subjetiva está cargada de símbolos, de señales, que son lo que permite a la obra ser multiinterpretativa. Eso demuestra que todo conocimiento humano no es único sino que debe ser «masticado», «rumiado», «digerido», puesto en una nueva subjetividad para tener una nueva comprensión. De hecho, las matemáticas han sido mucho más lentas para reconocer esto; finalmente, en el siglo XX, lo han reconocido así. La teoría de la relatividad de Albert Einstein viene a destruir un montón de certezas físico-matemáticas. Reciente se dan cuenta de que el conocimiento masticado y puesto en una nueva subjetividad puede conseguir una nueva versión del mismo conocimiento. Es lo que

hace el escritor y lo hace constantemente, sobre todo el escritor que anda en busca de develar la condición humana, para lo cual es un profundo observador, un profundo investigador de la realidad.

L: Ahora me gustaría que pudiéramos hablar de dos cosas: por un lado, estaría tu obra, que ya ha merecido menciones, premios; por otro lado, el panorama de la literatura jalisciense, que siempre es una preocupación nuestra. Veamos primero lo de tu obra, ¿qué preocupaciones dominan tu literatura?

MAL: Mi literatura busca resolver un acertijo siempre irresoluble y siempre preocupante en el ser humano, que es el amor. «Pensar el amor» es la frase, creo yo. Mi literatura es un pensar el amor constantemente. Todos mis relatos de alguna manera discuten, mis personajes discuten, se mueven, reaccionan ante este acontecimiento: el amor. El amor se nos ha vuelto el acontecimiento más histórico e inmediato para el ser humano. Desde hace tiempo tengo la certeza de que la historia que predicen los periódicos la que a la postre estará escrita en los libros, ya no es una historia vivenciada por las mayorías. Es una decisión generada, mandada por algunos cuantos, los grandes magnates, los grandes políticos, ellos tienen en sus manos el camino o la directriz del movimiento histórico. A nosotros, a la población, lo único que nos queda es padecer la historia que nos imponen. En otros tiempos la gente que iba a la guerra, con Napoleón, por ejemplo, podía decir: «yo anduve por allá, hicimos esto, participamos en tal o cual batalla». Y eran sus testimonios, eran testigos reales de la historia. Hoy la gran Historia está lejos de nosotros. Acaso el amor se nos ha vuelto, de alguna manera, la única historia inmediata, contable, de todos los hombres. Y yo me voy a esta pequeña certeza de que todos tenemos historias de amor que contar, con sus fracasos y sus alegrías, con sus fidelidades e infidelidades.

L: ¿Cómo aparece Guadalajara en tu literatura?

MAL: Guadalajara es una obsesión y es una vocación. Guadalajara es el arraigo que tengo como escritor; yo me descubro a través de mi espacio y me pertenezco a él; sé que sólo soy histórico para mi espacio. Tengo un afán por hacer de Guadalajara un espacio narrativo.

L: ¿Crees en la necesidad de que la narrativa

arraígue? ¿Podemos pensar en una narrativa no arraigada?

MAL: Mencionábamos que el verdadero escritor siempre parte de ese arraigo. El arraigo es identificatorio, es surtidor de todas sus experiencias, mientras quien no toma conciencia de esto termina por creer que la literatura es un mero ejercicio de imaginar historias y contarlas por escrito. En este tipo de escritores (no quisiera llamarles así sino contadores de historias) encontramos diversidad de espacios, diversidad de personajes, pero no profundidad. La profundidad del conocer la condición humana solamente la da el arraigo, ese punto de observación, esa mirada que sólo el tiempo otorga a quien está en un sitio, a quien siente pertenecer a un sitio.

L: Volvemos al asunto de la forma. Ésta no puede ser una forma abstracta, basada exclusivamente en el ejercicio escritural, sino que está nutrida de este arraigo, ¿lo ves así?

MAL: Habíamos dicho que la forma revela el mundo, intenta revelar la forma del mundo. Cuando uno arraiga en un sitio comienza por descubrirle sus formas, empieza a entender que sólo puede conocer ese espacio por las formas como las personas lo perciben y lo viven. Sí, por ejemplo, en el caso de alguien cuyo mundo de conocimiento se logra a través de la conversación con el otro, escribir una novela donde dos conversen es, de alguna manera, asumir una forma por medio de la cual el mundo es enunciado.

L: Ahora que mencionas a los contadores de historias, que los diferencias del creador verdadero, ¿cómo ves el panorama actual de la narrativa jalisciense?

MAL: Veo muchas posibilidades de creación, muchas posibilidades de encontrarnos escritores nuevos. Lo que lamento constantemente es el poco aprecio que tienen para la reescritura. Un escritor que pudiera ser potencialmente bueno pierde sus posibilidades al dejar el texto inconcluso. Un texto está inconcluso cuando no se le ha pasado por la autocrítica; cuando no ha sido revisado a profundidad; cuando no ha sido puesto a discusión para valorar su hechura más idónea, su realización más acabada. Es lo que constantemente encuentro en los

El cangrejo de Beethoven

(fragmento del capítulo inicial)

Marco Aurelio Larios

1

No era posible que de todos los hombres Yadira amara a uno que llevaba casi doscientos años de muerto. Lo supe demasiado tarde para que su confesión me hiciera desgraciado. Después de todo, qué podía ocurrir enamorándose de amores que no tocan ni son tocados, si por experiencia propia y ajena sé que sólo el tacto termina por rendir lo que un amante ve y piensa. Pero igual dudaba: ¿bastarían las formas mortales del amor para enamorarla? Ella aspiraba al infinito y yo, si acaso, sólo podría dárselo por instantes.

Era la época en que Yadira acometía su juventud con una austeridad incomprensible para quienes la rodeábamos. Yo la veía represa en su cuerpo moreno, cadencioso y nalguísimo, estragada por una pasión poco terrena. Incertidumbre y continencia la sometían a una vida no propia para una jovencita de diecisiete años que debería estar más cerca de los besos prolongados, de unos brazos ciñéndole la cintura; más cerca de las esquinas oscuras de la ciudad, prestando su geografía inexplorada a unas manos atentas y discretas; más cerca del alebrestado pasional de su enamorado, al que no teme porque bastante tela de por medio la resguarda de los riesgos que provocan las lenguas húmedas y febriles del amor.

No. Yadira no deseaba ser una jovencita como cualquiera. El amor a su muerto, por muy exagerado que parezca, le exigía la gravedad y el fatalismo de los adultos. Nada de esa veleidad de los jóvenes que saltan de brazos en brazos, libando sabores de otros labios, atemperándose con los calores de otros cuerpos, aprendiendo el lento ejercicio del amor. No. Yadira con sus labios inmaculados, con su piel inexplorada, sin la mínima mella de la pasión, esperaba el momento contingente para amar a quien desde hace casi doscientos años, según ella, la está amando.

Mistificación o no, qué me importaba a mí su confeso amor por un muerto si he creído siempre que el amor se ejerce sólo con expresiones corporales visibles. Se ama lo que se toca, lo que exige el físico. Si uno ama a un árbol, entonces regarlo y podarlo son la expresión visible de ese amor. Pero el sentimiento de Yadira, sin meter el cuerpo, no podía cumplirse. Todo su arrebato paraba en una efervescencia álmica que la escindía. Ahorrada de expresiones tangibles, adoptaba las inconsecuen-

tes formas púberas. Allí donde el sentimiento permanece en el orden de las ideas, las exigencias del cuerpo se cumplen a solas para no dañar el amor que se profesa. Por eso lo de Yadira parecía más asunto de adolescencia prolongada que gozoso placer juvenil. Si así hubiera sido, no me hubiese asombrado de ella, pues las formas álmicas y púberas del amor las ejercen muchos vivos que aman hambrientos y se satisfacen a solas, y no habría tenido razón para temer las de una viva con un muerto. Amores ensayados de esta manera desnutren. Solamente basta esperar un tiempo para que la antropofagia natural de la pasión exija su cuerpo y calme la vasta hambruna del amor álmico.

Pero conforme pasaba el tiempo, fui descartando esta teoría de la pubertad rezagada de Yadira. Seguramente nunca vendría a mis brazos desfallecida, famélica, con un hambre difícil de saciar (considerando que el tamaño de mi contención sería del volumen requerido para satisfacerla). Ella, por el contrario, me sorprendió: cada vez más evitaba escisiones con el hombre que amaba, es decir, buscaba apaciguar su amor de manera no precisamente álmica.

El hecho se me antojaba más que imposible: ¿cómo podría sofocar la pasión con un muerto de casi dos siglos? Con un amor así el cuerpo sobra, se pierden los límites del sentimiento. Uno puede amar unos ojos, unos labios, unos pies, unas nalgas, pero no la apariencia, la sombra, la silueta de un fantasma. ¡Tangibilidad es lo que se necesita para el amor! Lo otro es funéreo. Mi quiijotesca Yadira en realidad era hamletiana: se guiaba por menos que una sombra.

Ella decía contar con un sutil recurso para transmitir su amor, para abandonar las formas púberas y volver a las fronteras de lo palpable. Hablaba de *situarse en la música*, única herencia sensorial de su hombre muerto. Yo desconfiaba que lo consiguiera pues esa frase no tenía más sentido que el de corporizarse en un sitio, y la música no es un lugar en ninguna parte. Si

acaso, como los espíritus, la música puede desbordar y llenarlo todo con su presencia, mas no posee cualidad perceptible, no puede presentirse en la cara ni en las manos.

Para Yadira *situarse en la música* constituía la única manera de salvar la imposibilidad del amor fantasma y volverlo corporizable. Pero ¿cómo *situarse* en un arte fundamentalmente temporal?, ¿en dónde saltar hacia el punto exacto para unirse con su muerto?

Aquí es donde entra lo inútilmente transmisible de ese amor: debía abstraerse con ejercicios metapsíquicos y hacer que el pensamiento verbal no exista y la mente sea un sólo sonido prístino, indivisible y marino. Requería de un profundo salto mental acrobático capaz de transmutar la música en sitio y el amor fantasmal en cuerpo. Y yo, que no le niego al milagro su posibilidad, debía ser muy tonto para creer sin verlo.

Reconozco que las locuras no son propiedad exclusiva de los maniáticos, incluso algunas de ellas bien llevadas a la práctica han convertido a los hombres en héroes y en santos. Por mi parte, no deseaba amar a ninguna santa o heroína cuyas virtudes las alejan de los hombres comunes y corrientes como yo. En el fondo me cohibiría hacerle el amor a un monumento futuro, a una estampilla futura.

Sin embargo, contra todo pronóstico, Yadira empezó a *situarse* muchas veces frente a, y en, su amante. No fue fácil distinguir si lograba trascender la contemplación fantasmal y si ejercía el amor con las propiedades con las que debe ejercerse. No acababa de creer que ella estuviera realmente enamorada de un músico muerto. Se necesita estar loco para querer saltar a la música como a un lugar concreto. Y más para amar a Beethoven con la urgencia de la sangre. Pero sólo un loco de remate sería capaz de enamorarse de una mujer loca por un hombre muerto hace casi doscientos años. Ese loco de remate he sido yo.

Algúen me adujo que Yadira tenía una enfermedad prematura de «autismo musical». No

sé si es correcto hablar de enfermedades prematuras, y si éstas pueden ser musicales o no, pero ofendía juicio tan concluyente. Sólo en el confín de la locura podían los demás aceptar los constantes ensimismamientos de Yadira cuando se empeñaba en silbar una pieza de música buscando el salto de la transmutación. No admitían con normalidad sus intentos amorosos. Se burlaban mucho de los ejercicios metapsíquicos yadirianos cuando afloraban en los momentos más inoportunos, ya durante un viaje urbano rumbo a la preparatoria, ya mientras el profesor exponía en el aula de clases.

Los compañeros diagnosticaban a priori. Pero qué podrían saber de las marejadas del amor, de las huracanadas necesidades de amar, si «amor» y «amar» eran para ellos palabras ásperas con las que solían hablar de sus escarceos romanticoides. Frotamientos pudorosos, atrevimientos reprimidos porque si papá, mamá, el sida, la sífilis, el embarazo, mi carrera profesional, mi otro novio, el poco amor, el respeto, la virginidad, la boda, el abandono, la religión, los partidos políticos y las encuestas del censo poblacional, los llenaban de pretextos. Se escandalizaban con Yadira por su osadía con Beethoven. No sabían más que confinarla en un prejuicioso autismo musical.

Quizás lo único increíble de Yadira consistía en que pensaba en la música como en un sitio concreto al que se podía acceder para encontrar allí a su amante. Pero esa idea no sería más que una variante de su misma pasión.

En cuanto al mentado «autismo», no cabe duda que el mundo aún inventa nombres a las enfermedades viejas. Padecer de amores no es más una locura que cualquier otra. Y si tiene mucho de parecido con el autismo, se debe al capricho del enamorado a estar en sí mismo pensando que ama. Amar es una postura tan autista como el autismo místico, o el autismo filosófico, o el autismo burocrático. Piénsese nada más en el autismo deportivo que sufre una gran cantidad de personas los fines de semana y que las mantiene todos los días comprando diarios deportivos y leyendo reseñas del partido de fútbol que ya han visto. Y qué decir del autismo económico que ocurre en la Bolsa de Nueva York, Londres y Tokio: hasta promueve viajes presidenciales, organiza guerras y agota las declaraciones sobre el porvenir.

Autismos. Autismos de toda clase han inventado los hombres para no sentir el vértigo del único autismo digno. Han recurrido a otras locuras durante cientos de años para escapar de la sensación de que no pierden el tiempo con la locura del amor. Construir y hacer historia con guerras y racismos, con odios y esclavitudes, sin darse la mínima oportunidad para enloquecerse, sin la debilidad para gastarse la vida en tontearías. Perder el tiempo en el amor, y estar perdidos por él es la única cosa a la que deberíamos abocarnos todos los hombres. Digo, con la salvedad de ser correspondidos, porque si no, amar como Yadira a Beethoven, o como yo a ella, se vuelve una locura desgraciada.

escritores de Guadalajara, o Jalisco en general: escritores que tienen un afán por contar historias, por escribirlas, por publicarlas, sin que medie entre cada una de estas fases la reflexión, la autocrítica, la disciplina. Y eso es algo que los pierde, porque no se puede llegar a ser escritor si no se es antes reescritor. Muchos potencialmente buenos se vuelven escritores medianos y sucios porque no se han podido enfrentar el texto más allá de las dos o tres revisiones que le han aplicado después de escribirlo.

L: ¿Y qué tanto pueden hacer los talleres en esto?

MAL: La figura del taller tiene su razón de ser en un periodo inicial, en una necesidad de apertura a todos aquellos que tienen intenciones literarias; allí se encuentra la voz de un iniciado, su enseñanza y consejo para la creación literaria, incluso información para lecturas nuevas. Hoy me parece que el taller, si opera de la misma manera que operaba hace treinta años (un taller que intenta reparar los textos), no puede dar mucho. Un escritor necesita de más lectura, de más soledad, de más aislamiento; requiere la discusión intelectual con pares, no la opinión desigual de compañeros talleristas que aún no han probado su valía como escritores.

L: Ya hemos hablado de lo que se adquiere: conocimiento, las técnicas. ¿Crees en algo que es innato al creador?

MAL: Lo único que es innato al creador es la palabra, su ejecución verbal; lo demás es pulido por sus lecturas, incluso la imaginación se educa o se estudia al leer a otros autores plenamente imaginativos, magistralmente imaginativos.

L: ¿Podríamos establecer una diferencia entre una imaginación dispersa, que no amarra o aterriza, y la imaginación que se echa a volar, por decirlo así, con los pies en la tierra?

MAL: Decíamos al principio que si la imaginación es una manera de nombrar cognocitivamente al mundo, esto significa un ejercicio mental riguroso, en el que la imaginación tiene que organizarse metodológicamente, tiene que exponerse con método para poder nombrar ese mundo; no se trata, en consecuencia, de una imaginación dispersa o alocada.

L: ¿Es entonces una imaginación que busca la forma?

MAL: Es una imaginación que busca nombrar el mundo, pero al mundo solamente se le puede conocer por sus formas. Imaginar es buscar la forma. Volvamos a la diferencia del escritor y del contador de historias: el contador nunca se cuestiona la forma, no intenta dar con la imagen más exacta de su relato.

L: Refiere una historia, simplemente.

MAL: Nada más la refiere. El escritor, en cambio, tiene la historia, pero su problema es encontrar la forma para realizarla, y ahí puede gastar semanas o meses antes de comenzar a escribirla.

L: Y ésta es la labor de la imaginación.

MAL: Sí, cuando uno lee a los grandes autores encuentra realizaciones formales de esta imaginación, eso es lo que uno lee. Ya decía: hay que educar la imaginación leyendo a los buenos autores.

L: Relacionemos ahora este tema con el de la verosimilitud en narrativa.

MAL: Evidentemente que un escritor siempre va a trabajar con algo imaginario. Uno no puede decir que la persona representada en el texto es real, incluso cuando la motivación o la persona física exista; el escritor siempre va a traducir la realidad y la va a magnificar, le va a añadir o a quitar elementos con su imaginación para conseguir el personaje que quiere, un personaje más coherente con sus intenciones estéticas que con la mera fotografía de la realidad. Por eso nunca podemos hablar de un personaje como si se tratara de una persona real. Esto es fundamental: no confundamos a uno con la otra. La verosimilitud se presenta más cuando el personaje contiene una gran cantidad de certezas humanas o descubrimientos humanos. Estas certezas y descubrimientos el lector puede encontrarlos más en un personaje que en otros; es decir, un personaje le revela más la condición humana que otro, y, por tanto, se dice que es más verosímil que el otro. Esto nos remite a lo que hablábamos sobre la profundidad, la verdad profunda (y no la verdad de adecuación). La literatura nunca será una verdad de adecuación, definitivamente.

L: Conozco tres textos tuyos que son *La música y otras razones para contar*, *Ars amatoria* y *El cangrejo de Beethoven*, que ganó el Premio Nacional

a Primera Novela, convocado por el INBA, en 1998, ¿Podrías decirme si existe algún tipo de unidad entre ellos?

MAL: Hay ideas que lo guían a uno en su narración, eso da cierta coherencia o calidad a la obra. Si un autor mantiene cierta dirección entre un libro y otro, uno dice: este escritor está construyendo obra. En ese sentido, mis tres libros se centran en la problemática del amor. Como ya lo decía, el amor es la discusión fundamental de mi narrativa, lo que mueve a mis personajes, y en ese sentido pongo una dirección a mi escritura, una intención de obra. Quien lea los tres libros encontrará eso. Aunque,

por principio, yo escribo simplemente, mis obsesiones sistemáticas, mis ideas recurrentes se realizan en el texto que escribo. Mi obsesión por pensar el amor. Quizás yo no pueda escribir una novela policiaca, y si alguna vez llegara a escribirla tendría que realizarse a través de la temática amorosa, a menos que, y no lo puedo predecir yo mismo en este momento, haya un giro en mis ideas y preocupaciones estéticas y en mis intenciones de revelar la condición humana. Hasta ahora solamente el amor es lo que me obsesiona.

L: No sólo te obsesiona a ti, es un aspecto central de la condición humana.

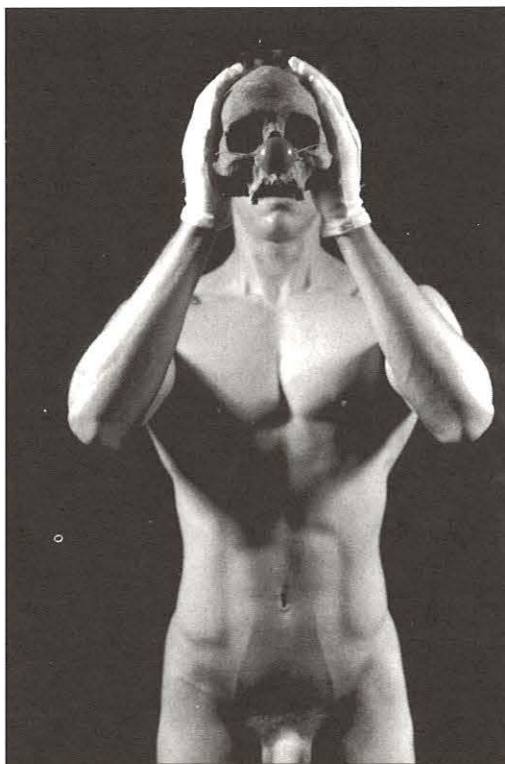
MAL: Sí, por supuesto

L: No sé quién decía: todas las historias son historias de amor.

MAL: No, no; también están otros temas congénitos a la literatura, como el de la muerte, por ejemplo, o el poder. Son temas congénitos.

L: Los temas shakespearianos.

MAL: Sí, sí. Yo voy por uno de ellos. No puedo decir que en mis libros intento hablar sobre la muerte. Para clarificar el concepto de obra en un escritor,



MA

y por venirme rápido este ejemplo, piénsese en la narrativa de José Revueltas: él intenta hablar de esa parte de la humanidad que siempre está al margen, de una humanidad adolorida, empobrecida, marginada social, económica, psicológicamente, en la que no sólo incluye a los pobres sino a todos aquellos disidentes, intelectuales opositores del gobierno. Revueltas los pone del mismo lado: padecen esa condición. Aquí vemos que se trata de un escritor con directriz, con línea, que logró una obra perdurable.

L: En el tema del amor empalmas el del erotismo.

MAL: Sí, el amor tiene humanamente su realización carnal. No puedo pensar en el amor sin esta plena consumación. Cualquier idea opuesta a esto, digamos, pensar el amor de manera ideal, sin tocar, sin existir adentro del otro, me es inconcebible.

L: Entonces, ¿qué es el erotismo?, y ¿qué es el erotismo en literatura?

MAL: El erotismo en la literatura es mencionar, es referir lo sensual. El erotismo percibe, huele, gusta, se mueve ante la sensación corporal. No es un hablar del sexo ni su visualización.

L: Es más sensual que sexual.

MAL: Por supuesto, tiene que ver con mencionar sensaciones de frescura, calor, fricción, humedad, voz íntima; tiene que ver con todo esto. Un escritor erótico busca potenciar este tipo de sensaciones.

L: Pasarlos por un filtro emotivo: la perspectiva de la sensoriedad individual.

MAL: Sí, por supuesto. Esta sensoriedad individual nos diferencia y hace a la vez que el amor carnal tenga un gusto irreplicable. De hecho, quizá lo más común, y que puede parecer rutinario incluso, es el

acto sexual; pero, como todos los actos humanos, está condicionado por el espacio y el tiempo en que sucede. Esto cambia la aparente misma realización, el pleno ejercicio físico. De un día a otro, las condiciones no son iguales aunque ocurran a la misma hora y en el mismo lugar; siempre hay un matiz que lo transforma y lo innova, que le da otro contexto sensorial, y eso es irrepetible. El ser humano, cuando actúa, aun rutinariamente, lo hace sin repetirse. Incluso cuando se lleva la copa a los labios en la cantina, nunca lo hace de la misma manera.

L: Ahora hablemos de la obscenidad en la literatura.

MAL: La obscenidad es una agresión, por principio; es una agresión buscada por el escritor, porque la obscenidad va contra la regla, contra la norma, contra aquello que se prohíbe. El escritor obsceno es el que lo dice, y al decirlo transgrede las normas. Ésa es la fundamental diferencia entre las sutiles novelas eróticas de Henry Miller y David Herbert Lawrence frente a las novelas obscenas de Apollinaire, Bataille o Sade.

L: O en la versión vulgar de Xaviera Hollander.

MAL: No, bueno, una cosa es el erotismo y la obscenidad, y otra la vulgaridad.

L: Pero la obscenidad, como tema de la literatura, ¿te parece lícita?

MAL: Sí, me parece muy lícita, por las características que he dicho, por su elemento transgresor. Aunque, sin perder la finta, en ocasiones esa transgresión bien puede tener un carácter educativo e incluso represor. Un libro obsceno te asombra pero también te previene moralmente. En cambio, el erotismo incita, es más transgresor. Mirada así, la literatura obscena puede llegar a ser profundamente mo-

ralizante. Al respecto me asombró leer en un prólogo a la edición española de Sade, que se le tiene como uno de los grandes moralistas de su siglo. Y eso choca directamente con la visión que uno tiene de Sade o con la idea que uno se forja de su obra.

L: Quiero hacerte una última pregunta y que me la contestes con una sola palabra respecto a este asunto de la obscenidad en literatura. Si en tu obra ya escrita o en la que tengas por escribir intentas tratar sobre obscenidad, ¿qué palabra escogerías entre estas dos: perturbar o escandalizar?

MAL: Es que no hay una sola palabra para responderla.

L:Cuál prefieres de las dos es la pregunta.

MAL: Si volvemos a lo que estamos diciendo en esta conversación: el erotismo perturba, la obscenidad escandaliza. En la perturbación no hay más posibilidad que el futuro, no hay más posibilidad que el deseo, y el deseo es lo que tú quieres experimentar, sin saber cuáles son sus consecuencias; mientras que la palabra «escandalizar» nos remite al pasado, a la culpa. Jugando con estas ideas, no hay más que pecar o hacer penitencia, si de literatura erótica o literatura obscena se trata. Quiero decir, aunque parezca contradictorio: el escándalo moraliza y la perturbación no.

L: Te remueve tus propios esquemas de pensamiento; te mueve el tapete, pues.

MAL: El texto erótico es profundamente más socavante de tus límites permisivos que lo obsceno.

L: Más transgresor.

MAL: Sí. El obsceno, a nivel de palabra, suena violento, dice obscenidades pero finalmente moraliza. El erótico, en este mismo nivel, persuade, convence.

Oración de Albert Einstein

Advierto con profunda perplejidad
que el hermoso guijarro que abandono en el aire
se precipita recto hacia la tierra.
Tal vez para una hormiga que fuera en el guijarro
sería más bien la tierra lo que cae,
verde planeta que se precipita.
Para el soldado inmóvil
antes de halar la cuerda de su paracaídas
vertiginosamente asciende el mundo.
Y si al pasar el tren ante su cobertizo
el mendigo no viera los vagones
sino al niño que en ellos deja caer la manzana
vería que la manzana toca el suelo
lejos del sitio donde el niño la suelta,
que la manzana cae oblicuamente.

Advierto que la firme realidad de este mundo
cambia de ser a ser, de conciencia a conciencia.
El gato observa las felinas estrellas.
Nunca verá el astrónomo
que mira el arco de la media luna
el sobrehumano rostro que esa luna diadema
o esos pies de una virgen que la huellan.
Es tan sincero el mundo
que ni una piedra olvida tener sombra.
La memoria del prado
recuerda el rojo de las amapolas
y al primer soplo tibio lo despliega.

¿Cómo agradeceré que el agua no se incendie
aunque asile en su rostro sereno las hogueras?
¿Cómo agradeceré que las alondras canten
aunque Julieta las maldiga a todas?
Sé que esta luz de estrellas es más vieja que el mundo.
Que estas constelaciones son como un plano fósil
de lo que fue hace siglos el firmamento.
Sé que la masa enorme de los cuerpos celestes
altera el curso de luz de la estrella
y que ese punto inmóvil que brilla en las alturas
innumerables veces se retorció de su curso,
trazó letras de luz en la piel de los siglos.
Todo rayo de luz en la piel de los siglos.
Todo rayo de luz porta antiguas imágenes,

y la energía es la terrible victoria
de la materia sobre el tiempo.
Las caprichosas nubes einstenianas
fulminan con sus rayos einstenianos los árboles
y rota la ecuación del vapor leve y del líquido peso
dulcemente se perlan las llanuras.
Me gusta el mundo dócil donde atrapo mis peces
con el anzuelo de un interrogante,
y pregunto en mi alma
cómo agrava la música la substancia del mundo,
qué es lo que escapa del violín y nos hiere.

Se marchita la música
en las elipsis de la sinagoga
y Cástor envejece más que Pólux.

Gracias, Señor, porque no tienes rostro
porque eres rosa y dédalos de azufre
y muerte tras las heridas y tras la muerte larvas
y previsibles astros tras los discos de eclipses.
Permíteme atrever mis inútiles fórmulas
líricos mecanismos, serventesios de cuarzo,
trinos brotando de un vértigo de átomos.
¿Qué puedo hacer contra el ángel que altera?
¿Contra el que cambia todo azul en cianuro,
toda belleza en daño?

Algo mayor que el mal rige estos mundos.

Cada mañana pido a mi silencio
que el corazón gobierne al pensamiento,
y cada noche pido perdón a las estrellas.
Pero después olvido
y sé, mientras la luna danza en el pozo,
que Dios será sutil, pero no malicioso.

Weimar, 1900

Veo en el espejo un monarca con el pecho adornado de sangre,
veo en el espejo un tirano presidiendo noches de antorchas,
veo en el espejo navíos que arrojan el infierno a los campos,
veo en el espejo cansado pueblos de esqueletos que lloran,
pero no puedo ver mi rostro.

Veo en el espejo los rayos que se arquean sobre el firmamento,
veo en el espejo una serpiente que forman millones de hombres,
veo en el espejo desiertos con incendios inextinguibles,
veo en el espejo auditorios que miran rostros gigantescos,
pero no puedo ver mi rostro.

Veo en el espejo la luna, y en su polvo una huella humana,
veo en el espejo vías rectas que rasgan atroces carruajes,
veo en el espejo los astros sobre quietos reinos de herrumbre,
pero no puedo ver mi rostro.

Belén*

Fortunato Ruiz

Tu voz, lo que no nombra
Alianzas sin sudor ni cielo
Las palabras caen de tu cuerpo
—paraísos desnudos—
Los silencios que te llaman, callan para siempre
Aprovecho y en tu frente
A punta de cigarro imprimo
Lo que no existe, y el miedo
Pero hay tanta oscuridad intermitente
Que te escapas al vacío
Y mueres, todo el día, el sueño que no duermes

*Pudo llamarse antílope de leves pasos, cresta de luz perdida en el camino más largo, línea recta entre el bien y el mal, pero la distancia entre las palabras y las cosas es infame; y ella fue caos disminuyendo, por lo tanto, creando.

Fortunato Ruiz (Los Mochis, Sin., 1969). Poeta y narrador; editorial Plenilunio publicará próximamente su poemario *Escrituras ocultas*.

La memoria de Mariana

Ricardo Sigala

I

Hoy me ha llamado Mariana.
Me quedan aún ecos de ella.

II

De Mariana tengo objetos absurdos y pedazos impares de tiempo, es de eso de lo que se compone mi vida: tiempo huérfano y objetos-quimera en la penumbra de una tarde antigua, sin recuerdos.

III

Pienso en Mariana y quisiera algún día haberla perdido entre la multitud pasajera, haber corrido tras ella en una esquina también efímera para robarle un pacto de luces, haber construido un pasado para el vértigo que borró al presente, quisiera un recuerdo de Mariana y sólo entonces olvidar como el que súbitamente muere.

IV

Nada es palpable, Mariana, todo en nosotros es sueño.

Sueño es la sospecha que toca tu sombra, tu sonrisa toda tacto en el umbral de la vigilia; sueño, todos los días que te piensan niña ante el misterio. Sueño es también el color de tu ignorancia, los pecados purificadores del cuerpo, el agua que nace de tu piel, el viento que sobre ti durmió intranquilo una noche abandonada de tu memoria, el sueño es la noche que te abraza, y yo, que no puedo más que pensarte.

V

Mi búsqueda de Mariana es una red,
Mariana, el ser debajo de toda mariposa visible.
Cada mariposa es una red para alcanzar a Mariana.

Ricardo Sigala (Guadalajara, Jal., 1969). Estudió letras hispánicas en la Universidad de Guadalajara; ha publicado Periplos, notas para un cuaderno de viajes (Plenilunio, 1995).

Toda mariposa visible no es sino el sonido de una noche sin luna.

VI

A estas horas debía haber ya hablado con Mariana; y no lo haré, a pesar de la estela de soledad que deja su nombre.

Sé que no lo haré, lo sé como se sabe de la sed o del deseo de carne, como se olvida la mañana que nos trajo una mujer más para olvidar después de una felicidad discreta.

No llamaré, y lo sé porque tampoco podría salir a buscarla y conocerla como se conocen y buscan los amantes, o por lo menos los amigos. Yo sólo puedo pensar de Mariana. Seguro Mariana no sería ella si no la pensara.

Si Mariana llama sería simplemente voltear a la página anterior de mis sueños, si Mariana llamara, si mañana Mariana...

VII

Mariana tiene en la piel los pasos de los buscadores de utopías; en los pies, el olor acre de las despedidas tempranas.

Mariana es, a veces, un ave tropical, la más demencial de las locuras, una agresión en la caricia.

Es la presencia física absoluta, una ley arbitraria de Dios, el mar que separa y une, el camino a ninguna parte.

Mariana es una instante de tierra, un flujo de madera, un puñado de vientre escurriendo entre las manos.

VIII

Mariana, brillo difuso en una noche de invierno.

Mariana, tierra que descubre una inteligencia de nadie.

Mariana, puñal en la mano de un orgasmo tardío.

Mariana, música de Bach caminando en la piel.

Mariana, la superficie de esta manía amorosa.

Mariana, silencio de una tempestad sin viento.

Mariana, terror de esta mañana sin Mariana.

¿Alguien ha visto alguna vez a Mariana?

IX

Pienso en todo lo que no soy

y pienso en ella.

Ella es todo

luego, no pienso más

X

Si preguntan por Mariana, guardaré silencio,

no construiré una prisión de palabras, y me iré.

Si me preguntan por Mariana, no hablaré para estar más solo que la muerte, no renegaré —como los dioses— de mi eternidad; me ensuciaré de todas las infamias añejas y lavaré mis manos con sangre de un dios desconocido y sin culpa.

Cuando pregunten por Mariana, voy a entregarme sordamente a los excesos de la noche, a mojarme en la aguas de toda pasión anómala, y saldré, después, iluminado por una máscara de cordura, saludando a los otros enfermos del mundo, si me preguntan por Mariana.

Y Si, finalmente, alguien me pregunta por Mariana, guardaré silencio y me iré.

XI

Mariana, la reja de un palacio inexistente, sabe que el amor incomunica y que no hay otra manera de estar solo.

XII

Ella está sola en el umbral; isla náufraga de diferencia en el vértigo marino, es la voz huérfana creando por tedio la rabia de existir, la miseria de pertenecer al tiempo.

Ella está sola en el mundo de los vivos, entre una multitud de desfile se acompaña de algo muerto que deslumbra, quizá su sombra, quizá su indiferencia.

Ella está sola en un diván, en una fría sala de cine, encerrada en un ropero con sus diecisiete años de soledad, insistiendo en la felicidad y su inexistencia, alejando infelices con la piel de la desdicha en sus labios.

Ella está sola, náufraga, huérfana, fría en un rincón indefinido de su soledad.

En la Scala de Milán

Gabriel Bernal

Cifra dos veces lo invisible y ejecuta un verbo extraño.
Su andadura, de español dominicano, es impecable panamá.
Domina el salitre de la lengua, enjuaga un poco de vinagre,
agrega sin embargo sal. Sal de dos veces lo mismo,
sal de acuario y peces sigilosos en busca de pabilo.
¿Qué pabilo si son incompatibles, todo adverbio, sustantivo,
en la suma de los años transcurridos?
Dosifica el silabario y prende una errata en re:
es él, definitivamente es él quien se contempla en las aguas del narciso,
es él quien se conoce y documenta.
Pájaros de cristal y de ornamento, pájaros de lenguaje y de entraña
ardiendo. Prosigue en el ritmo de unas sílabas, recuerda la voracidad
y se lamenta, la conciencia de encontrarse en el espejo.
Reconoce la magnitud del soneto. Anda triste por la escala.
[Tiene siempre
un concierto, un ridículo cayado que no puede ni evitar. Silba
la voz en la aspereza. Silba como un trueno o como un sapo.
Soy yo, el otro que leo en la superficie del cántaro,
[aquel cántaro insumiso,
ése en definitiva soy yo: el más triste, el más huraño, el más fértil
de los báculos.

Gabriel Bernal Granados (México, D.F., 1973). Ensayista, poeta y traductor. En 1995 obtuvo la beca del Fideicomiso para la cultura México-Estados Unidos y en 1996 la de jóvenes creadores del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).

**de pronto new york
se quedó sin joseph brodsky**
José Eugenio Sánchez

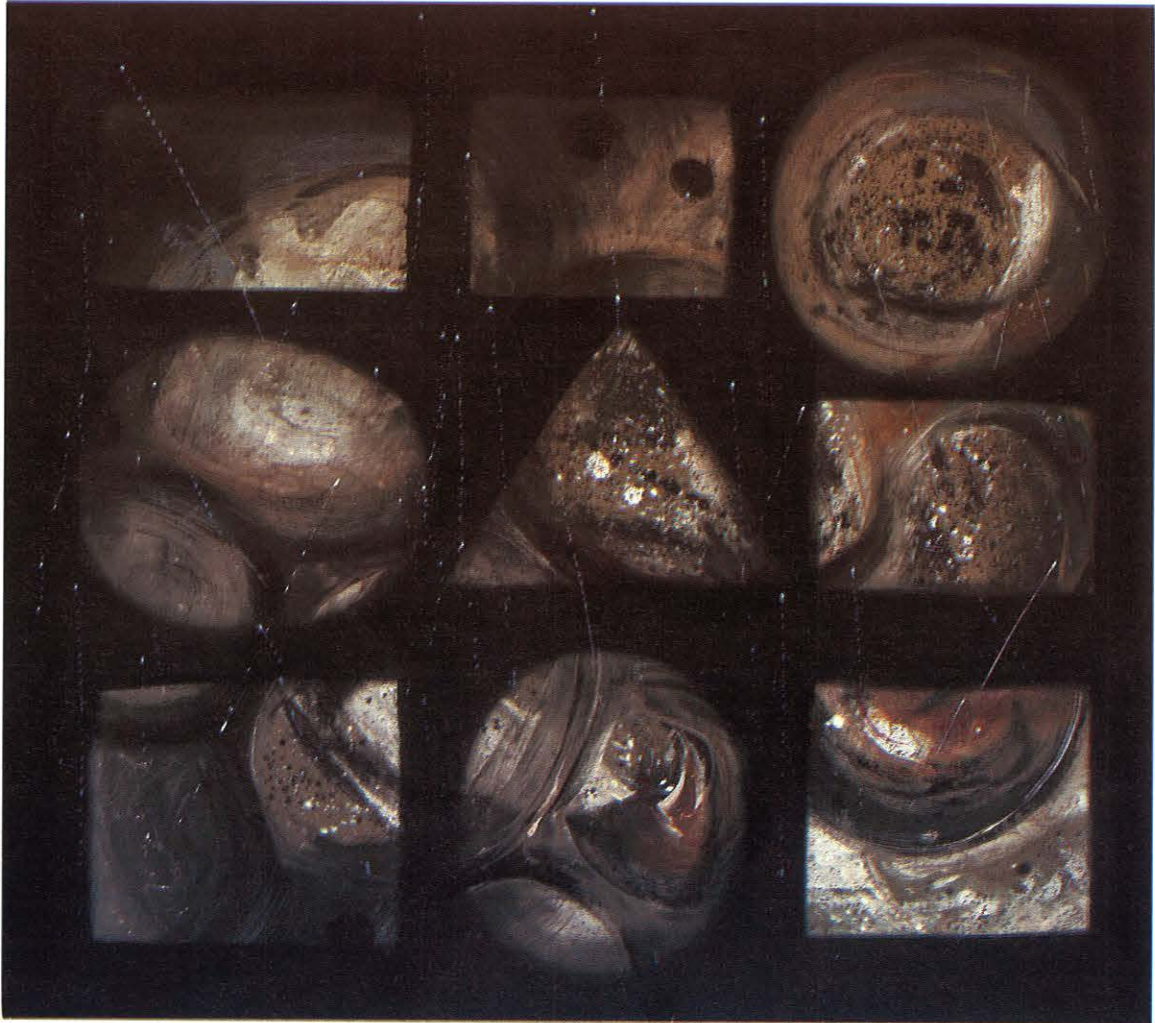
pasan las risotadas de un carro antiguo
un tipo tembloroso te ofrece lo que quieras
las prostitutas en abrigo se cubren del viento entre ellas
unos uniformados salen de un bar completamente ebrios
un vagabundo extiende la mano
al final de la calle se enciende la torreta
de una patrulla de policía que despacito vira a la derecha
una pareja sale del teatro
dos negros conversan
y en el aparador de enfrente
cuelgan silenciosas
un par de medias de seda
que parecen más imprescindibles que nosotros

(a ana y el mostro)

José Eugenio Sánchez (Guadalajara, Jal., 1965). Autor de Physical graffiti (Visor, 1998) y de El azar es un padrote (Ed. Ana Fernández, 1995). En 1997 ganó el 10º premio internacional Fundación Loewe. Fue becario del FONCA (1997-1998) y del FONECANL (1999).

tallér

**Lorenza Aranguren:
un apasionado rigor**



Semillas de ideas



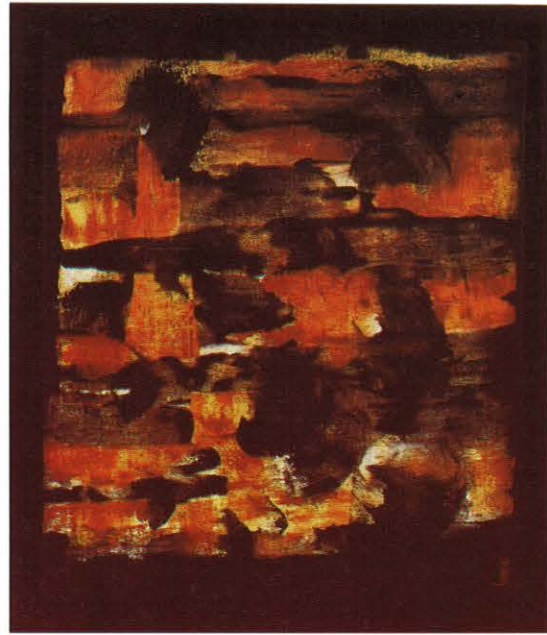
Hace pocos años que Lorenza Aranguren decidió liberar su quehacer pictórico de las ataduras de la realidad. Con ello no sólo dio el impulso determinante a su carrera artística sino que entró de lleno en el ámbito más refinado de la expresión estética contemporánea.

En un principio fue necesario que como punto de partida de sus aspiraciones pictóricas se entregara con empeño al cultivo del tradicional naturalismo académico, mediante el cual afirmó sus dotes dibujísticas, descubrió las funciones y significados del color y se enfrentó casi siempre con éxito y gratos resultados, a la realidad del paisaje, de la figura humana, de las formas florales y frutales y de otras manifestaciones de la naturaleza, trasponiéndolas hábilmente en toda su verdad y belleza y ejercitando manos, ojos y sensibilidad. Sin embargo, esa pintura enraizada en lo sensible no le satisfacía. Sabía que esa habilidad de copiar el mundo que la rodeaba no llenaba sus aspiraciones de autonomía y su anticonformismo y que, por ende, debía pasar de la mera reproducción exacta de formas exteriores al intento de la recreación personal, a la vivacidad de la interpretación anímica, al trazo intenso y significativo, a la realización de la obra, cargada de afanes subjetivos. Fue entonces cuando comenzó su genuina aventura de pintar.

En esta fase evolutiva sus cuadros poseían referencias al mundo natural, pero luchaban por proyectarse apasionadamente para conseguir nuevas y más libres apariencias, caracterizadas por una cálida exuberancia matérica y cromática. Las formas y las figuras se adivinaban o mantenían su estructura identificable, al tiempo que se tranfiguraban, movían, flotaban o se proyectaban vivazmente en otro espacio, sobre fondos abstractos y neutros elaborados con gran libertad, cargados de pigmento y de sugeribilidad.

El tema se fue convirtiendo cada vez más en mero pretexto para audaces juegos de valores puramente formales y cromáticos, de tal manera que forma y color, independientes, acabaron por ser la verdadera base estructural y compositiva de sus cuadros, suplantando en definitiva los valores tradicionales. Lorenza descubrió que la pintura no tiene como fin elaborar remedos de lo visto y explorado, sino descubrir la existencia de lo desconocido, encontrar entre los elementos un orden que antes nadie haya señalado, inventar nuevos registros de la realidad.

La consecuencia lógica de esta tendencia fue el abandono casi absoluto de lo objetivo para ir al encuentro de lo esen-

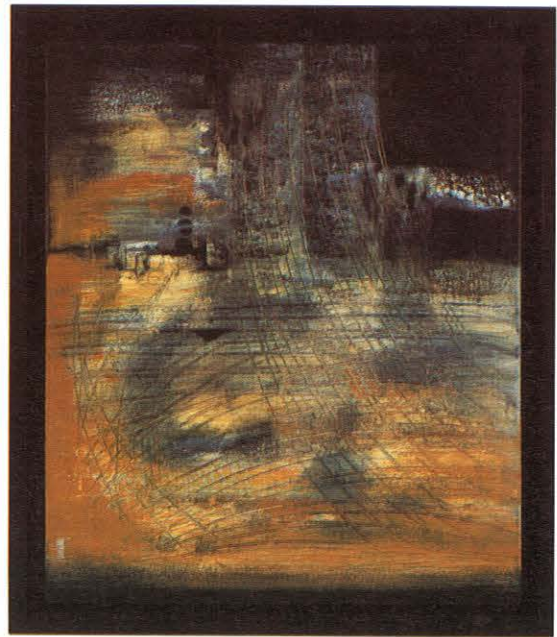


cial, del alma oculta de las cosas, de la estructura metafísica de las formas, lo que se tradujo en composiciones líricamente abstractas. Fruto de esta actitud son esos cuadros al acrílico cuidadosamente fondeados, donde Lorenza comienza a trazar amplias manchas que irradian resplandores borascosos o que semejan zonas de quietud extrema; brochazos vigorosos que se extienden flameantes o que entrechocan, creando atractivas atmósferas irreales; vestigios de formas vagamente reconocibles pero absorbidas en la profundidad de lo insondable; vibrantes y equilibrados juegos cromáticos cruzando relampagueantes o siguiendo derroteros verticales, horizontales o diagonales sobre la superficie de la tela; gruesos y dinámicos manchones circulares, cargados de materia densa; gestuales estridencias, desesperados estallidos de luz, estruendosas y cósmicas explosiones, tensas líneas de fuerza llevadas al límite extremo. Todo esto impregnado de un profundo dramatismo, de una vertiginosa expresividad, de una convulsa inquietud que se concreta visualmente en una serie de pinturas bellas, poderosas y convincentes, que atestiguan la presencia de una mujer plena, con rica vida interior, convencida de lo que hace, que domina sus medios y que, a la vez, parece dar forma y apariencia a la lucha constante que libran en torno al espíritu humano las fuerzas elementales y primitivas de la emoción y la pasión.

Sin embargo, hay algo que llama poderosamente mi atención: pese a la desbordada violencia de su ejecución, al ondulatorio dinamismo que la anima, a la feraz imaginación que la impulsa, encuentro siempre en su pintura un orden

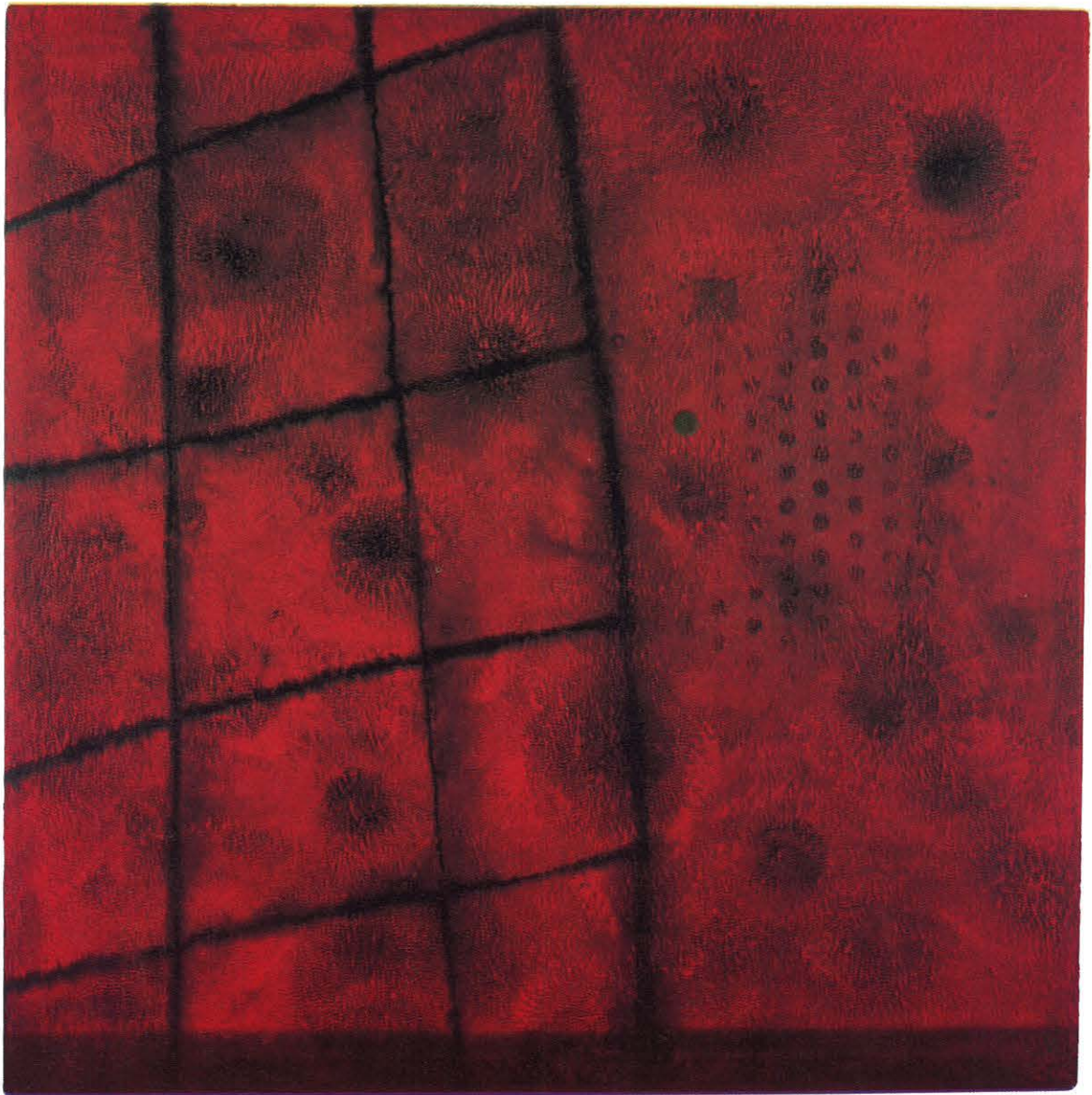


Semilla en la arnera



Destino final

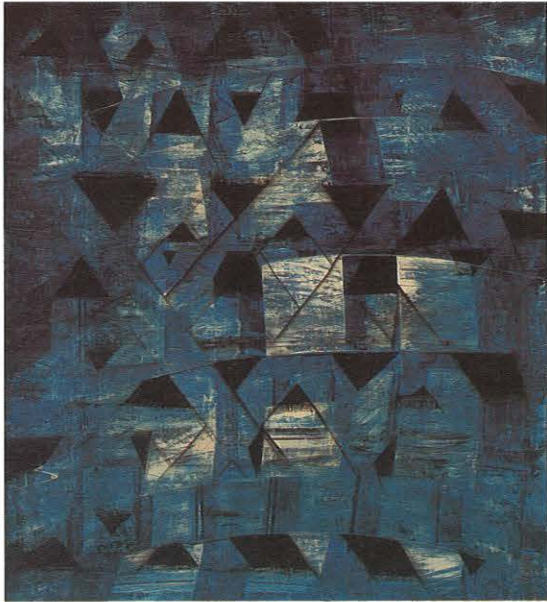
Página anterior:
Germinación



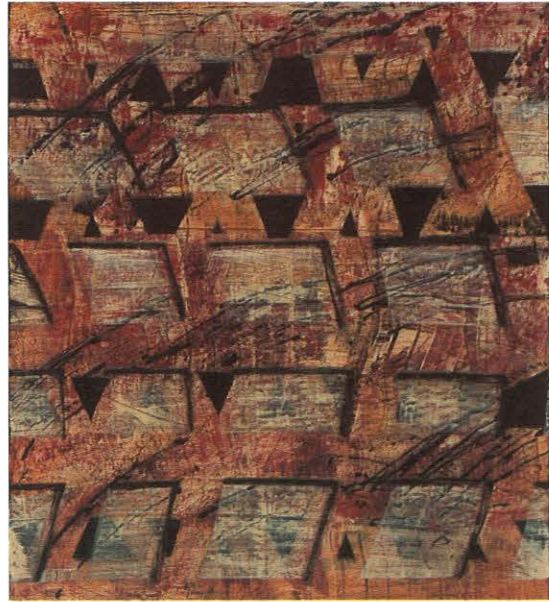
Verde aún



La simiente



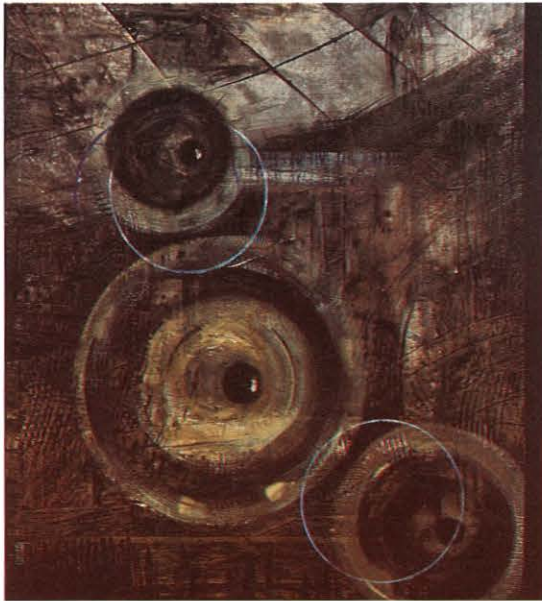
En tiempos de sementera



Surco

Página siguiente:

Germen



que la mantiene dentro de los límites de lo racional: hay un sentido natural –casi musical– que le confiere un ritmo y un admirable equilibrio de composición y, sobre todo, una excepcional armonía en el colorido tanto cuando emplea una paleta restringida, como cuando se desborda en una gama más amplia.

Su colorido tan atrayente y tenso, tan luminoso y límpido dotado de calidad propia y determinada, posee la virtud de ir siempre acorde con la intención expresiva de cada una de sus obras, señalando o subrayando condiciones ambientales, atmósferas, pensamientos o sentimientos ligados a irritación, convulsión, tranquilidad, severidad, frialdad, ardor, pasividad, pasión, silencio, angustia, paz, esperanza. Pero sobre todo remite al placer de pintar, a la emoción de expresar, al gozo de imaginar, a la capacidad de urdir y, en especial, a esa fina sensibilidad, natural elegancia y acordada cadencia en su mezcla y trabazón, virtud que sólo es posible encontrar en los grandes coloristas.

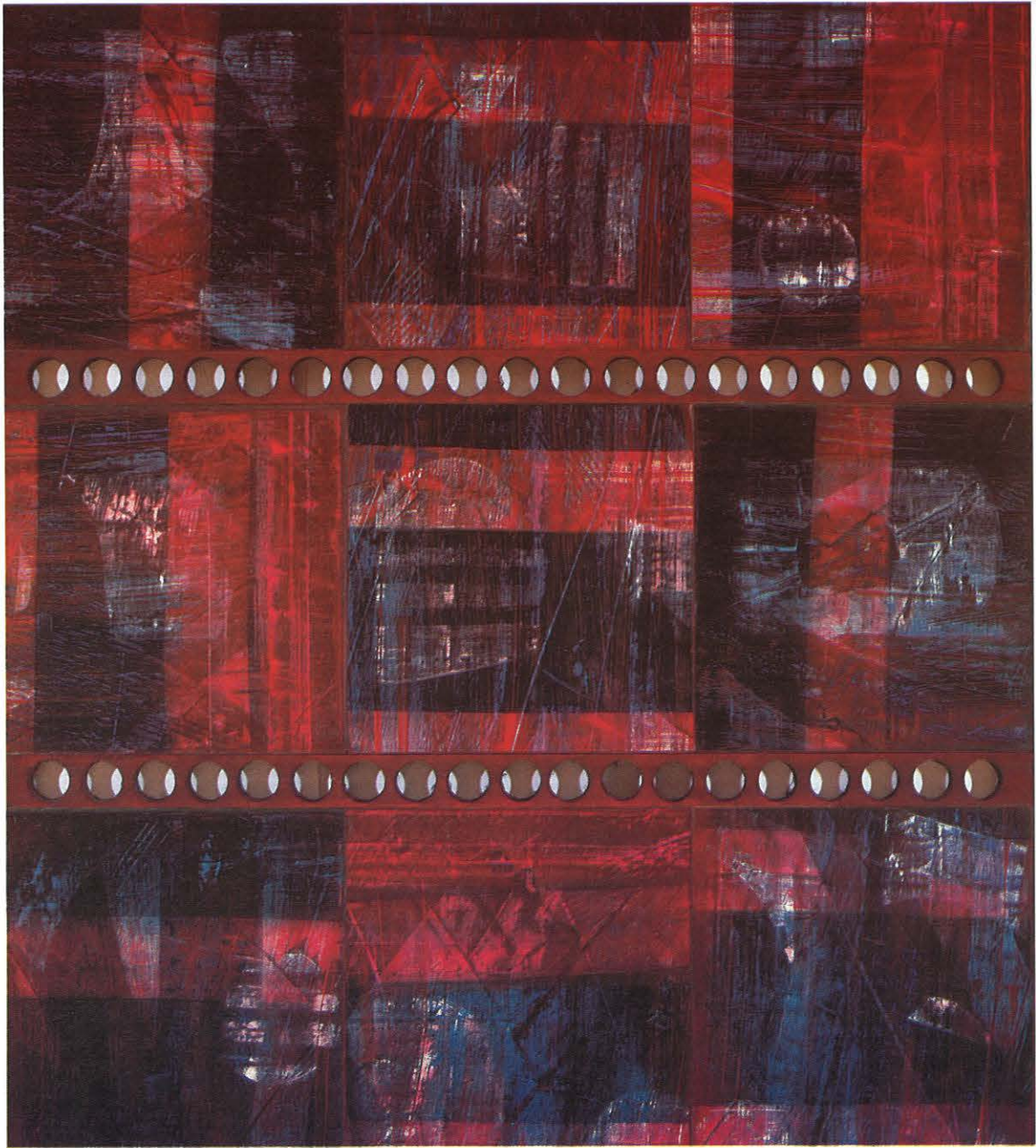
Cualquier otro aspirante a artista se hubiese sentido halagado con estos resultados y conformado con ellos con morosa delectación para disfrutar de sus recompensas. No es el caso de esta inquieta pintora quien, pese a los merecidos aplausos, a la admiración y las satisfacciones que ha obtenido con su pintura, mirando siempre hacia adelante, ha dado una nueva vuelta de tuerca a su proceso evolutivo formal y expresivo, mostrándose cada día más segura y firme en su oficio, más consciente y reflexiva en sus intenciones; se ha venido entregando, en fechas recientes, a la manufactura de refina-

dos cuadros, donde los impulsos violentos son atemperados, donde no hay ya desborde y exuberancia sino introspección y trazo planeado; cuadros cuya instrumentación y solución se inscriben en un docto y bien calculado contrapunto de formas geométricas de afiladas aristas; en el entrechoque de líneas firmes; en el juego de complejos ángulos, de formas cuadradas, rectangulares y circulares; de coordenados mosaicos; de apretadas cribas y rejillas; de fragmentos ajedrezados; incluso, de zonas resueltas mediante el recurso de elementos no pictóricos impregnados de riqueza visual e intención conceptual, andamiaje formal de firmes estructuras planas sobre el cual se inscriben los signos caligráficos y trazos nerviosos, tan propios del lenguaje plástico de Lorenza. Pero aquí y ahora se muestran más contenidos, más premeditados, más acordes con el fondo rítmico de la estructura, dando lugar así a relaciones más complejas y quizás por ello más profundamente significativas.

Esta misma resolución formal está apoyada por un colorido también diferente de su obra anterior. Es un cromatismo más sobrio en sus gamas, menos estridente y explosivo, tendiente casi siempre a las tonalidades del ocre, de los dorados, de las tierras cocidas, que dan como resultado pinturas caldeadas por un sol interior, felizmente acentuadas por espacios de clara luminosidad o densa negrura, cuadros sugestivos y delicados.

Más libertad o contención; lo esencial es que Lorenza Aranguren se muestra siempre como una excelente pintora. En estas obras cabalmente construidas y ensambladas; en estos colores refinadamente entonados y dosificados; en este cuidado por lograr ordenaciones claras; en esta búsqueda de signos regidos por el razonamiento, sobrevive oculto un contenido ardiente de emociones, de ritmos y movimientos, de vitalidad y fantasía característicos de su obra anterior aunque refrenados, como apunto arriba, por las bridas de la razón.

Quizás sea este apasionado rigor o este riguroso apasionamiento la impronta que habrá de signar en definitiva la tarea artística de Lorenza Aranguren. De cualquier manera y desde ahora, estamos ya ante una singular pintora de intensa personalidad, capaz de retener por mucho tiempo la atención y suscitar la emoción, mediante una obra que, a mi juicio, posee prioridad sobre mucha de la pintura semejante que se elabora en la actualidad, no sólo en esta ciudad y en esta región sino, estoy seguro, en el país entero. **[José Luis Meza Inda]**



En la oscuridad y el silencio

Fotografías: Mauricio Figueroa

La ciudad de las cúpulas

Immanol Caneyada

Se entregó a la cálida inquisición de su muñeca y de una almohada que lo arrullaba como una fiel reproducción de un cálido vientre fijado en algún rincón de la memoria. Supo que eran las siete de la mañana porque el ruido agudo e impersonal que fluctuó en su cerebro le indicó que el domo-protector de fibra de grafito transparente que cubría el sector se había puesto en funcionamiento. Supo que eran las siete de la mañana porque todos los domos protectores de los diferentes sectores de la ciudad a esa hora iniciaban su ascenso al punto imaginario que un radio de trescientos metros determinaba.

La ascensión duró quince minutos. Se entretuvo en enredarse el saco térmico de su cama *king size* con sensores masajistas, hasta que, sorprendentemente, escuchó un chorro de agua en su baño. Le siguió el frotar vigoroso de un cepillo contra los dientes de alguien. Pero ¿de quién?, se preguntó mientras trataba de despejarse. En ese momento apareció una mujer de clase *mestiza* que se cubría con su camisa de seda, semiabierta. Ella sonrió y se le acercó.

Pensó que el detonador que ponía fin al infernal zumbido de los domos se hallaba en los labios de aquella súbita mujer. En el momento en que la besaba cesó definitivamente. No quiso abrir los ojos, para disfrutar de sus finos labios, casi inexistentes. Cuando trató de deslizar la mano entre sus muslos, un violento empujón le hizo rodar fuera de la cama. Su cabeza se estrelló contra el tacón afilado de la mujer.

—¡Ya chingaste, *blađer* pendejo!

Detrás de una esquina, un antro nocturno con luces de neón transformadas en mujeres desnuda intermitentes. Gorilas

Immanol Caneyada. Escritor español que ha logrado ambientarse en las áridas tierras del norte de Sonora. Ha publicado, entre otros trabajos, el poemario Espectáculos prohibidos (Ediciones de Papel, San Luis Río Colorado, 1998).

con frac y nombre propio. Cabezas rasuradas. Raso negro emitiendo fru-fru al besar las losetas vinílicas del piso. Sonrisas fieles al rojo labial, cabellos artísticos por el excesivo gel, petrificados en los peinados más extravagantes de la ciudad. Uñas fluorescentes. Rincones ahogados en la risa del polvo que se precipitaba por los orificios nasales de un grupo de faunos noctámbulos.

Una antro nocturno, como cualquier otro del Sector 7, lo había refugiado de las tres horas que estuvo apostado en la azotea de un edificio frente a la Mexican Uranium Company Inc., fotografiando al gerente general en pleno ejercicio sadomasoquista con su secretaria. La costumbre y la náusea por el espectáculo presenciado habían encaminado sus pasos al tugurio aquel: el hábito feroz que ciertas noches lo constreñía a rodearse de seres de su misma especie, al adherirse a sus destinos encapsulados en el frenesí de la farra. Algo así como la ansiedad había encaminado sus pasos al tugurio aquel donde había descubierto a la *mestiza* de pelo negro y cuerpo de gata bailando desnuda en una plataforma. La había llamado a su mesa para que, por cincuenta aztecas, le hiciera compañía. La había llamado para poder hablar con alguien. El resto de la noche era una nebulosa de rayas interminables de polvo, alcohol, caricias, risas y sexo.

—¡Ya chingaste, *blađer* pendejo! —le gritó un energúmeno corpulento que identificó como policía. La mujer, en un chillido histérico, corrió a vestirse en algún rincón. Desde el suelo alcanzó a verla por última vez. Era hermosa para ser clase *mestiza*. Frijol enlatado y tortilla sintética con sabor a carne de res, pescado o pollo era la dieta de los de su condición. El corpulento gorila se avalanzó sobre él.

—¿Qué carajos traen? —alcanzó a preguntar antes que la cachá de la pistola le abriera los labios como una rosa roja y el incisivo se le perdiera dentro de su boca. No lo escupió, por consideración al cañón de la automática que se le insinuaba a la altura de los labios.

—¡Te vamos a hundir, *blađer* hijo de tu chingada madre! —Por lo menos veinte años por consumo de droga y otros cinco por incitar a la prostitución.

No supo muy bien si lo que le inquietaba de tal

forma al policía (un clase *mestizo*, como la mujer) era su condición de *blanco de generación reciente* o sus delitos tácitamente provocados. El madrina aquel sonreía sugiriéndole el cañón negro del arma que recorría su perfil, hematoma violeta y amarillo. La rodilla se clavó en su estómago y, sin dejar de sonreír, el policía lo prendió del cabello para sacarlo inerme en su desnudez al estacionamiento del condominio residencial para *blađers* del Sector 5. Un auto celular con motor eléctrico de la Policía Gubernamental Secreta (PGS) esperaba su cuerpo artificialmente lechoso, resultado de los avances genéticos que veinte años atrás se pusieron en voga entre la clase media, todavía mestiza. De aquella generación sólo quedaba la huella inconfundiblemente indígena en los blancos rostros de los hijos que tuvieron quienes conformaban una nueva clase media, híbrida y privilegiada dentro de los límites de su estigma.

El *blađer* se sentó en la banca de la cajonera cromada de la unidad policiaca. Fue consciente del hilo de sangre que emanaba de su boca, por la gota que estalló en su rodilla, tiñéndola de rojo. No tenía miedo. Ese concepto lo había perdido hacía tiempo entre las calles de la ciudad de las cúpulas de fibra de grafito. Y sobre todo porque conocía con la fidelidad del recuerdo que los cheques indigestados de ceros le traían a su memoria los bancos del mismo Sector 7, de día disfrazado de prosperidad negociada y de noche sumergido en el vómito de la modernidad. Cheques que acallaron su asco ante el cadáver de un clase *mestizo* con el que el pulso hierático se había sobrepasado en el voltaje. Pero aquello era ahora un murmullo enterrado en el hemisferio izquierdo de su cerebro, sepultado por una nueva vida alquilada en la sección de empleos.

Atravesaron las lujosas residencias para clase *blanco* del Sector 3. La máxima expresión del buen gusto se transformaba en un caos barroco de plagios a las tendencias arquitectónicas más variadas: umbrales con bélicos portones de seguridad en diseños neopositivistas, enmarcados en impostas seudorrenacentistas que soportaban balastradas neoclásicas con estatuas de poliéster de una Atenas fusilada. Frisos extraídos del Partenón con tan asombrosa fidelidad que los dueños alardeaban de superar a los origi-

nales en el British Museum of London, y sorprendidos (los frisos) de su impostura, observaban ondear banderas gringas y mexicanas en las espigas que unían los vértices de los tejados. Mansiones aisladas con una especie de temor despótico, por jardines versallescos, protegidos por domos en inferior escala que los que cubrían la ciudad toda. Pavimentos pulidos exhibían modelos anticontaminantes 2020 que, sin ruido, sin humo, sin fricción, sin prudencia, transportaban hombres, mujeres y niños genuina e impecablemente blancos. Atravesaron el Sector 3 para llegar a la cabina de control que daba acceso al Sector 2. El madrina mostró la identificación que acreditaba su pertenencia a la PGS y dio la orden de continuar. Vio al *blager* mirar por el vidrio de la unidad el edificio del Teatro de las Nuevas Artes, la Biblioteca Única Documentada, el Centro Próspero de Conferencias, las video-librerías, las galerías de arte holográfico, el Hospital del Pueblo Mexicano, el Instituto de Avanzadas Investigaciones, El Instituto de Control Ambiental y el de Control de Natalidad. Miró al *blager* mirar a los *mestizo*-conserjes de esos edificios, a los *mestizo*-limpiaventanas, a los *mestizo*-mensajeros. Miró al *blager* con cierta conmiseración y le pareció a éste, de alguna forma, percibir en las pupilas de su guardián cierta simpatía. Cerró los ojos para desaparecer por un instante, sumergirse en la modorra del constipado tránsito de la nueva ciudad de las cúpulas. Cerró los ojos para no ver al gorila vigilante, genuflexionado, las manos enormes sobre las rodillas, mascar chicle. Le dio asco el policía que, como si adivinara, comenzó a platicar con el piloto y el copiloto de la unidad.

—Tiene buena nalga el güerito este, ¿eh?

El copiloto volteó hacia el detenido:

—¡Mira, güey, hasta la verga la tiene blanca! —exclamó, dando un codazo de complicidad al conductor de la unidad, que se estacionaba frente al edificio de la Gubernamental Secreta, entre el Palacio de Gobierno y el Consejo de la Ciudad, en el Sector 1.

La cabeza rapada interrumpía la continuidad del marco de plata que cenefaba la foto del Caudillo Elected, colgada de la pared frontal de la oficina del ma-

yor José Guadalupe, jefe de la Policía Secreta. La cabeza rapada pertenecía al mayor, así como las condecoraciones y la larga carrera del militar clase *blanco*, de cincuenta y cinco años, que sonreía con medio rostro —el otro medio lo tenía ocupado con una pipa inglesa— a Simón Disentis, clase *blager* de treinta y tres años, desnudo, labios amoratados y quizá también una sonrisa, pero vertical u oblicua. El dolor empezaba a ser insoportable.

—Así que te gustan las mestizas —dijo sin más el mayor, con un voz falsa, de superior complaciente.

—Cada quien tiene sus perversiones —Simón trató de ser insolente, sin embargo, casi no se entendió. Y recordó que a las seis de la tarde tenía una cita con la esposa del gerente general de la Mexican Uranium Company para entregarle las fotos de su querido consorte y la secretaria.

—Pero, colega, hay de perversiones a perversiones.

—¡Le recuerdo que ya no soy su colega, dejé de pertenecer a la corporación hace cinco años!

Una risa contenida se fugó entre la ceniza muerta de la *english pipe* del mayor.

—Sí, lo recuerdo muy bien. Una lástima, una lástima. Te fallaron el estómago y los testículos. Cosa de libros, seguro que fue una cosa de libros.

—¿Qué quiere de mí?

El mayor extrajo la pipa de su boca y recostó su tronco sobre el escritorio con el fin de cuchichear a Simón; un gesto inútil y gratuito para el jefe de la Policía Secreta, que podía decir lo que le diera su gana.

—Mira, chinguetas. Primero, me bajas esos humos subversivos o hago que te pudras en el bote el resto de tu jodida existencia; segundo, vas a hacerme una chamba en honor a los viejos tiempos, si no, igual hago que te pudras en el bote para el resto de tu existencia, que si no es jodida, puedo hacer que lo sea.

La ultrajada esposa del gerente de la Mexican Uranium Company Inc. no ocultó su desagrado al descubrir que la persona a quien había confesado su temor, incubado entre sábanas de seda y optalidones, empañado en lágrimas secas y sueños congelados, era un clase *blager* descafeinado. La

vituperada esposa del gerente del monopolio de explotación de uranio más poderoso del continente recibió el sobre con falaz indiferencia y lo arrojó en un sillón tríptico funcional, color crema, forrado en marta sintética. Acto seguido, la esposa, ya no tan esposa, ofreció a Simón Disentis un *whisky* golpeado en pequeños *icebergs* con fragancia groelandesa, *souvenirs* de la luna de miel que hicieron alrededor de una cama y del mundo, cuando el gerente de la Mexican Uranium Company no era tan gerente ni su esposa, tan madura. Hizo sentar a Simón frente a ella. La futura ex esposa brindó por su futuro divorcio. El borde del vaso chocó con los labios amoratados del investigador y sintió las uñas del dolor clavarse a lo largo de la columna vertebral.

—¿Quién le hizo eso? —preguntó la ya casi divorciada mujer al percatarse del gesto de sufrimiento que reflejó el clase *blager*— ¿Quién le puso así la cara?

Simón no quiso responder, porque ni él lo deseaba ni la mujer esperaba una repuesta. La cliente de Investigadores Sherlock S.A. de C.V. había inyectado sus ojos verdes en sangre al extraer y revisar las fotos degeneradas de su degenerado marido: «Impotente y maricón, conmigo no se quita ni la pijama; maricón, más que maricón». A Simón le pareció que todos los objetos que recordaban el palacete de oro y plástico del Sector 3 rompían en un llanto blanco que salpicaba el rostro empolvado y europeo de la esposa engañada, que, sin embargo, no lloraba. Mientras Simón consolaba con la mirada la *Beatriz* de Modigliani, algunos jarrones chinos de exóticas dinastías y una mujer desnuda de Ponzarelli, la clienta fue rompiendo metódica y lentamente las fotos, como si en cada rasgadura inflingiera un extenso castigo a los modelos. Luego, arrojó los pedacitos a un bote de basura, materializado de pronto en manos de una *mestiza*-mucama. Supo Simón Disentis que debía irse.

Tomó el Circuito Prolongado, el cual recorría el perímetro de la ciudad y lo llevaría a través del Sector 7 hasta su casa. A esa hora, el circuito deslizaba algunos autos rezagados que volaban con desesperación hacia su hogar, para llegar a tiempo a ver su programa de concursos favorito del canal estatal, o

bien su programa de preguntas y respuestas favorito del canal paraestatal, si no es que el programa *Gane usted...* del canal privado-estatal. Acariciaban el acelerador con la tautológica certeza de que el potente motor alimentado con combustible no contaminante (extraordinario invento de los vecinos gringos) respondería a sus expectativas, obediente y sumiso. Tomó Simón el Circuito Prolongado por su carril menos rápido y se atragantó de kilómetros, de luces y de imágenes efímeras danzando en las pantallas publicitarias gigantes. Llegó a la enorme nave (dividida en un sinnúmero de accesos) de la Cabina de Control, frontera en el Sector 7 y su sector habitacional, y mostró su cédula de contribuyente fiscal libre, la cual, a diferencia de la sectorial o la insectorial, permitía circular por cada uno de los ocho sectores de la ciudad de las cúpulas de fibra de grafito. Cúpulas que ya habían desaparecido del cielo sin estrellas ni constelaciones influyentes en los destinos de los habitantes de aquella novísima ciudad milenaria.

Una boca negra enterrada bajo dieciocho departamentos ingirió al auto de Simón Disentis. Una boca algo más iluminada escupió a Simón Disentis hasta el octavo nivel. Y una boca que fue iluminándose poco a poco envolvió a Simón Disentis, que se acostó en un sofá reclinable armado de un control con el que prendió la televisión, el modular de CD, el horno de microondas —cuyo interior incubaba un taza de café— y la computadora personal, en el programa agenda. Treinta segundos después, la voz metálica del ordenador rompió el silencio del departamento: «Señor Disentis, ¿tuvo un buen día? Espero que sí. Paso a informarle sobre el estado de sus finanzas. El Consejo Nacional de Energéticos retiró de su cuenta 300 aztecas, correspondientes al consumo de los meses de marzo y abril. La compañía Dimensión Desconocida S.A. de C.V. hizo lo propio por el valor de 150 aztecas, por el concepto de renta del equipo de realidad virtual correspondiente al mes de abril. Su saldo actual es de 1,500 aztecas. Por último, le recuerdo que la letra más reciente de su automóvil vence dentro de cuatro días. Buenas noches, señor Disentis.»

Con aire ausente manipuló el control para

inundaciones, de los acuchillados en el *delirium tremens*, de los muertos así nada más, por muerte propia o ajena. Un laberinto de ratas y perros con insuficiencia cardiorrespiratoria, y de pañales sucios, desbordados por diarreas furibundas. El Sector Abierto, con sus miles de mujeres violadas en las calles, en el matrimonio o en primavera detrás del esqueleto de un coche del siglo XX, recibió a Simón Disentis con estupor y desconfianza.

Sabía que la única forma de hallar lo que buscaba era dejándose atrapar por las bandas mercenarias de la protección. Sabía que existía la probabilidad de preguntar y no encontrar respuesta, la de comprar la respuesta o la de recibir un disparo en la cabeza como respuesta. También sabía que a medida que se alejaba del Sector 8 crecía la incertidumbre de regresar con vida a la ciudad. Detuvo el auto en un conglomerado de edificios inacabados, del que crecían llantos de niños, gritos destemplados y ropa secándose al calor de la mañana. De pronto una veintena de pequeñas manos se adhirieron a la carrocería del vehículo, dejando un reguero de barro y mocos. Las nimias narices se desparramaron como una pesadilla en los vidrios, al tiempo que los labios resecos comenzaron a proferir gritos de guerra o euforia. Un clase *blađer* en esa latitud tenía las dimensiones de un acontecimiento festivo, quizá fúnebre, pero nunca indiferente. Y el clase *blađer* de ridícula mascarilla repartió chicles con la expresión de un adusto Santa Claus y caminó hacia un harapo embarazado, de ojos amarillentos y piel manchada, del que colgaban los espectros de tres niños.

—¿Dónde está?

La pregunta se sumergió en un tambo de agua (*glup, glup*) situado a dos metros de distancia. Luego, la mujer, con la misma mano que recibió el billete, señaló un local del otro lado de la calle, sumido en la penumbra que un tejabán de asbesto le proporcionaba. Ni siquiera entró, ni siquiera lo dejaron entrar, ni siquiera quiso entrar. Cuatro hombres, borrachos de licor de maíz, lo llevaron a la parte trasera de la cantina.

Qué buscas por aquí, sé que buscas, vamos güey, p'a qué nos quieres. Rait nau y no pongas esa jeta de pasmado café con leche, sanamabich, hijo

de india. Tranquilos, ¿un cigarro?; tu madre va a fumar pero este cigarro. ¡Jaaaaaaa!, te lo chingaste. Busco un tipo que anda juntando a la raza. Un líder. ¿Cuál líder?, aquí no hay líder nuevo. ¿Cómo no? Si te digo que no hay es que no hay. Y quién es el que anda ahí proclamándose salvador y diciéndole a la raza que no pague protección. ¿Busca al loco? Busca al lorenzo que parece padrecito. ¿P'a qué lo quieres?, es inofensivo. En la ciudad no piensan igual. ¿Y qué piensan los café con leche? Eso no te importa. ¡Ah, chingá, chingá, chingá! ¿Tú dijiste que eso no importa, Chimuelo? ¿Y tú, Negro? ¿Y tú, Chorizo? No, ¿verdad? Entonces ¿quién dice que no le importa? Está bien, está bien. Allá no les gusta. Puede ser peligroso. ¡El craisi peligroso! ¡T'as pendejo, güerejo! Y qué pasa si les roba la indiada. Y qué pasa si jala con todos y se les vuelven por mandados. No al pago de protección, no al crack ni a la yerba, no al alcohol. ¿No anda diciendo eso? ¿Y qué tiene? Déjalo hablar, Negro. Ni a nosotros ni a ustedes les interesa. Tarde o temprano lo van a tener que enfrentar, y para entonces puede tener a mucha gente de su parte. En la ciudad no quieren problemas con el Sector. Estamos de acuerdo en que es suyo, pero dejen que nosotros nos encarguemos del loquito ese. ¿Y qué nos dan a cambio? Tranquilidad. Vía libre para el crack, mota, juego, todo. ¿Todo? Todo. ¿Y acceso? No. ¡Chinguen a su madre! Conozco sus tranzas, blađer puto, hace tiempo que no venías por aquí a chingar la madre. No me gusta. ¿Qué es lo que no te gusta? Tu cara de apantallapendejos. ¿Para qué quieres el acceso? Allá más de un secreta te la tiene jurada, no durarías ni dos días. Dile lo que quiere saber; sí, díselo. ¿P'a qué quieres más, mestizo porfiado? T'a bien, qué chingaos. Destapa el pomo, Negro.

Un tajo de aguardiente en el paladar lo sacudió como la última hoja en el arce. Un trago, estrategia de miedo, cerró el trato bajo la lluvia de humo gris y blando. Una promesa subterránea en la despedida presurosa y sin ceremonias tras la polvareda que levantaron las llantas. Y otra vez el asco, cinco años después, instalándose en la boca del estómago. Conducía con precisión, sintiendo la potencia del vehículo que se adhería a las curvas y a las rasantes,

mientras el paisaje de construcciones derruidas iba quedando atrás para dar paso a un gran cerro seco en cuya cima brillaba un mesías redentor, luminoso y estéril en medio de una muchedumbre.

Yo soy aquel que pudo no ser sacrificado. Yo soy aquel que prometió regresar bajo la forma de un dios y un barco alado lo trajo sobre el lomo de una bestia. Yo soy aquel que vivió en la carne de los esclavos, de los desheredados como vosotros que no recibirán otro reino más que el inmediato. Yo soy aquel que sangró en el cáliz equivocado y que retorna humillado para aplacar la sed. Yo soy el hijo de Tonacateucli y Tonacacihuatl, de María y Jehová, del gran Ologum. Soy aquél que derribó con un bastón el primer sol encarnado en mi hermano Tezcatlipoca para que reinara la paz, el cual convertido en tigre, me destruyó de un zarpazo y el mundo se hizo pedazos y descendí a los infiernos en busca de los huesos de los hombres para amasarlos en el primer hombre y la primera mujer: Oxomoc y Cipactonal, Adán y Eva injustamente castigados. Soy Oxalá, hijo de Ologun quien, encadenado, supo del martirio de la flagelación. Y en verdad os digo que no sois merecedores de la ira de mi padre, como sois inocentes de vuestra miseria. Seguidme y encarnaréis en la obsidiana y en la espada del fuego purificador. Seguidme y seréis libres de vuestro cuerpo porque os entregaréis a él como a mí mismo.

Entre las piedras y los desperdicios, y bajo la espesa capa gris monóxido-carbonada, la gente se arremolinaba en torno a la importante figura, tiritando de anhelos, seca de fatuas promesas, con heridas anacrónicas en sus almas, y lloraba feliz, asombrada por el hallazgo de un destino reconciliador en los actos de otros que ni siquiera se conocían. Algunos se arrastraban al borde del delirio etílico, para tratar de rozar la túnica zurcida de aquel hombre alto, clase blanco y barba de profeta. Aquel que exhortaba a la magnificencia de las épocas de diluvios, que tejía como la viuda negra su tela de influjos y de ventanas que se abrían a una nueva luz, con la contundencia

de los despojados, una luz que no era de esperanza sino de suicidio, de muerte. Y la tarde trajo en sus brazos chiquillos lisiados, ancianos apocalípticos, prostitutas, manadas de ratas extasiadas ante el resplandor de aquella suerte de profeta. Y el bochorno de un sol invisible que bañaba el cerro de miel y jalea. Luego, las aleluyas se convirtieron en sombras aletargadas por las palabras del Aclamado: *Sabed que si he regresado es para ser el canto que en cada oído, en cada conciencia encarnará los más íntimos deseos que alberga vuestra esperanza.*

Simón Disentis, desde su vehículo, trazó mentalmente una trayectoria y calculó el tiempo de reacción para la fuga. Extrajo un maletín de debajo del asiento, del que sacó varias piezas de titanio, con las que armó un rifle de alta precisión. A un lado del percutor había instalada una minicomputadora en la que introdujo las coordenadas; después, cargó el arma, descendió del vehículo, se apoyó en la cajuela del mismo, apuntó y disparó. Solamente él pudo oír el leve chasquido, como un escupitajo, que produjo el proyectil, el cual se instaló en el corazón del nuevo mesías sin dejar mayor rastro que un punto rojo en el pecho. El hombre barbado cayó de rodillas, hizo un mueca de asombro y rodó por la pendiente del cerro; sus seguidores fueron haciendo un surco por el que dejaban pasar el cadáver en medio de un atroz silencio que sólo interrumpió el rugido de un motor que huía a toda velocidad.

No supo cuándo la ciudad le guiñó los ojos con sus luces centelleantes ni cómo la tibieza violeta de su casa lo vio recostarse en una almohada estéril y frígida. Tampoco supo si durmió con los ojos abiertos o si despierto con los ojos cerrados imaginó las calles invadidas por enfermos y mendigos, asesinos y prostitutas. Tampoco supo si era su imaginación la que reproducía aquellos noticieros en los que se informaba del magnicidio de un líder religioso respetado y querido por los más necesitados, y en los que aparecían fotografías de Simón Disentis, clase *blager*, identificado como el asesino y buscado vivo o muerto.

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) 659 5718

gandhi

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

 *librería*
códice

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

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

GALERÍAZUL 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

Arreola: el arte de sonreír al filo del abismo

Felipe Vázquez

Las etiquetas de la crítica

En México, encasillar a un escritor ha sido el recurso de los críticos sin imaginación y de algunos académicos que, además de salvaguardar su buena conciencia, justifican su impostura crítica escudados en terminologías y esquemas que, si no son estériles, sirven muy poco para iniciarnos en la experiencia estética. Es raro hallar una crítica que sea al mismo tiempo una vía revelatoria, no existe eso que podríamos llamar *lectiofanía*. Una etiqueta, pues, debe ser una señal que nos permita acceder a una obra y ubicarla en un mapa literario; casarse con ella implica castrar dicha obra, vulgarizarla y, si su apuesta formal era problemática, canonizar sus recursos y generar en torno a ella un aura de ignorancia supersticiosa. (El «re-conocimiento», en materia de arte, es uno de los nombres de la domesticación y la esterilidad.) Quedarse en el nivel de la taxonomía y ser un simple lector carece de consecuencias; pero aventurar un discurso crítico es una necesidad tan irresponsable que, en un arranque de humor involuntario, puede originar una corriente artística. Sin embargo, si echamos una hojeada a nuestra crítica literaria descubriremos que la mayoría de los reseñadores, ensayistas y académicos no hacen otra cosa que crítica de casillero o, peor aún, optan por la apología mortífera, por el ninguneo redentor o por la adjetivación neutral.

No es fácil evadir un vicio crítico de larga prosapia. Si alerta sobre ello es porque, aunque parezca contradictorio, por un lado quiero deslindarme de dicha práctica y, por otro, porque deseo partir de una nomenclatura que, espero, reformularé en el devenir discursivo.

El artista trágico y el esteta

Dentro de los diversos binomios en que se clasifica a los escritores hallamos el trágico/formal. Más que binomio, diremos que es una antinomia. En efecto, lo trágico implica una *hybris*, un destino soberbio que lucha por salvarse y que al final se abisma, un *fatum* cuyo desenlace es la muerte violenta, o bien, una desgarradura metafísica por cuya hendidura nos despeñamos. Para el sentimiento moderno, lo trágico surge de una conciencia que, al ahondar en la conciencia de sí misma, no logra aprehenderse ni se cumple en lo Absoluto; al contrario, se descubre sin asideros y sin sentido, a la intemperie y sin fundamento: la conciencia

Felipe Vázquez (Teotihuacán, Edo. de México, 1966). Poeta, narrador y ensayista. Entre su obra publicada se encuentra De apocrypha ratio (Arlequín, 1997) y Vitrina de anticuario (Conaculta, 1998). Actualmente es becario del Centro de Escritores Juan José Arreola.

naufrağa en sí misma y se asfixia en la infinitud del cosmos, y en un caso extremo, se percibe como un vértigo de la nada. El espíritu trágico en un escritor, pues, se revela en una escritura que cuestiona el ser del hombre, el sentido de su existencia y su destino sobre la tierra; pone en escena el drama de la conciencia que es consciente de sí y que, por tanto, sufre porque se descubre como carencia, como *falta*, como aniquilamiento. Asimismo, muestra que el hombre está abandonado en el universo, a la deriva en la tormenta y sin razón de ser: el hombre es, para el escritor trágico, un ser *insostenible*. Podemos decir también que dicha escritura —no obstante ser un fin en sí misma, o sea que se concibe como arte— es un medio, un puente a través del cual accedemos a ciertas verdades fundamentales sobre la condición del hombre; sin embargo, no perdamos de vista que la profundidad de un autor está en función de la destreza con que maneja sus instrumentos escriturales. No hay revelación del abismo sin habilidad retórica, ni mística sin arte.

El escritor formal, en cambio y según ciertos prejuicios de hace tiempo, peca de superficial y a veces de frívolo. Su escritura no tiene otro sentido que la belleza de sí misma como forma, forma que en casos extremos desemboca en el manierismo. Se acusa también a dicho escritor de que su obra sea perfecta y vacía, pulida hasta la transparencia y lo anodino. Al dar la espalda a una realidad histórica o individual, y al no tener más función que la estética, el lenguaje explota al máximo sus posibilidades rítmicas, sonoras, plásticas y combinatorias. Es una escritura de fachada, ingeniosa y de tono celebratorio, exenta de excesos sentimentales y metafísicos, pues son de mal gusto. Los temas y las ideas carecen de jerarquía, son tramas de signos que obedecen a un juego escritural. La erudición es un bordado dentro del texto y éste se refiere a obras y tópicos de una tradición literaria, de ahí que sea casi siempre una escritura de segundo grado: literatura de la literatura. La levedad y el humor, la ausencia de un yo *agónico* y la primacía de la forma, la mimesis y la paráfrasis son sus atributos esenciales. La vida, para este escritor, no es una apuesta contra la muerte ni un tema digno de su escritura (excepto como una mixtificación), es un acci-

dente al margen de lo bello, una monserga antipoética, o bien, una máscara de civilidad.

En ambos escritores, sin embargo y desde vías opuestas, podemos hallar un anhelo de absoluto, una aspiración hacia la unidad primordial, un exorcismo de lo contingente. Y más, en un verdadero escritor dicha antinomia se resuelve en semejanza. La desgarradura es más honda si encarna en una forma, y la forma cobra sentido si engendra su propia muerte. La belleza participa de la vivacidad si se sabe penetrada por el abismo, y, a su vez, el abismo se ilumina cuando se sabe contemplado por la belleza. Ejemplo de ello es la obra de Juan José Arreola (*Zapotlán*, 1918). La escritura de Arreola fusiona con acierto una visión trágica y un culto por la forma (recordemos que, para él, «toda belleza es formal»), una conciencia extrema de la muerte y un juego retórico y erudito; una idea religiosa de salvación y la certeza de nuestra pérdida irremediable; el deseo trovadoresco de que la mujer sea una vía hacia la comunión universal y la evidencia artera de que «las mujeres toman siempre la forma del sueño que las contiene». La tensión que genera este juego de oposiciones al interior de la prosa arreolana es insólita, seductora y dramática. Él concibe la escritura como un universo autónomo, regido por sus propias leyes, potencializado al máximo de sus posibilidades expresivas. Y algo singular en las letras mexicanas: dicha escritura semeja un mecanismo alado productor de extrañeza. En Arreola, pues, aprendemos el arte de sonreír al filo del abismo.

Ciertamente su forma de escribir no es inédita del todo —su concepto de belleza literaria fue formulado desde la lectura de Marcel Schwob, Kafka, Borges, Claudel, Julio Torri, Papini, Larbaud, quizás del Rimbaud de *Las iluminaciones* y de José Antonio Ramos Sucre—, pero su singularidad estriba en haber hallado la forma donde se conjugan los polos de una visión antagónica del mundo. Imaginamos cada texto de Arreola como una máquina hermosa y trágica; una maquinaria de limpios metales, precisa, articulada por una sintaxis dramática y, sin embargo, animada por una extraña levedad: un mecanismo implacable que de pronto sonríe y se ilumina con un aura de misterio. Máquinas verbales cuyo engranaje articula, siempre con ironía, una parado-

ja; pero no una paradoja de sofista sino de místico, de hombre que lucha con el ángel —sin saber si este ángel es un dios, un demonio o una sombra en la trama de sus sueños—. Estamos ante una escritura cifrada, su ambigüedad incluye una alta tensión poética. No exagero al sugerir que Arreola es uno de los últimos artistas que heredaron, con humor y lucidez, la tradición hermética. Desde esta perspectiva, es un iniciado. (Recordemos que el hermetismo, según Octavio Paz, fue la religión secreta de los artistas modernos.) Pero éste será un estudio aparte; basta decir por ahora que ciertos textos arreolanos sólo son comprensibles a la luz de las diversas disciplinas herméticas.

El ansia de absoluto

Entusiasmados por el prodigio verbal de Arreola, los críticos han analizado con amplitud sus juguetes literarios, han descubierto la genealogía trovadoresca y medieval de algunos de sus temas recurrentes (el amor, la teología y el bestiario, entre ellos), han cartografiado su erudición y anotado al pie de cada texto las fuentes históricas y librescas, han rastreado las huellas de su estilo y no pocas veces lo han puesto de ejemplo para referir la tesis del arte por el arte; sin embargo, creo que omiten el sentido profundo de esos juguetes. Dirán que el sentido de un texto radica en su belleza; sí, pero lo que da vida a la belleza escritural de Arreola es la pasión —lo digo en el sentido cristiano—, la savia trágica, el humor corrosivo y el tono de irónica desolación. (Para él, una forma debe expresar la vivacidad: «yo no creo en las formas muertas».) Si para Edgar Allan Poe la melancolía era el tono legítimo de la belleza, podemos decir que, para el autor de *Confabulario*, la conciencia desga-



MA

rrada es una de las condiciones de la belleza poética (aunque no siempre). Al jugar con sus textos, advertimos de pronto que son juguetes mortíferos: tienen grietas por donde podemos abismarnos, una mirada sarcástica que nos puede dejar en el absoluto desamparo; tienen el encanto de la belleza demoniaca.

Había advertido, desde hace tiempo, que no hubiese una crítica que pusiera de manifiesto la tensión de la prosa arreolana, no obstante que, desde las primeras entrevistas, Arreola habló simultáneamente de su culto por la forma y de su temperamento trágico, de su precio-

sismo de miniaturista y de los abismos de su espíritu, de su linaje clásico («aspiro al lenguaje absoluto») y de su concepción órfica del mundo. Incluso, excepto ciertas alusiones de paso, ningún crítico ha incidido en el carácter trágico de su obra ni en las desgarraduras teológicas de su fe cristiana; sin duda porque han pesado en él las etiquetas de «formalista», «manierista» y de «autor fantástico». Pero más allá del artifice exquisito y de la abundante crítica en torno a sus construcciones textuales, ¿de dónde surge la concepción trágica de Arreola? No es difícil advertirlo: de su ansia de absoluto, de su anhelo de perfección y completud; aspiraciones que surgen de una conciencia que se mira en el espejo de sí misma. Dice en una entrevista:

[...] pertenezco a la totalidad de la cual me separé. Los hombres que lo sentimos nos volvemos estaciones del dolor particular: mi tragedia es la individuación: durante la vida entera he tratado de aniquilarme, de unirme, de fundirme, de reunirme para quitar de mi alma el peso agobiante de mi propio yo.

Arreola percibe la conciencia de sí mismo como una separación, se siente desgarrado de lo absoluto, caído de lo eterno, tiene nostalgia de Ser. Igual que Rubén Darío, podría afirmar que «se han confundido dentro del alma mía / el alma de Pitágoras con el alma de Orfeo». Así lo muestra en sus declaraciones:

El drama es, para mí, estar en el mundo, querer ser algo y parar en otra cosa. No creo en el libre albedrío. El timón existe, ¿pero de qué sirve una paleta de timón en una tormenta? Lo repito: he tratado de expresar fragmentariamente el drama del ser, la complejidad misteriosa del ser y estar en el mundo; además, la imposibilidad del amor.

«Toda alma está construida para la soledad», dije. No hay compañía posible.

Soy esencialmente un destructor de felicidad: me la he negado a mí mismo. Ignoro de dónde extraigo mi vitalidad para destruirme a mí mismo.

Todo lo que he escrito es el terror de saberme responsable y solo.

Soy un desollado vivo.

Nada me angustia tanto como darme cuenta de que irremediamente estamos aislados.

Soy un hombre remordido. Todo lo que he hecho en mi vida, está imbuido de sentimientos de culpa.

El tiempo es para mí un suplicio porque representa mi propia duración. Mi paso por la vida me abruma porque la vida es atroz. El escenario del universo, el espacio que puedo percibir o intuir, es monstruoso y rebasa mi capacidad de comprensión.

Quizá lo que más pueda salvarse de mí es el soplo de broma con que agito los problemas más profundos. Lo mismo hablaría yo de las negruras del abismo que de las alturas de la luz. Allí el viento de mi espíritu se mueve con una sonrisa macabra y funesta. Pero todo ese humorismo está hecho de lágrimas, de rechinar de dientes, de pavor nocturno, y sobre todo de la idea espantosa de la soledad individual.

Todo lo que he hecho está imbuido de problemas de teología: las crisis de la conciencia, la cuestión del libre albedrío, la predestinación, y sobre todo el drama de estar en el mundo.

Siendo ya trágicamente teológico, ¿de dónde me viene todo ese soplo de humor idolátrico, de sarcasmo, de ironía?

Estos fragmentos pertenecen a entrevistas diver-

sas, sin embargo evidencian una misma obsesión: la tragedia que significa una conciencia consciente de sí. Éste es quizá el drama central de la condición humana. Un drama que podemos rastrear desde *La epopeya de Gilgamesh* (el pasaje de su descenso al reino de las sombras) hasta la filosofía existencialista; desde el Génesis (el mito de la caída) hasta la visión de los poetas malditos; desde Job hasta Cioran; desde el mito de Orfeo hasta las metáforas apocalípticas del arte moderno; desde Esquilo y Eurípides hasta Shakespeare y Dostoievski; desde los cantos nahuas sobre la orfandad del hombre hasta la constatación científica de nuestra absoluta soledad en el universo; etcétera. En este arco, tendido desde los orígenes de la cultura occidental, se inscribe la obra de Juan José Arreola.

El quebranto de un alma que aspira a la plenitud construye una escala hacia la unidad. Unos inventan un dios para *religarse*, otros una parafernalia de ritos; unos creen comulgar con el universo mediante el autosacrificio, otros suponen regresar al todo por las vías del erotismo; unos se realizan en el vacío, otros en la muerte. Consciente de su carencia, sabedor de la falta que da ser a su ser, Arreola elige el regreso al Todo por medio de la fe, la belleza y el erotismo. El erotismo lo condujo a la desesperación y al dolor; la belleza literaria, a la fama y al silencio; la fe, a la duda y a la orfandad. Este desencuentro, sin embargo, no desembocó en el escepticismo ni en el rencor, sino en una visión más honda de la vida y de la literatura.

El naufragio metafísico

Desde su infancia, el escritor jalisciense se inició en la religión católica, pero nunca ha sido un guardián celoso del dogma, e incluso, desde la perspectiva de un inquisidor, ha sido a veces un hereje. En realidad es un cristiano *asaltado* por la duda. Como a ese personaje suyo que regresa del infierno (lugar donde no hizo «más que añadir un nuevo suplicio: el de la esperanza») y enfrenta el juicio de Dios, lo imagino confesar:

Dios ha fortalecido reiteradamente mi incertidumbre y me ha soltado de sus manos sin una sola prueba palpable, con igual turbación ante los diferentes caminos que se abren a

mis ojos inexpertos. La humana incapacidad ha sido cuidadosamente restaurada; lo veo todo como un sueño y no traigo ni una sola verdad como equipaje. («El converso»)

Arreola se sabe a la intemperie de Dios, es decir, preso en el laberinto de la incertidumbre. Hay en él un desamparo cósmico, semejante al que experimenta el pasajero de «El guardaújias». En este cuento, la historia sucede en una estación de trenes, y se narra la espera del tren por parte de un pasajero que, impaciente, mantiene un diálogo sin lógica con un guardaújias. El narrador desaparece detrás de las palabras, podríamos decir incluso que no existe y que la historia se narra a sí misma. El lugar donde sucede la historia es incierto, parecería una encrucijada donde confluyen vías ferroviarias que nadie sabe de dónde vienen ni a dónde van. Los personajes no tienen nombre ni rostro, son seres cuyo lenguaje los crea: cobran vida por lo que dicen, no por lo que hacen. La trama, entonces, se reduce al desencuentro de dos discursos que, de modo imperceptible, se van tensando hasta crear un ambiente enrarecido, kafkiano (quizás Arreola sea el único escritor mexicano que ha asimilado con originalidad la influencia de Kafka). El pasajero, que desea llegar a la ciudad T, descubre que no sólo es casi imposible llegar a T sino que está metido en una trampa sin salida, que está en un laberinto diseñado por un dios demente: «se aspira —le dice el guardaújias— a que un día [los pasajeros] se entreguen plenamente al azar, en manos de una empresa [ferroviaria] omnipotente, y que ya no les importe saber a dónde van ni de dónde vienen». En este punto, «El guardaújias» se vuelve una metáfora cósmica: cada uno de nosotros es el pasajero del cuento (un pasajero sin cara, sin nombre, sin patria) y estamos esperando viajar hacia alguna parte, pero descubrimos que no es posible ir a ningún lado, que estamos en una trampa infinita, presos en el laberinto del universo y que nuestros destinos son absolutamente inciertos. Los hombres están condenados a viajar, pero no saben de dónde vienen ni a dónde van y, en realidad, ni siquiera saben si viajan, pues los caminos (o las vías) pueden ser una ilusión, un espejismo piadoso que nos permite sobrevivir. Arreola

parece decirse, y decirnos, que no podemos saber la verdad sobre la condición humana, que nos define la errancia y el abandono. Su fe cristiana resulta, pues, contradictoria:

Creo en el alma y deseo la muerte. Vivo en una duda angustiosa que espero pueda resolverse algún día en la humildad de una sabia ignorancia y una aceptación del espíritu y del cuerpo que me han sido impuestos.

Arreola está condenado a saber y, valga la paradoja, termina condenado por ese mismo saber. Igual que Salomón, podría decir que «quien añade ciencia, añade dolor» y, a semejanza de Esquilo, afirmar: «porque Zeus puso a los mortales en el camino del saber, cuando estableció con fuerza de ley que se adquiriera la sabiduría con el sufrimiento». Arreola expía su verdad, y porque llega al conocimiento por el camino del dolor, no renuncia a él, *no se resigna*. Esto lo orilla a la soberbia, sin embargo su fe lo impele a invocar la humildad y la *docta ignorantia*; pero sólo a invocarlas. La realidad humana lo abrumba, lo rebasa y en él germina la flor amarga de la desdicha:

A veces no logro conciliar el sueño por estar pensando en tanto mal que existe; a veces me siento incapaz de seguir viviendo si estoy rodeado por la crueldad hacia los hombres y hacia los animales. No me encuentro contento en el mundo, sino a disgusto.

Arreola concibe el espectáculo del género humano como una pesadilla sarcástica, o bien, como una broma macabra; de ahí su continua reflexión sobre el ser del hombre, su actitud subversiva ante la fijeza apocalíptica de sus contemporáneos, su angustia por el sustrato infernal de la conciencia y, en fin, sus juicios —hilarantes y sumarios— sobre el comportamiento de los hombres: «en el fondo de mi alma soy un moralista», afirma a propósito de su cuento «El prodigioso milígramo», y concluye: «toda literatura es moralista, pero la fantástica más que ninguna». Esta vocación es visible principalmente en su *Bestiario*:

El animal es un espejo del hombre. En los animales apa-

recemos caricaturizados, y la caricatura es una de las formas artísticas que más nos ayudan a conocernos. Causa horror ver en ella, acentuados, algunos de nuestros rasgos físicos o espirituales.

Arreola no usa el animal para otorgarle atributos humanos; al contrario, en ellos evidencia la bestialidad del hombre. Cada animal, además de ser una síntesis de guiños eruditos y de tropos espléndidos, es un espejo que nos revela. Pero esta *antropofanía*, digamos, resulta casi siempre negativa: «confieso que los hombres han destruido mucho más de lo que yo había presupuesto», afirma en boca de Dios, y agrega: «Pienso que no sería difícil que acabaran con todo. Y esto, gracias a un poco de libertad mal empleada.» Al adivinar la pesadumbre de Dios, Arreola duda de la salvación, vive carcomido por la fragilidad de nuestro destino, por el quebranto del ser que se sabe ser. La posible identidad entre el mal y el libre albedrío, la inclinación suicida del hombre y el descalabro que significa el espíritu encarnado lo desvelan y, a su vez, él devela sus mecanismos mediante artefactos verbales. En un diálogo, refiere que «los hombres verdaderamente grandes deben de experimentar inmensa tristeza sobre la tierra»; igual que ellos, el autor de *Bestiario* sentía tristeza, pero era una tristeza irónica, de profeta que sabe que sucumbirá al desenlace de sus palabras. Hay en él una piedad de santo sin esperanza, una ternura sarcástica de inquisidor sin iglesia. En «Telemaquia» escribe: «donde quiera que hay un duelo, estaré de parte del que cae», y hacia el final del texto:

Espectador a la fuerza, veo a los contendientes que inician la lucha y quiero estar de parte de ninguno. Porque yo también soy dos: el que pega y el que recibe las bofetadas.

El hombre contra el hombre. ¿Algúien quiere apostar?

Señoras y señores: No hay salvación. En nosotros se está perdiendo la partida. El Diablo juega ahora las piezas blancas.

Para un cristiano, decir que no hay salvación es una blasfemia; para un hombre lúcido, es un hecho que podemos constatar cada día. Si aunamos que

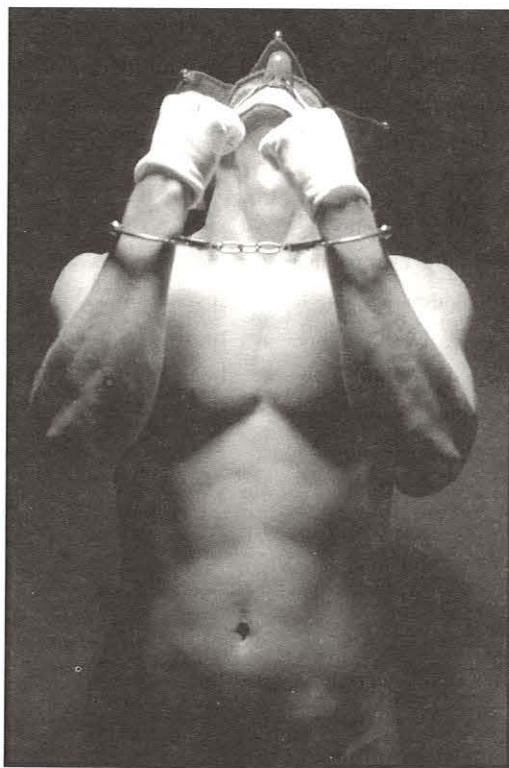
«toda alma está construida para la soledad», como afirma en «El silencio de Dios» (un título revelador), concluiremos que nadie puede salvarnos, excepto quizá nosotros mismos, y digo «quizá» porque tenemos la vocación de la Caída. Y más: al terror de saberse solo y sin respuestas, se agrega otro: el terror de la responsabilidad. Tomar el timón de nuestro naufragio, sin la brújula de Dios y obsesos por la incerteza de ser, nos impele a asumir un destino, a construir el sentido de nuestra existencia. Y aunque en nuestros desiertos no quepan espejismos, como dice el hablante de *Casus conscientiae*, hay en nosotros la búsqueda del oasis, el hallazgo de un agua bautismal que nos dé nombre y un lugar en este caos que otros llaman universo. Arreola halla sentido en la fe cristiana y en la belleza; pero no se ilusiona, es un hombre habitado por el relámpago de la lucidez, sabe que «nos ha tragado la ballena. Que vivimos en sus entrañas, que nos digiere lentamente y que poco a poco nos va arrojando hacia la nada».

El destructor de la felicidad

La visión del universo como un entramado erótico de signos que se unen, separan y vuelven a formar galaxias de sentido, fue heredada de la tradición hermética por los artistas modernos; sin embargo, como dice Octavio Paz, esta concepción analógica es desgarrada por la ironía, es decir por una conciencia que se sabe también conciencia de la muerte. Esta dialéctica encarna en la obra de Arreola. En efecto, para el moralista de los *Cantos de maldolor*, el erotismo fue una de las vías para exorcizar el sentimiento de su separación. Y la mujer, escala erótica hacia la plenitud, fue la depositaria de los misterios de la comunión cósmica, el camino de regreso hacia la unidad original. Asume la hipótesis del andrógino de Platón y afirma:

El ser humano era un bien común unitario, completo y bisexual. Yo me considero un dividido, un arrancado de esa ganga total. Desde la infancia he sido un ser ávido que busca completarse en la mujer. No he sido un desdichado en lo que se refiere a la sucesión de los amores en mi vida, pero he sido, como todo idealista, el desdichado radical y fundamental.

Y en otra parte: «Necesito abrazar en la mujer el árbol de la vida, creer que estoy ligado a la vida universal, que la mujer es la vía de escape hacia el todo.» El anhelo de hallar, en la unión con la mujer, el ser absoluto, el andrógino, es en Arreola una necesidad vital e inaplazable. En la mujer, o mejor: en la imagen de la mujer, el hombre absuelve su caída, supera la conciencia de la escisión primigenia, en ella se reconoce a sí mismo y se reconcilia: se vuelve uno con el todo, accede al reino de la semejanza. Sin embargo, desde el centro de la plenitud, asciende el abismo:



MA

El amor es un símbolo de ese regreso al seno terrenal, al seno de la gran madre. Por eso el amor viene a ser una metáfora de la muerte. Cuando amamos físicamente a una mujer, nos insertamos en la tierra. Incluso el espasmo amoroso, el orgasmo, tiene algo de agonía, del sentimiento de la muerte: es una muerte feliz. Tememos a la muerte como tememos al amor absoluto.

Las fronteras del amor son también las de la muerte y quien alcanza este límite, sin tener una vocación mística ni la fuerza para soportar la cercanía de lo absoluto, retrocede, experimenta el horror de quien baja a la caverna de Tribenciano: «Un hueco de piedra en las entrañas de la tierra», que podemos traducir, al mismo tiempo, como útero de la gran madre, como sexo del eterno femenino y como sepulcro:

Tal vez lo que allí ataca al hombre es el horror al espacio puro, la nada en su cóncava mudez [...] Miles de metros cúbicos de nada, en su redondo autoclave. La nada en cáscara de piedra. Piedra jaspeada y lisa. Con polvo de muerte.

El amor, pues, como una vía de comunión absoluta, acaba desgarrado por la risa de la muerte. O como un vértigo al filo del vacío, así sucede en «Gravitación»: «Los abismos atraen. Yo vivo a la orilla de tu alma. [...] Atraído por el abismo, vivo la melancólica certeza de que no voy a caer nunca.» La conclusión, pues, resulta pesimista; pero no es un pesimismo amargo, sabe sonreír: «Cada vez que el hombre y la mujer tratan de reconstruir el Arquetipo, componen un ser monstruoso: la pareja.»

Por lo contrario, cuando la mujer —o la imagen que hemos inventado de la mujer— nos niega, perdemos

el ser y la vida se convierte en un despeñadero. Irrumpe en nuestro interior el relámpago de la nada y desde el fondo de nosotros mismos se despliega un desierto glacial hacia todo el universo. Si carecemos de una aspiración mística, la mujer bloquea nuestra necesidad de trascendencia: nos aniquila y aniquila nuestro mundo. El amor que se resuelve en un desencuentro —sea el amante desdeñado, el esposo cornudo o el matrimonio concebido como «un molino prehistórico en que dos piedras ruelas se muelen a sí mismas, interminablemente, hasta la muerte»— da pie a la «aceptación del infierno» cotidiano, como en el caso de «La migala», o a un nihilismo rencoroso: las víctimas acceden, por un lado, a un desengaño que tratan de vengar en cada mujer y, por otro, a una carencia total de sentido que podría desembocar en la muerte. «Por venganza y terror no puedo amar a ninguna mujer», concluye Arreola, y en otra parte: «todos mis amores, desde el primero hasta el último, han sido destrozados por mí».

Tanto si la mujer nos acerca al Arquetipo como si nos despeña en el no-ser, aparece en la obra de Arreola como una vía equívoca hacia la plenitud,

una escala que nos enfrenta al horror de lo absoluto y, en el caso patético, es la encarnación de una trampa, quizás la forma más seductora del abismo:

La mujer es la trampa de la carne y está hecha para capturar al espíritu: incluso tiene de trampa el ser oquedad, agujero donde uno se mete o cae fatalmente. Es como una trampa estática de arena movediza que espera, como la araña inmóvil en su tela, el acercamiento del hombre, quien por el solo hecho de acercarse está perdido. Tan es así, que el hombre enamorado pierde sus rasgos, se vuelve coloidal y gelatinoso porque se está diluyendo, y la mujer es un poderoso disolvente.

Afirma esto en una entrevista, y en «Doxográfias» parafrasea el antiguo tema del amante visitado en el sueño por el fantasma de la amada: «La mujer que amé se ha convertido en un fantasma. Yo soy el lugar de las apariciones.» La imagen de la mujer, pues, lo seduce y lo repele; es al mismo tiempo el sitio de la salvación y de la pérdida; es el cuerpo donde cobran cuerpo el amor y la muerte; es la madre primigenia y el eterno femenino; es, en fin, la paradoja donde la destrucción y la belleza se miran como dos espejos enamorados de su propia imagen.

La imposibilidad de la belleza

La experiencia límite de un escritor es la expiación del silencio. Rimbaud, Mallarmé y Beckett son el paradigma del artista cuya materia expresiva resulta impotente para aprehender lo inefable; por lo tanto, asumen la condena de renunciar al verbo. (Hay quien renuncia a la palabra *desde* la palabra.) Un escritor desemboca en el silencio porque alcanza la frontera donde la escritura se resuelve en una pura imposibilidad; y aún: puede y debe escribir desde lo imposible, pero, como el aprendiz de brujo, sabe que será arrasado por esa misma escritura.

El caso de Arreola no es diferente: calla porque su escritura cristaliza en el silencio. Al devenir, su palabra engendró la imposibilidad de sí misma; construyó en su interior el insalvable muro del silencio. *Parturient montes* es el ejemplo, extremo y paradójico, de la escritura imposible. En una entrevista, Arreola dice que este cuento:

[...] representa el drama del escritor: en cierto sentido, es la confesión de la imposibilidad casi absoluta de seguir siendo escritor. Yo podría dejar de ser escritor, no por falta de posibilidades, sino por una especie de desilusión radical cuya imagen se encuentra aquí.

Además, si se trata del infierno interior, de las revelaciones del alma o de los tormentos del espíritu, no olvidemos que «todas las expediciones hombre adentro acaban siempre en superficial y vana palabrería», según la glosa «Infierno V». Arreola, pues, toma un verso del *Arte poética* de Horacio, «*Parturient montes, nascetur ridiculus mus*» («Paren los montes, nacerá un ridículo ratón») como una metáfora del hecho literario. Si del parto escritural surge siempre una cosa ridícula, una escritura que no dice lo indecible, una palabra huérfana de la Palabra, entonces la literatura carece de sentido y deja de ser necesaria. Y ante lo imposible de la escritura, aparece la imposibilidad del escritor. Arreola alcanzó esta frontera y no quiso retroceder (no cedió a la tentación de escribir como si no hubiera luchado con el ángel), tampoco cruzó del otro lado (no renunció a la palabra, continuó siendo un conversador prodigioso), se mantuvo en ella: escribió algunos silencios y luego dejó de escribir. «Mi obra más importante —confiesa a Emmanuel Carballo— es la que no he escrito, y no la que he llevado a cabo. En mi obra escrita hay una especie de desencanto previo a la realización.» Tiempo más tarde, reitera a Fernández Ferrer que *Parturient montes* es una suerte de testamento y epitafio:

[...] es la imposibilidad de la obra de arte. Digo obra de arte y no sólo texto escrito. Todo hombre que quiere decir lo que siente, ya ha fracasado de entrada. En «Parturient montes» está el fin y me despedí de la literatura. ¿Para qué escribo si no voy a proponer nada más que una criaturita de este tamaño [un «ridículo ratón»]?

No se trata de una claudicación sino de una necesidad. En efecto, la necesidad del silencio fue la trama invisible en las tramas diversas de su escritura. Podemos aventurar, incluso, que el silencio es la poética en que se funda la obra de Juan José Arreola. Y

más todavía: muchos de sus textos son cifras del silencio.

La amenaza desde lo oscuro

Como un antiguo profeta, apesadumbrado por la espada flamígera que pende sobre su pueblo, Arreola fustigó el alma de los hombres y les mostró, a veces mediante metáforas de espeluznante belleza, que la asunción del mal significa «la aceptación del horror, la aceptación del castigo, la renuncia a todo». Sus fábulas carecen de moraleja y algunas parábolas, a semejanza de las bíblicas, albergan un sustrato terrible: el desamparo de Dios, el conocimiento por la vía del dolor, el exilio metafísico, el naufragio del espíritu. Como en los oráculos órficos, en los textos de Arreola escuchamos —a través de una música celeste— la voz del que ha regresado de la muerte, la voz de la soledad cósmica.

Narrar una pesadilla es fácil, lo difícil es *recrearla* en el texto, hacer que su lectura no difiera de una pesadilla. Si además dicho texto está escrito con un lenguaje preciso y apacible (en apariencia), un texto cuyo artífice pule su materia verbal hasta la transparencia, hablamos de cuentos como «La migala», «El guardaújulas», «La caverna» o «Botella de Klein». En efecto, la precisión y la levedad pétrea de la prosa arreolana se vuelven de pronto un tejido raro de signos que, a su vez, producen una atmósfera extraña, absurda y sin salida. Las fabulaciones, al contar una experiencia, hacen del lenguaje la experiencia misma. Es decir, el lenguaje se torna invisible y «vemos» a través de las palabras, y más aún: nos arrebatamos hacia el espacio del texto y nos volvemos uno de los personajes de la trama. Sucede, por ejemplo, con «La migala», cuento donde Arreola escenifica una situación límite de la convivencia humana y donde, además, el discurso sustrae al lector hacia la pesadilla literaria y lo vuelve un espectador incómodo de la tortura espiritual del protagonista. El argumento es sencillo: el personaje-narrador pasea con Beatriz y en una barraca de la feria descubren una araña ponzoñosa. Días más tarde, él regresa para comprar la migala, y la deja libre en su departamento. A partir de ese día vive en el horror:

[...] me di cuenta de que la repulsiva alimaña era lo más atroz que podía depararme el destino [...] Entonces comprendí que tenía en las manos, de una vez por todas, la amenaza total, la máxima dosis de terror que mi espíritu podía soportar [...] Dentro de aquella caja iba el infierno personal que instalaría en mi casa para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres.

Adivinamos la novela que existe detrás de este cuento: el personaje está enamorado de Beatriz, pero ella lo rechaza, se distancian tal vez con violencia y él, para exorcizar el infierno amoroso (o «el descomunal infierno de los hombres»), se inventa otro infierno, uno que tuviese la máxima dosis de terror. Es decir, opta por el suicidio, un suicidio siempre inminente y siempre diferido. Cada noche, el protagonista tiembla «en espera de la picadura mortal» y «sin embargo, siempre amanece». Su alma se purifica, «inútilmente», en la amenaza perpetua de la muerte.

«Nada teme más el hombre que ser tocado por lo desconocido», dice Elías Canetti en *Masa y poder*, y líneas más adelante: «El hombre elude siempre el contacto con lo extraño [...] Todas las distancias que el hombre ha creado a su alrededor han surgido de ese temor a ser tocado.» Arreola y Canetti, lectores lúcidos de Kafka, coinciden en identificar la amenaza de *lo otro*, el zarpazo de lo innumerable, como una experiencia del horror. En el caso de Arreola, sin embargo, el personaje no establece ninguna distancia, asume la pánica intimidad con lo otro. En una entrevista, Arreola dice:

La migala es la aceptación del infierno. La migala es el canje, la renuncia a la felicidad, la renuncia al amor y la aceptación de la soledad, pero soledad habitada por una presencia no tangible y horrorosa, que es, en cierto modo, una aceptación de la vida.

El protagonista acepta la vida, es decir acepta el abandono y abre las puertas de un tormento sin límites, un suplicio ante el cual palidece el desamor de Beatriz, sólo entonces, dice, «estremecido en mi soledad, acorralado por el pequeño monstruo, recuerdo que en otro tiempo yo soñaba en Beatriz y en su compañía imposible».

«La migala» es una lectura *sui generis* del mito de Pandora y es también una imagen del escritor moderno: semejante al protagonista que abre una caja y de ahí surge el objeto de su agonía espantosa, el escritor labra una caja verbal en cuyo interior acecha la

amenaza, la garra invisible desde lo oscuro. Desde esta perspectiva, «La migala» aparece ante el lector-personaje como una pesadilla literaria, un «infierno personal» dispuesto quizás «para destruir, para anular al otro, el descomunal infierno de los hombres».

Coda

La obra de arte es un ratón parido por las montañas. Lo imposible es. Pero cuanto mayor sea la exigencia de una obra, mayor resulta la encarnación



MA

de la imposibilidad. Arreola tocó el margen de la Palabra, un territorio que las palabras no pueden alcanzar, y —como antes Gorostiza y Rulfo— simplemente dejó de escribir; fue un acto de humildad, quizás no exento de cierta insidiosa angustia.

Abandonó la palabra porque fue abandonado por la Palabra. Condenó a las mujeres porque no saciaron su anhelo imperioso de amor absoluto. Cuestionó a Dios porque se sentía solo, asfixiado en los laberintos del universo y siempre a orillas de la nada. Su obra, además de tener un lugar aparte dentro de la literatura hispanoamericana, quedará como un testimonio de los tormentos de su espíritu y quizás como un signo para exorcizar «la idea espantosa de la soledad individual».

*Entrevista imaginaria con Boris Vian y Henri Salvador**
¿Qué es la Patafísica?
Dulce María Zúñiga

El Collège de Pataphysique o Subsidia Pataphisica era una academia de la extravagancia y el humor donde se discutía muy seriamente sobre la «ciencia de las soluciones imaginarias», línea principal de las indagaciones de sus muy distinguidos miembros. Su fundador, Alfred Jarry (1873-1907), y escritores como Raymond Queneau, el Barón Mollet, Jacques Prévert, Max Ernst, Noel Arnaud, Boris Vian, Eugène Ionesco, Alphonse Allais, Henri Salvador y otros dignos señores, a lo largo de varias décadas pertenecieron a la institución de la cual queda constancia en sus publicaciones, como los *Cuadernos del Colegio de Patafísica* y los *Dossiers de Patafísica*.

Para enterarnos mejor de la organización, la jerarquía y los alcances filosóficos de la *Pataphysique*, cuyo territorio es infinito (ya que es la ciencia de los particulares), entrevistamos a Boris Vian, provisor general adjunto, rogador y sátrapa del Colegio.

Dulce Ma. Zúñiga: Sin traicionar el voto de secrecía de la ciencia *Pataphysique*, Boris Vian, ¿querría aclararme algunos puntos oscuros sobre el sistema y el funcionamiento del Colegio? Sé que es una academia fuertemente jerarquizada en la que los honores están repartidos tan minuciosamente que uno tiene problemas para identificar a sus dignidades. ¿Cuál es la llamada construcción piramidal del Colegio de Patafísica? Y sobre todo, ¿podría darme algunas explicaciones...

Boris Vian: Espera, espera, ¿explicaciones? ¿de qué?

DMZ: La ciencia.

BV: ¿La ciencia de qué?

Dulce María Zúñiga (Culiacán, Sin., 1959) Doctora en literatura por la Universidad Paul Valéry, de Montpellier, Francia; investigadora del Departamento de Estudios Literarios de la Universidad de Guadalajara.

*Algunos de los parlamentos de Boris Vian (1920-1959) que aquí son respuestas a preguntas, aparecieron en *Le Magazine littéraire* núm. 304, agosto de 1993, como parte de una intervención suya en Radio France en enero de 1959, a propósito de la publicación de los *Cuadernos de Patafísica*. El resto es invención y collage de fragmentos de *Hechos y dichos del doctor Faustroll*, patafísico, de Alfred Jarry, también creador de *La gesta del rey Ubu*.

DMZ: Patafísica.

BV: ¿Quieres saber algo sobre la Patafísica?

DMZ: Sí.

BV: ¿Por qué?

DMZ: Para instruirme.

BV: Para instruirte. ¿Qué piensas hacer con esa instrucción?

DMZ: ¿Qué pienso hacer con esa instrucción? Nada, creo.

BV: ¿Quieres, sin razón, instruirte en Patafísica?

DMZ: Sí.

BV: ¡Pero ya eres patafísica!

DMZ: ¡¡¡!!!

BV: Ese deseo lo prueba, y ese motivo también.

DMZ: ¿Un... un motivo?

BV: La ausencia de motivo prueba que ya eres patafísica y como tal te correspondería a ti explicar tu ciencia.

DMZ: Pues no cuente conmigo.

BV: Vamos, haz un esfuerzo.

DMZ: Primero conteste a mi pregunta acerca de la estructura jerárquica del Colegio, si no es indiscreta.

BV: Oh, no, no tiene nada de indiscreta. El Colegio de Patafísica está dominado por su curador inamovible que es el doctor Faustroll. Debajo del curador inamovible se encuentra un vicecurador, que tiene derecho al título de Su Magnificencia. El último vicecurador, el doctor Sandomir, falleció hace algunos años. Próximamente, el 11 de junio de 1959, procederemos a la aclamación de uno nuevo. Debajo del vicecurador hay un cuerpo de provisos: provisor general, provisor general adjunto y rogador; en seguida están los sátrapas, que por derecho deben ser llamados Su Trascendencia; y por fin, tenemos a los reyes, quienes tienen a su cargo la enseñanza de disciplinas más o menos complejas de las cuales son expertos. Yo mismo no soy especialista en la jerarquía del Colegio, sólo el señor Sainmont podría aportar más a ese respecto. Por otro lado, es mejor cubrir todo eso con un velo de misterio...

DMZ: Sí, lo entiendo.

BV: Son arcanos a los que es necesario aproximarse así.

DMZ: Su Magnificencia, el doctor Sandomir, era,

si no me equivoco, nueve años mayor que Alfred Jarry, con quien estuvo muy ligado. ¿Fue acaso su amistad con el creador del rey Ubu lo que impulsó a su Magnificencia el doctor Sandomir a erigir un monumento a la gloria de Jarry y a publicar los *Cuadernos de Patafísica*?

BV: No, todo eso sucedió gracias a una serie de encuentros. El espíritu patafísico existía mucho antes de Jarry, y existirá mucho después de que los *Cuadernos del Colegio de Patafísica* hayan desaparecido. La Patafísica, en suma, tiene la curiosa propiedad de convocar a su alrededor, con toda naturalidad, a la gente cuyo espíritu está fuertemente impregnado de ella.

DMZ: Parece, según he podido saber, que los patafísicos se empeñan con toda seriedad en no tomar nada en serio. Pero su doctrina es tan sutil y tan vasta a la vez que algunos aspectos pueden escapar a los profanos. ¿Podría aclararnos el sentido profundo de la Patafísica? Usted, como sátrapa, es el más indicado para iluminar un poco esa oscuridad en la que permanecemos los ajenos al Colegio.

BV: La Patafísica fue admirablemente definida por Alfred Jarry en *Gestos y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*. Para resumir y simplificar, se puede decir que la Patafísica es para la metafísica lo que la metafísica es para la física. Uno de los principios fundamentales de la Patafísica es el de la equivalencia de los contrarios. Es tal vez eso lo que explica el rechazo que manifestamos de lo que es considerado serio y de lo que no lo es, porque para nosotros «serio» o «no serio» es exactamente lo mismo. Eso es Patafísica; aunque uno no quiera, siempre está haciendo Patafísica.

DMZ: Entonces, por ejemplo, ¿estoy siendo patafísico en este momento?

BV: Sí, sin saberlo. Es evidente que mientras más consciente es la Patafísica, más se duplica la Patafísica inconsciente, porque el hecho mismo de querer hacer Patafísica es altamente patafísico, y lo que ignoramos, si la ignorancia es voluntaria, aún más patafísico. Si quieres otra definición: es el interés que tienen los patafísicos en la excepción más que en la generalidad. Se sabe que Jarry considera las leyes generales de la física como un conjunto de excepciones.

nes no excepcionales, y, en consecuencia, sin ningún interés. Sólo la excepción excepcional es interesante. Tú sabes que la Patafísica es una ciencia y que es únicamente la excepción lo que hace avanzar a toda ciencia. No necesito recordarte los principios de Fleming, de Pasteur o de cualquiera de esos ilustres sabios para constatar que la mayor parte...

DMZ: ¿Todo descubrimiento se hace por azar?

BV: Todo descubrimiento se hace no sólo por azar...

DMZ: Es como un paso en falso...

BV: No, no es un paso en falso, es el momento en que el observador se percata de una anomalía. Es la anomalía lo que descubre el descubrimiento, valga el pleonasma. Es la anomalía — la historia del cultivo del *Penicillium notatum* de Fleming— lo que, gracias a Dios, y sobre todo a Faustroll, le hizo tomar conciencia... Faustroll es el padre de todo descubrimiento.

DMZ: Siendo así, me parece claro que Faustroll jugó un papel importante en el descubrimiento de la penicilina. Permítame, Su Trascendencia Boris Vian, someterlo a otra pregunta. Hay ciertas obras patafísicas que usted nos aconseja leer acostados, como el *Monolo*, de Jean Ferry. ¿Por qué?

BV: Porque nunca se había pensado en las personas que acostumbran leer acostadas. Es extremadamente molesto... por ejemplo, supongamos que hace mucho frío. Uno está obligado a tener las dos manos fuera de las cobijas para sostener el libro. El *Monolo* se puede leer estando acostado, con una mano fuera y la otra bien calentita bajo las mantas; se le puede dar vuelta a la página con la misma mano. Es muy cómodo, se pueden alternar las manos y así el lector de *Monolo*, aunque haga un frío glacial, nunca lo va a padecer.



MA

DMZ: Eso está muy bien, casi una obligación haberlo pensado antes. Por cierto, leyendo los *Cuadernos de Patafísica* me enteré de que existe el título de «auditor real». ¿Debo entender que existen los falsos?

BV: No hay falsos, hay virtuales. Es decir que pueden haber dejado de existir físicamente y no por ello son menos valiosos que los otros.

DMZ: Ahora, voy a tocar un tema personal que tal vez le incomode un poco. En un número de los *Cuadernos*... se publicó una foto de usted cuando tenía más o menos un año, en la que aparece recién arrancado del sueño.

¿No sintió algún escrúpulo al entregarse así, en plena inocencia, a los colmillos de los lectores y lectoras?

BV: No, porque es un estado completamente temporal. Por ahora, es una opinión personal. Tal vez será adoptada por el Colegio un día, pero para mí, los niños no existen. Los niños son estados transitorios hacia los adultos, son estados intermedios y, por eso mismo, casi virtuales. En consecuencia, la foto en la que aparezco completamente desnudo sentado en una silla es la foto de un objeto virtual, puesto que dejó de existir hace mucho tiempo. Es, en suma, la foto de un fantasma, y la foto de un fantasma no puede chocar a nadie.

DMZ: Naturalmente. Ahora que me siento un poco más iniciada en la doctrina, podríamos...

BV: Quisiera agregar algo. No hay que esperar nada complicado cuando se trata de encontrar la Patafísica. Un detalle personal: mi primer contacto con la ciencia fue cuando tenía ocho o nueve años y estaba leyendo el libro de Robert des Flers et Cavallet que se llama *La belle aventure*. Es realmente el último lugar donde se puede esperar encontrar la Patafísica cuando uno no es patafísico. Ahí leí, en

boca del personaje Victor Bouchet, una frase que puede iniciar a cualquiera en la Patafísica de forma rápida y efectiva: «yo me aplico de buena gana a pensar en las cosas en las que pienso que nadie más piensa».

DMZ: ¡Qué consistencia! Pero ¿le parece si convocamos a Henri Salvador, su colega, para tener la oportunidad de asistir a una escena patafísica? Aquí viene, ¡Señor...!

BV: Eh, Henri...

Henri Salvador: ¿Yo?...

DMZ: Sí, usted. Llegó en el mejor momento. Estoy iniciándome en la ciencia Patafísica y me encantaría oír de ustedes alguna discusión que me diera más detalles sobre la ciencia...

HS: Pero yo tampoco entiendo nada...

BV: Sin embargo, eres tú el autor de la obra... [le entrega un libro]

HS: *Opus pataphysicum*, testamento de Su Magnificencia el doctor I.L. Sandomir, quien en vida fue vicedecano fundador del Colegio de Patafísica... Pero, ya ves, el tipo está muerto...

BV: Es una muerte aparente.

HS: Ah, ¿porque uno puede morir de muerte aparente?

BV: Claro, es algo muy común.

HS: Ahahahahah, de todas maneras no soy yo quien escribió esa cosa.

BV: Qué lástima.

HS: Pero, veamos un poco... [abre el libro y lee] «en efecto, habría ciertos inconvenientes si se tratara a la Patafísica desde una perspectiva vulgarmente didáctica, además de que esa perspectiva es objeto de Patafísica...»

BV: Eso es el prólogo de Louis Barnier.

HS: Ahahahah, esto se pone bueno. Veamos un poco más... hum hum «Así, la Patafísica que no se ignora se separa radicalmente de aquella que se ignora sin toda vez diferenciarse en lo más mínimo...». Ay, ay, ay...

BV: ¿Le parece oscuro?

HS: No precisamente oscuro, pero...

BV: Es sutil, ¿no? Pero Alfred Jarry fue sutil...

HS: Ah, porque es Alfred Jarry...

BV: Más exactamente, el doctor Faustroll, el verdadero padre de la Patafísica.

HS: Oh, yo creía que Alfred Jarry era el autor de *Ubu Rey*.

BV: Es lo que todo mundo cree, hasta yo. Pero lea esto:

HS: Alfred Jarry... *Gestos y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*, novela neocientífica seguida de especulaciones, París lrvrtbevhedghrilhhffssj 1911.

BV: Ábralo en la página 21.

HS: A ver, página veint... Aquí está. Libro de elementos de Patafísica, 8... Definición: «la Patafísica cuya etimología debe escribirse epimetafísica kuyflkfyufsdjgieerjivqkl es la ciencia de lo que se agrega a la metafísica ya sea en sí misma o fuera de sí misma, y se propaga más allá de ella, al igual que ella se propaga más allá de la física. Ejemplo: siendo con frecuencia el epifenómeno un accidente, la Patafísica será sobre todo la ciencia de lo particular, aunque se diga que no hay ciencia sino de lo general».

BV: «La Patafísica estudia las leyes que rigen las excepciones y explica el universo complementario o, menos ambiciosamente, describe el universo que podemos ver y que tal vez debemos ver en lugar del tradicional. Las leyes del universo tradicional que creímos descubrir, al ser también correlaciones de excepción, aunque más frecuentes, en todo caso de hechos accidentales, que se reducen a excepciones poco excepcionales, no tienen siquiera el atractivo de la singularidad.»

HS: «La Patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias que simbólicamente confiere al lineamiento las propiedades de los objetos descritos en su virtualidad.» Citemos de nuevo a Su Magnificencia el doctor Sandomir. «El patafísico, si no tiene en verdad razón alguna para ser moral, no tiene ninguna para no serlo. Es por eso que sigue siendo el único que puede, sin la decadencia de los conformistas, ser honesto. Y de hecho, es entre los patafísicos donde encontramos los últimos ejemplos de trabajo perfectamente pulido y terminado de la erudición sana e integral, cualidades científicas enteramente desinteresadas. Nuestro eminente colega el difunto doctor Einstein vivía de su ciencia.» ¿Qué miembro de este Colegio vive de la Patafísica, eh?

BV: La Patafísica es el alimento natural del patafísico, la jalea real del hombre de la calle. Recorramos brevemente el admirable conjunto compuesto bajo la invocación del Curador Inamovible, textos preciosos escritos o ensamblados por los cuidados de los hombres más hombres de estos tiempos.

HS: Podría haber más Patafísica de la que hay en este mundo, porque basta con... ¡Bravo! [Aplausos]

BV: En el índice del primer número de los *Cuadernos* aparecen: Jarry, Leon Paul Fargue, Germain Nouveau, Alphonse Allais, Guillaume Apollinaire, Jules Laforgue, Raymond Queneau, el papá de Zazie, que es miembro del cuerpo de sátrapas, Emile Rossignol administrador del Ministerio de la Guerra, innumerables estudios técnicos, un folletón, etcétera, etcétera. En otro número de los *Cuadernos*, se aborda el problema de Ubu. Su Magnificencia expresaba algunas restricciones.

HS: Es desagradable que con frecuencia sea desagradable pensar en la Gloria de Ubu. Porque está lejos de ser lo que debería ser: esplendorosa, sin duda, y ya de por sí brillante y sobre todo en calidad. Pero el vulgo, y por vulgo quiero decir los «grandes espíritus», el vulgo toma a Ubu por una broma, permítanme usar esa palabra. Sin embargo, es verdad, quizás no hay en este mundo nadie más válido y fundamentalmente «serio», excepto, claro, Faustroll.

BV: Ah, Su Magnificencia aportaría al crecimiento universal de las luces una inestimable contribución si define de una vez por todas en qué sentido nosotros tomamos el término «serio».

HS: ¿Definirlo? Pero si es muy claro. Querido provisor general adjunto y rogador, es la virtud misma encarnada por Ubu, y para ser totalmente preciso, lo serio es la Patafísica. Nosotros, patafísicos, al igual que Jarry, no somos de ninguna manera burlescos, animadores o payasos, tal como lo afirmaba el finado André Gide al referirse a Jarry. Desconfiamos del carácter de farsa que originó la gesta real de Ubu, que es lo que se percibe desde afuera, pero la infancia y sobre todo la adolescencia del rey son imperturbables. Así pues, somos serios. Y podría agregar, ya que así quedará mucho más claro: sólo los patafísicos so-

mos plena, total y sobreabundantemente serios y dignos de ser tomados auténticamente en serio. Para completar, digamos que sólo nosotros tenemos la obligación de serlo.

BV: Los *Cuadernos del Colegio*, son imposibles de resumir. Es incluso imposible dar una idea de ellos. Es pues esencial tener una idea anticipada de lo que son. Y hay además números especiales de los *Cuadernos*; y uno de ellos es un número especial sobre un número especial, acerca de la famosa «Exposición Jarry» o «Expo jarrysición», que permitió la exhumación de documentos mucho tiempo escondidos en colecciones particulares. Otro número habla de Rabelais patafísico y de Jarry pantagruelista, *et caetera, et caetera*. ¿Sabe que el Colegio tiene representantes más o menos en el mundo entero?

HS: Sí, por ejemplo, en Inglaterra, donde Su Excelencia el obispo de Worcester hizo que se exhibiera en todas las iglesias de su diócesis el aviso siguiente: «Instala en tu casa un bar del que tú serás el único cliente...

BV: Dale a tu mujer suficiente dinero para comprar la primera botella.

HS: Bebe en tu casa pero paga cada vaso a tu mujer el precio que pagarías en cualquier otro bar.

BV: Dale a tu mujer dinero para que compre una segunda botella. Así, tu bar siempre estará surtido y tu mujer hará negocio y tendrá ganancias.

HS: Convéncete de que al actuar así, morirás de cirrosis hepática.

BV: Pero podrás morir tranquilo. Tu mujer habrá obtenido suficientes ganancias para educar a sus hijos.

HS: Y podrá casarse de nuevo, con un hombre inteligente».

BV: Pero, ya basta, acabemos de una vez con esto, ¿ya sabes lo suficiente sobre el Colegio de Patafísica?

DMZ: Sospecho que nunca se sabe lo suficiente.

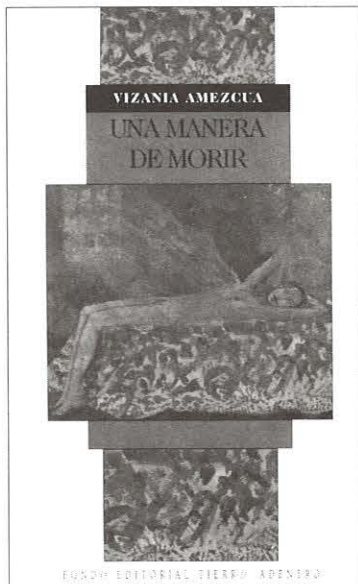
HS: Ya sabes lo que puedes hacer.

DMZ: Haga lo que haga, lea lo que lea, siempre será Patafísica.

BV: Tú lo has dicho.

Una manera de morir

José Israel Carranza

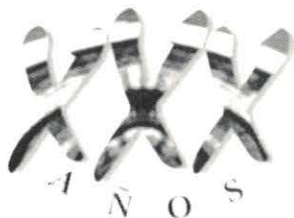


Una mujer verifica serenamente que amar es una forma de morir: cosa sabida, dirán amantes y amados, pero difícil de ser puesta en claro sin rozar las pocas y casi ineludibles formas que hay para declarar que se ama y por tanto se muere. El deseo es el único recurso para entenderse con el tiempo —el transcurrido y el que sobreviene—, y aunque éste siempre termina venciendo, sólo mediante la investigación del deseo es posible acercarse a las explicaciones reales: lo que significa ese pronombre endemoniado, *nosotros*, y lo que ha provocado que dentro de él alguien esté amando y muriéndose.

Vizania Amezcua ofrece, con una escritura suspendida en la poética contemplación de la vida —nada menos—, un sueño de amor que cobra forma a partir de la observación atenta de la memoria, pero también la desnuda de-

mostración de que «cada sueño es una herida». Con bella lucidez, a veces con la intensidad que exige la entrega del propio cuerpo, y otras veces con la desaprensión de quien acepta que los días y las noches no se detienen, la mujer que cuenta en estas páginas expone las razones de la estatua que, ahora lo sabemos, correspondió callada y tenazmente, acaso excediéndola, a la devoción de Pígalión. Es desolador constatar que en el comercio entre las almas sea regla y no excepción el desencuentro, pero gracias a esa verdad son posibles las historias como la que consta en *Una manera de morir*, y leerlas equivale a redescubrir —con emoción, con asombro— que el amor salva los destinos de aquellos mismos a quienes pierde irremediablemente: demostrarlo como lo consigue la autora es el hermoso mérito de esta novela.

Vizania Amezcua, *Una manera de morir*, Fondo Editorial Tierra Adentro, México, 1999.



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