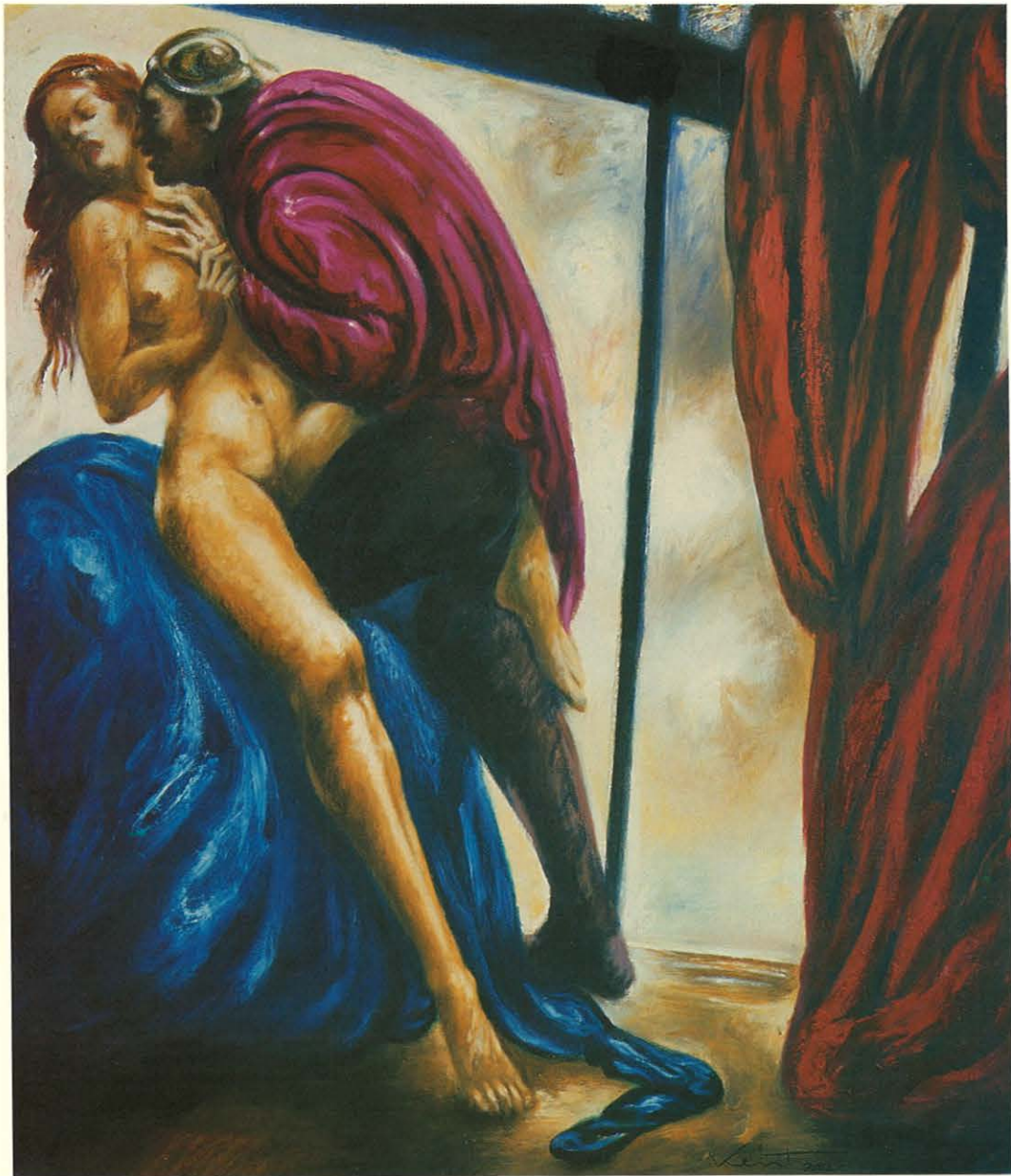


# Luvina

revista literaria • 21 • septiembre de 2000



- ◆ Especial de Paul Bowles
- ◆ Poesía de Alejandra Pizarnik, Mario Bojórquez
- ◆ Narrativa de Ricardo Armijo ◆ Ensayo de Juan José Macías
- ◆ Pintura de Daniel Kent

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

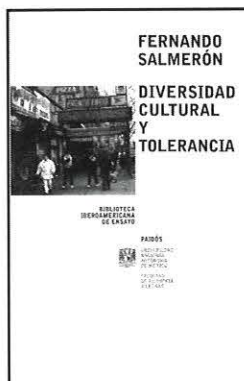
\$20.00



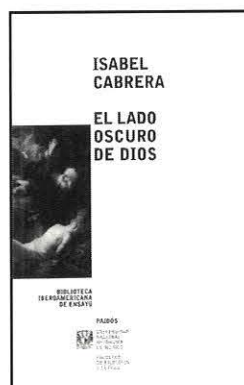
## Biblioteca Iberoamericana de Ensayo

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

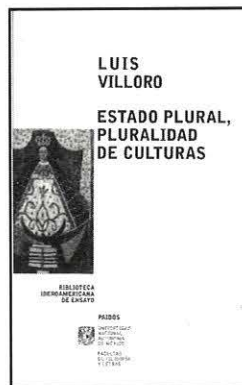
## Otros títulos de la Biblioteca



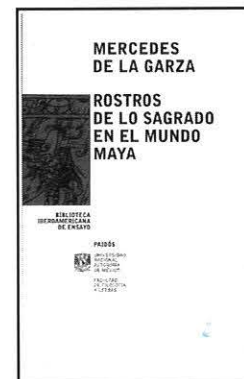
*Diversidad cultural y tolerancia*  
 Fernando Salmerón



*El lado oscuro de Dios*  
 Isabel Cabrera



*Estado plural, pluralidad de culturas*  
 Luis Villoro



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

Puede adquirir nuestros libros en Guadalajara:

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

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

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

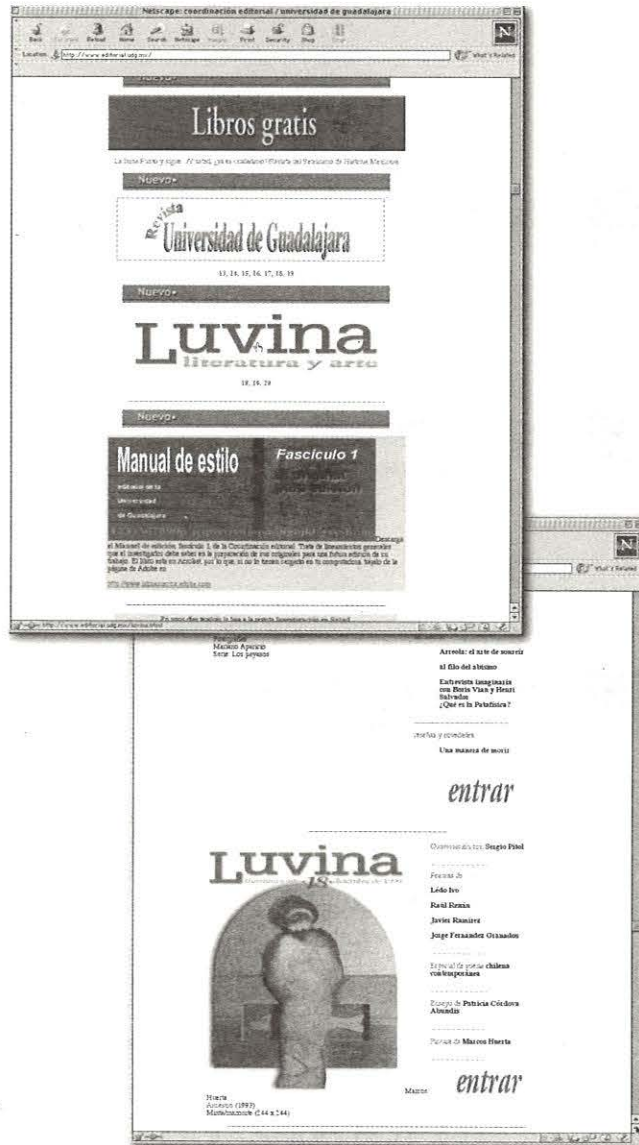
Solicite nuestro catálogo:

Editorial Paidós Mexicana, Rubén Darío 118, col. Moderna, 03510, fax: 590-4361, correo Electrónico: epaidos@df1.telmex.net.mx

...o visite nuestra página web: <http://www.paidos.com>

# Luvina

en línea



[www.editorial.udg.mx/luvina.html](http://www.editorial.udg.mx/luvina.html)

sección  
especial

**5 El escorpión**  
*Paul Bowles*

**11 Entrevista con Paul Bowles**  
**El cautivo de Tánger**  
*René de Ceccatty*

**15 La seducción imposible**  
*Eugenio Partida*

taller  
*en*

**25 Las modelos de Kent**

cruciamientos

**33 Poemas**  
*Alejandra Pizarnik*

de los  
creadores

**39 Stella & Julius**  
*Ricardo Armijo*

**47 Poemas**  
*Mario Bojórquez*

## 49 ¿Poesía emergente, poesía contemporánea?

*Juan José Macías*

## 55 Reseñas y novedades

*Creación joven:  
una nueva serie*



*En la portada:  
Daniel Kent  
Alegoría del amor profano*

*Fotografías:  
Víctor Orozco*



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*, José Ramón Aldana González; *Coordinador general de extensión*, Roberto Castelán Rueda.

**Luvina** *Coordinador editorial*: César López Cuadras. *Consejo editorial*: José Brú, Miguel Ángel Hernández Rubio, Baudelio Lara, Marco Aurelio Larios, Luis Medina, Jorge Orendáin, León Plascencia Ñol, Felipe Ponce, Guadalupe Sánchez, Ricardo Sigala, Wolfgang Vogt. *Diseño*: Avelino Sordo Vilehis. *Composición*: RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL. *Corrección*: Sofía Rodríguez B. *Captura*: Martha L. García.

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



## El escorpión

*Paul Bowles*

**U**na mujer vivía en una cueva que sus hijos habían excavado en un risco arcilloso próximo a un manantial antes de que se marcharan a la ciudad donde vive mucha gente. No era feliz ni infeliz viviendo allí, porque sabía que el final de su vida estaba cerca y que no era probable que sus hijos regresaran cualquiera que fuese la estación. En la ciudad hay siempre muchas cosas que hacer y ellos estarían haciéndolas sin preocuparse de recordar los tiempos en que habían vivido en el monte cuidando a la anciana.

A la entrada de la cueva había, en ciertas épocas del año, una cortina de gotas de agua que la anciana tenía que atravesar para poder entrar. El agua, procedente de las plantas, corría terraplén abajo y goteaba sobre la arcilla. Así que la anciana se acostumbró a quedarse sentada, acurrucada en la cueva durante largos periodos de tiempo para mojarse lo menos posible. Afuera, por entre las gotas de agua que caían, veía la tierra desnuda iluminada por el cielo gris, y a veces pasaban grandes hojas secas empujadas por un viento procedente de zonas más altas de la región. Dentro, donde estaba ella, la luz era agradable y tenía el color rosado de la arcilla que había todo alrededor.

De vez en cuando pasaba alguno que otro caminante por un sendero no muy distante y, como había cerca un manantial, los que sabían de su existencia, pero no dónde estaba exactamente, se acercaban a veces a la cueva hasta que descubrían que el manantial no estaba allí. La anciana nunca los llamaba. Se limitaba a observar cómo se aproximaban y de pronto la veían. Luego miraba cómo

Un episodio distante, *Alfaguara, Madrid, 1984. Traducción de Guillermo Lorenzo*

se daban la vuelta y se iban en otras direcciones buscando agua para beber.

Había muchas cosas en este tipo de vida que le gustaban a la anciana. Ya no estaba obligada a discutir o pelearse con sus hijos para hacerles llevar leña a la cocina de carbón. Tenía libertad para salir por la noche y buscar comida. Podía comer todo lo que encontraba sin tener que compartirlo. Y no debía a nadie nada por lo que tenía en la vida.

Había un viejo que solía venir del pueblo camino del valle y se sentaba en una piedra a distancia suficiente de la cueva como para que la anciana lo reconociera. Ella sabía que él estaba al tanto de su presencia allí y, aunque probablemente ella no se daba cuenta, aquel anciano le disgustaba por no dar ninguna señal de saber que existía. Le parecía que él tenía una ventaja injusta sobre ella y que la aprovechaba de un modo fastidioso. Concibió muchas ideas para molestarlo en caso de que se acercara lo suficiente, pero siempre pasaba a lo lejos, se detenía para sentarse en la piedra durante un rato, entonces se ponía a mirar directamente a la cueva. Después seguía despacio su camino, y a la anciana siempre le parecía que caminaba más despacio después del descanso que antes.

En la cueva había escorpiones durante todo el año, pero sobre todo en vísperas de que las plantas empezaran a dejar escurrir el agua. La anciana tenía un enorme montón de harapos y con él sacudía las paredes y el techo para echarlos abajo y pisarlos con su encallecido talón descalzo. Alguna que otra vez un pájaro o cualquier otro animal del monte se extraviaba en la entrada, pero ella nunca era lo bastante rápida para matarlos y ya ni siquiera lo intentaba.

Un día oscuro, al levantar la vista, se encontró a uno de sus hijos de pie ante la puerta. No recordaba cuál de ellos era, pero pensó que sería el que casi se había matado bajando a caballo hasta el cauce seco del río. Le miró la mano para ver si la tenía deformada. No era aquel hijo.

—¿Eres tú? —empezó a hablar él.

—Sí.

—¿Estás bien?

—Sí.

—¿Va todo bien?

—Todo.

—¿Te has quedado aquí?

—Ya lo ves.

—Sí.

Se produjo un silencio. La anciana miró a su alrededor y le molestó comprobar que el hombre de la entrada oscurecía prácticamente por completo el interior de la cueva. Se esforzó por tratar de distinguir diversos objetos: su bastón, su calabaza, su bote de hojalata, su cabo de cuerda. El esfuerzo la hacía fruncir el ceño.

El hombre estaba hablando de nuevo.

—¿Puedo pasar?

Ella no respondió.

Él se retiró de la entrada sacudiéndose las gotas de agua de la ropa. Estaba a punto de lanzar una maldición, pensó la anciana, quien, aunque no sabía de qué hijo se trataba, recordaba lo que solía hacer.

Se decidió a hablar.

—¿Qué? —preguntó.

Él asomó a través de la cortina de agua y repitió la pregunta:

—¿Puedo pasar?

—No.

—¿Qué sucede?

—Nada —repuso ella. Y añadió: —No hay sitio.

Él volvió a retroceder secándose la cabeza. La anciana pensó que probablemente se marcharía, y no sabía muy bien si deseaba que lo hiciera. Sin embargo, no podía hacer otra cosa, pensó. Le oyó sentarse fuera de la cueva y luego olió el humo de tabaco. No había sonido alguno salvo el goteo del agua sobre el barro.

Al poco rato le oyó levantarse. Estaba otra vez de pie afuera, a la entrada de la cueva.

—Bueno, voy a entrar —dijo él.

Ella no contestó.

Él se agachó y entró. La cueva era demasiado baja para estar de pie en ella. Miró a su alrededor y escupió en el suelo.

—Vamos —dijo él.

—¿Adónde?

—Conmigo.

—¿Por qué?

—Porque tienes que venir.

Ella esperó un momento y dijo con recelo:

—¿A dónde vas?

Él señaló con indiferencia hacia el valle:

—Hacia allí.

—¿A la ciudad?

—Más lejos.

—Yo no voy.

—Tienes que venir.

—No.

Cogió el bastón de su madre y se lo ofreció.

—Mañana —dijo ella.

—Ahora.

—Tengo que dormir —dijo ella, volviendo a instalarse en su montón de harapos.

—Bueno. Esperaré fuera —repuso él, y salió.

La anciana se durmió en seguida. Soñó que el pueblo era muy grande. Se extendía eternamente y sus calles estaban llenas de gentes con ropa nueva. La iglesia tenía una torre muy alta con muchas campanas que repicaban siempre. Estuvo en las calles todo un día, rodeada de gente. No sabía muy bien si todos ellos eran sus hijos o no. A algunos les preguntaba: «¿Sois hijos míos?» No sabían responder, pero ella pensaba que si hubieran podido, habrían dicho que sí. Luego, cuando fue de noche, encontró una casa con la puerta abierta. Había luz dentro y varias mujeres sentadas en un rincón. Al entrar ella se levantaron y dijeron: «Tienes una habitación aquí.» Ella no quería verla, pero la fueron empujando hasta meterla en el cuarto y cerraron la puerta. Era una niña pequeña y estaba llorando. Las campanas de la iglesia repicaban fuera con mucha fuerza y ella imaginaba que llenaban el cielo. Había un espacio abierto en la pared, a mucha altura. Por él podía ver las estrellas y éstas iluminaban su habitación. Del cañizo del techo surgió un escorpión arrastrándose. Se acercaba bajando despacio por la pared. Ella dejó de llorar y lo miró. La cola se le curvaba sobre el lomo moviéndose un poco de un lado a otro mientras avanzaba. Ella miró a su alrededor

rápido buscando algo para derribarlo. Como no había nada en la habitación, lo hizo con la mano. Pero sus movimientos eran lentos y el escorpión le cogió el dedo con sus pinzas, aferrándose con fuerza aunque ella sacudía la mano, enloquecida. Entonces se dio cuenta de que no iba a picarle. Una gran sensación de felicidad se apoderó de ella. Se llevó el dedo a los labios para besar al escorpión. Las campanas dejaron de sonar. Lentamente, en la paz que estaba comenzando, el escorpión se le introdujo en la boca. Sintió que su duro caparazón y sus patitas pegajosas atravesaban sus labios y su lengua. Descendió despacio por su garganta y fue suyo. Entonces se despertó y dio un grito.

—¿Qué sucede? —preguntó su hijo.

—Estoy lista.

—¿Tan pronto?

Él permaneció fuera, de pie, mientras ella salía por la cortina de agua, apoyada en su bastón. Él empezó a caminar a unos pocos pasos delante de ella hacia el sendero.

—Va a llover —dijo su hijo.

—¿Queda mucho?

—Tres días —repuso él volviéndose a mirar aquellas viejas piernas.

Ella movió la cabeza afirmativamente. Entonces vio al anciano sentado en la piedra. Tenía una expresión de profunda sorpresa en su rostro; como si acabara de presenciar un milagro. Miraba a la anciana con la boca abierta. Cuando llegaron frente a la roca, él la miró a la cara con más fijeza que nunca. Ella hizo como si no lo viera. Cuando descendían con cuidado monte abajo por el camino pedregoso, escucharon a su espalda la débil voz del anciano llevada por el viento:

—Adiós.

—¿Quién es ése? —preguntó su hijo.

—No lo sé.

Su hijo la miró con gesto de tristeza.

—Estás mintiendo.

Nueva York, 1944



*Entrevista con Paul Bowles*  
**El cautivo de Tánger**  
*René de Ceccatty*

**R**ené de Ceccatty entrevista a Paul Bowles —posiblemente la última entrevista que hicieron al escritor norteamericano— en un homenaje que le rindieron Jean François Schaal, director del Instituto Francés de Tánger, y Touria Tansamani, dueña de la librería Les Colones, quien vende hasta diez títulos al día de las obras de Paul Bowles, en todos los idiomas. Paul Bowles, a los ochenta y seis años, muy elegante, escucha los halagos de los asistentes y los acepta con una delicadeza distraída. Ceccatty se pregunta por qué Paul Bowles, retirado de lo mundano, aceptó este homenaje. El momento es único, todos en la reunión lo saben. El escritor-compositor está feliz porque por fin ha sido traducido al árabe en un texto titulado *Un amigo del mundo*.

**René de Ceccatty:** ¿Fue para usted difícil escoger entre la música y la literatura?

**Paul Bowles:** No, escribía desde que tenía cuatro años. Yo tenía el hábito de escribir, cuentos para niños, evidentemente. Proseguí con la escritura durante mi infancia aun cuando comencé a estudiar música. No vi ninguna dificultad, porque no se trataba de escoger. Continué con mis estudios musicales durante mi adolescencia, pero sin la intención de convertirme en compositor. Ni escritor. Ni nada. A los dieciséis años escribí algunos poemas inspirados en el movimiento surrealista. Vivía en Nueva York, pero tenía un gran deseo de ir a París: de conocer el centro del mundo. Yo era estudiante, envié los poemas a *Transition*, revista en inglés publicada en París. No había terminado mi primer año de universidad cuando me escapé sin advertirle a la familia, ni a nadie. Me fui a París. Me imaginaba que sería fácil convertirme en un poeta en París. Era ridículo, porque no contacté a nadie, yo era demasiado... ¿cuál es la palabra?

**R de C:** Tímido

**PB:** Sí, eso es, tímido. Fui hasta la oficina de esta revista *Transition*. Pero me quedé en la puerta, sin atreverme a tocar. Regresé a Nueva York y retomé mis cursos. Dos años más tarde coincidí con Gertrude Stein, quien vivía en París. Entonces regresé a París, a su casa. El día de mi llegada, me presentó a sus amigos. Me encontré con toda suerte de artistas y músicos. Había decidido más o menos en convertirme en escritor.

**R de C:** ¿Usted tenía la impresión de abandonar la música?

**PB:** Yo no abandoné nada. No había compuesto nada interesante.

Le monde (París, 1/08/1997). Traducción: Martha Vidrio.

Gertrude Stein me preguntó sobre mis intenciones. Yo pensaba ir a Villafranche. Ella me desalentó. ¿A dónde entonces? A Tánger, me dijo. Fuimos juntos a Marsella. Habíamos comprado los boletos de la línea Paquet. Dos o tres horas después de haber dejado la bahía, el capitán nos anunció que el barco tenía otro destino: Ceuta. Una vez que llegamos, tomamos un pequeño tren para Tétouan. Y de ahí nos fuimos en autobús a Tánger. Todavía era un compositor cuando descubrí Tánger. Compuse una sonata para oboe y clarinete que apenas registré el año pasado; muchos años después de que la compuse. Dios la aceptó, al menos... yo he estado muy enamorado de Marruecos.

**R de C:** ¿Usted se imaginó encontrarse con el centro del mundo aquí en Tánger?

**PB:** Tánger, ¿el centro del mundo? No, para nada, yo lo había buscado en París. Pero sabía que no podía vivir ahí, mientras que aquí... en el pueblo... yo podía vivir. Y yo he vivido muy feliz. Sin dejar de viajar. En el mes de diciembre de 1931 tocaron mi sonata en Londres. Me consideré un compositor. Lo tomé verdaderamente en serio.

**R de C:** ¿Marruecos ha influido su música?

**PB:** No. Marruecos probablemente ha influido en mis decisiones, pero no en la música directamente. Siempre he tratado de evitar el *kitsch* que puede suscitar esa forma de influencia musical. Yo estaba muy entusiasmado. El entusiasmo favorece siempre a la creación. En esta época, sin embargo, sólo componía. Cuando regresé a Nueva York, me gané la vida creando música para obras de Broadway. Pero muy pronto me hastié de Nueva York, del teatro.

**R de C:** ¿Era el sistema de Broadway lo que le fastidiaba o el teatro?

**PB:** Era la vida que fallaba en Nueva York. Decidí regresar a Europa. Pero antes ya había vivido con Jane y nos habíamos casado en México. La música mexicana me influenció profundamente. Fue en 1947 que decidí residir en Tánger. Antes compré una pequeña casa en la Medina. Entonces comencé a escribir. A escribir palabras. También componía. No escogía, yo trabajaba en las dos. Mi primer libro, *El cielo protector*, se convirtió en un gran éxito en Estados Unidos. Fue el único.

**R de C:** ¿Porque presentaba un mundo desconocido?

**PB:** No, el público americano no se interesa por el mundo musulmán. Lo que apasiona a los lectores norteamericanos son los libros sobre su país. Yo dije públicamente que no amaba a Estados Unidos y que yo no tenía la intención de vivir ahí. Ellos no me lo perdonaron jamás. Fue un insulto, un crimen de *lèse-pays*...

**R de C:** Usted representó un verdadero mito para toda una generación al final de los años sesenta. ¿Vinieron a visitarlo?

**PB:** No sé si ellos vinieron a verme. No lo creo. ¿Usted habla de los *beat*? Eso fue una casualidad. Era su ídolo, Burroughs, por él venían. No por mí. Después sí. Vinieron para fumar *kif*. Yo había escrito mucho a favor del *cannabis* y mucho contra el alcohol. Todo iba bien. Hasta que mi mujer tuvo una hemorragia cerebral. Estuvo enferma durante dieciséis años. Primero quedó ciega, luego muda, paralizada y finalmente murió en 1973. Durante su enfermedad, no pude escribir. Traduje del árabe de los marroquíes, por su facilidad para contar historias y recuerdos. Eso era suficiente para mí.

**R de C:** Usted no nada más es un traductor, también es un intérprete.

**PB:** Yo transcribí lo que Mrabet me dictaba. Mrabet nunca se convirtió en escritor. Él es todavía analfabeto. Esto era lo que yo encontraba más interesante. Él no tenía punto de referencia. Nos compararon, nos midieron, nos evaluaron. Él iba al fondo de la memoria, de la historia, de la imaginación.

**R de C:** ¿Esperaba de él algo más auténtico, más real?

**PB:** Eso no tiene nada que ver con la cultura occidental. Sé que muchos de los críticos insisten en atribuirme los libros de Mrabet. Eso es completamente falso. Si le hubiera hecho el más mínimo retoque, eso hubiera disminuido su valor. Lo interesante de estos libros es que no tienen nada en común con nuestra cultura. Lo mismo para quien se hace llamar Charhadi y que es el autor del mejor libro que he traducido: *Une vie pleine de trous*.

**R de C:** ¿Podría hablar de su colaboración con Visconti?

**PB:** No es nada importante. Fui a Roma para escribir los diálogos de la película que titulé *Senso*. Iba todos los días a casa de Visconti. Él encontraba las escenas de amor muy frías y me preguntó: «¿No podrías hacer más candentes las escenas de amor?» Yo le dije: «No, yo no puedo escribir lo que no siento.» Entonces, Visconti propuso a Tennessee Williams para trabajar en el guión. Tennessee Williams entendió lo que quería Visconti. Tennessee era muy profesional. Era un gran amigo. Compuse la música para cuatro de sus obras de teatro. Pero se fue descomponiendo poco a poco. Tuvo demasiado éxito. En América, éxito significa dinero. Él creía que despilfarrando sería feliz. Eso no funciona de esa manera, evidentemente murió desdichado.

**R de C:** En cuanto se alejó de Estados Unidos pudo escribir, ¿era lo esencial para usted?

**PB:** No pensé en eso cuando me instalé aquí. Pero es posible.

**R de C:** ¿Piensa que tuvo una influencia sobre los autores norteamericanos?

**PB:** ¿Yo? No. Algunos lo dicen, pero no lo creo.

**R de C:** ¿Los jóvenes escritores lo visitan?

**PB:** Algunos. Hay algunos que admiro. Pero no los conozco personalmente. No puedo leer, debido a las cataratas. Supongo que me obligarán a operarme. ¿Uno se queda ciego si no se opera? Cuando me decida, me dirán que es demasiado tarde.

**R de C:** ¿Comparte el fatalismo musulmán?

**PB:** Esa es la idea del *mektoub*. Está escrito, pasará así.

**R de C:** En sus libros está la idea. Es su fuerza, probablemente: la idea de que sus personajes son dirigidos por otra cosa, no por sí mismos.

**PB:** No soy consciente de ello. Si usted me pregunta si soy fatalista, estoy tentado a contestarle negativamente. Pero en el fondo, es posible. Yo me he dejado conducir. No creo que tengamos voluntad. Se dice «yo he hecho esto porque he querido». Pero ¿por qué lo quisiste? Nadie puede explicarlo. Entonces usted ha sido manipulado por una fuerza. Si eso quiere decir ser fatalista, entonces sí, soy fatalista.

**R de C:** ¿Reconoce al hombre de cuarenta años que escribió *El cielo protector* en el hombre que es usted ahora?

**PB:** Se debe tener una idea de lo que uno es para contestar una pregunta semejante. Eso parece idiota, pero yo no sé quién soy. Nunca he intentado comparar el que fui a los cuarenta años y lo que soy a lo ochenta y seis años. Hoy me considero una entidad que se disuelve poco a poco. Yo no tengo importancia, yo mismo, por mí mismo; tampoco las cosas que están a mi alrededor.

**R de C:** Un libro puede metamorfosear el pensamiento de un lector y al mismo tiempo toda su existencia. Usted, ¿se transformó con sus lecturas?

**PB:** Sí, cuando leí *La montaña mágica* y *En busca del tiempo perdido*. Son las dos obras que más me han impresionado.

**R de C:** ¿No cree usted que lo que más ha turbado a sus lectores es la idea del viaje, del cambio del paisaje cultural?

**PB:** No sé qué sea más importante para ellos. El lugar donde pasa una acción es, para mí, más importante que los protagonistas. El lugar da forma a los personajes. Yo invento los personajes para adaptarlos al decorado. Cuando yo comienzo una novela, no tengo ninguna idea de lo que va a pasar. Aunque una novela corta es diferente. No se puede comenzar una novela corta sin tener una idea preconcebida y formal de lo que se va a escribir.

**R de C:** Con sus novelas ¿no ha realizado el proyecto poético de su juventud?

**PB:** Sí, creo que he dicho más o menos la misma cosa.

**R de C:** ¿Escucha su música?

**PB:** Sí. Hace mucho tiempo que no compongo: cincuenta años. Escucho lo que compuse en los años treinta y cuarenta. Mi música no ha sido, prácticamente, tocada. Pero hace dos años que ofrecieron un concierto en el Lincon Center de Nueva York y la BMG lo grabó en cuatro CD. Hice el viaje para escuchar esta música que jamás había comprendido. Eso me hizo reír. Eso me produjo una sensación agradable. No lo podía creer. ¿Qué es lo que me hubiera gustado decir? Era una especie de broma. Pero fui. Escuché esa música durante tres días. Cumplí mi tarea conmigo mismo.

**R de C:** ¿Lo rodea la gente aquí?

**PB:** ¿Rodeado? No. Casi no recibo visitas.



# La seducción impasible

## *Eugenio Partida*

### Tánger

La primera impresión es la de una ciudad construida como anfiteatro, al borde de la bahía. Sobre las laderas de un picacho rocoso se apiñan las casas blancas y azuladas y los alminares del casco antiguo. El puerto de Tánger está a la entrada de una de las grandes encrucijadas marítimas del mundo, el fin del Atlántico y el comienzo del Mediterráneo: la puerta de Europa. A esta encrucijada han sido atraídos viajeros, aventureros y artistas desde los siglos XVIII y XIX, cuando se convirtió en importante puerto mercantil entre Europa y África. Saint-Saëns pasó algún tiempo en Tánger y Eugenio Delacroix realizó parte de sus famosos «Dibujos africanos», junto con los cuadros *La boda judía* y *Los contorsionistas de Tánger*.

Los tiempos nuevos, la aglomeración de vehículos, el paso de enormes tráileres que surten de productos europeos a las ciudades del norte de África han deteriorado el pintoresquismo de la época de la Colonia, pero se conserva el aire del Tánger canalla de antaño. De las fondas en que se alojaron anónimos artistas sin dinero aún existe la mayoría, pero sus decrepitas fachadas farragosas dan la idea de un pasado en ruinas. El hotel Villa de France, en el que se alojaron artistas como Matisse (donde concibió *Vista de la bahía de Tánger* y *La puerta de la alcazaba*), y el hotel Rembrandt, en el que vivió Tennessee Williams, hoy en día están abandonados y ruinosos.

*Eugenio Partida (Ahualulco de Mercado, Jal., 1964). Narrador. Ha publicado el volumen de cuentos En los mapas del cielo (Fondo Editorial Tierra Adentro, 1991), la novela La ballesta de Dios (Planeta, 1992), y la novela corta La noche en Lisboa (Ediciones La Rana, Guanajuato, 1999).*

El hotel Continental se alza por encima de Dar Baroud, frente al puerto. Los hoteles fueron avasallados por las cadenas hoteleras occidentales y sólo el Minzah y el Continental sobreviven como muestra de los tiempos de la Colonia. En el *lobby* del Continental, sucio, lleno de polvo, con la música y los cantos del Ramadán sonando en el radio del administrador, encontré recuerdos de un viejo huésped de Tánger que acababa de morir hacía apenas unos meses: Paul Bowles. Tánger se convirtió, mediante un decreto emitido en 1923, en «zona internacional» —estatuto que siguió vigente hasta 1956—, los extranjeros gozaban de libertad de acción y el puerto ofrecía muchas oportunidades de hacer negocios. Tánger adquirió reputación de ser guarida de aventureros, traficantes, banqueros corruptos, artistas y vividores. Dice Bowles:

Tánger me impresionó como una ciudad de sueño. Su topografía era rica en típicas escenas oníricas: calles cubiertas como pasillos con puertas a ambos lados, terrazas ocultas dominando el mar, calles que eran escalinatas, callejones oscuros, plazoletas construidas en terrenos inclinados de modo que parecían decorados de ballet diseñados con perspectiva falsa, con calles que se bifurcaban en varias direcciones; y también los clásicos aditamentos oníricos de túneles, terraplenes, ruinas, calabozos y acantilados. El clima era a la vez crudo y enervante.

Nacido en 1910 en Nueva York, se escaparía a París siendo muy joven, con la intención de convertirse en poeta, en lo que sería el inicio de una vida consagrada, por encima de todo, a su auténtica vocación: el viaje. Bowles conocería el París de la «generación perdida» (Pound, Djuna Barnes, Gertrude

Stein), el Berlín de *Cabaret* (Isherwood, Auden), el Broadway de 1940 (Orson Welles, Losey, Houston), la *gay society* de los cincuenta (Visconti, Tennessee Williams, Truman Capote), la generación *beat* (Burroughs, Ginsberg, Kerouack), sin llegar a pertenecer realmente a ninguno de estos grupos. Cuando llegó a París se instaló en casa de Gertrude Stein.

No tardé mucho en comprender que aunque contaba con su simpatía, Gertrude Stein me consideraba una muestra sociológica: era el primer ejemplar de mi género que veía. Fui su primer contacto con una especie rara entonces y hoy día el más corriente de los fenómenos contemporáneos: el muchacho de clase media con su rencor implacable y sus ganas de largarse.

Bowles abandonó la poesía y fue reconocido como compositor musical. Fue alumno de Aaron Copland, quien por entonces, fascinado por el ambiente y la música popular que escuchó en el legendario Salón México, en el Distrito Federal, componía *Salón México*. En compañía de Copland, a su paso por París, Bowles viajó a Marruecos. A Copland no le gustó Marruecos. Viajaron a México y durante su estancia Bowles quedó cautivado sobre todo por el paisaje y las gentes del Istmo de Tehuantepec. Poco antes de salir de Nueva York había ido a ver a Miguel Covarrubias, el dibujante mexicano cuyos dibujos publicados por la revista *Vanity Fair* le habían impresionado. Covarrubias le contó que había estado en Tehuantepec. Sus descripciones del lugar convencieron a Bowles de que tenía que verlo. Allí vivían las mujeres más hermosas de México, y se bañaban desnudas en el río todas las mañanas.

Tehuantepec era inolvidable. Todo lo que me había dicho Covarrubias era exacto (aunque olvidó decirme que siempre había guardias femeninas en el baño matinal del río, que tiraban piedras a cualquier hombre o muchacho que se acercase) pero la descripción de Covarrubias no me había preparado para la peculiar atmósfera del lugar. Me lo había imaginado como un paisaje más o menos africano, salpicado de pueblos de aspecto español. Pero el campo no me recordaba África, ni tampoco me recordaban España las aldeas pese a las rejas andaluzas. Había verdaderos oa-

sis de cocoteros que se alzaban por encima de los mangos, zapotes y bananeros. Un viento ardiente soplabla noche y día en el campo, que en realidad no era un desierto, sino un páramo intransitable de cactus y espinos. Me impresionó más que el Sahara; la vegetación también parecía mineral, aunque había adoptado formas de agresividad mucho más sugestivas que las que pueda adoptar cualquier formación rocosa.

Bowles se quedó en la ciudad de México durante un tiempo y conoció, entre otros, al compositor Silvestre Revueltas:

Aaron me había dado una carta para Silvestre Revueltas. Lo encontré casualmente cuando estaba dirigiendo un concierto que era un homenaje a García Lorca. La luminosa textura del sonido musical me impresionó de inmediato. Su estilo musical era impecable. Cuando terminó el concierto le entregué la carta de presentación y volví a quedar impresionado, esta vez más profundamente, por la categoría humana del compositor. Tenía un rostro realmente noble, con la terrible cicatriz de una cuchillada en una mejilla, y una expresión de increíble pureza. Era pureza, desde luego, mantenida a costa de la propia vida. Revueltas era un dipsómano incurable. En la época en que le conocí había llegado al final del trayecto. Murió al año siguiente. Las condiciones en que vivía, en un barrio miserable, apenas le permitían más alternativa que la muerte. Su vivienda no tenía paredes propiamente dichas entre un apartamento y otro. Había tabiques divisorios que no llegaban al techo. La barahúnda de voces, radios, niños, perros de la vecindad era infernal. Parecía especialmente cruel que un compositor como él tuviera que vivir en semejante sitio.

Bowles se casó con la escritora norteamericana Jane Auer. México siguió siendo el país de su elección. Vivían entre México (Taxco, Cuernavaca, ciudad de México, etcétera) y Nueva York. En 1945, Jane escribía *Dos damas muy serias* y Bowles se dedicaba exclusivamente a componer musicales para Broadway y partituras para obras de teatro entre penurias económicas.

Había decidido hacía mucho que el mundo era demasiado complejo para que pudiera escribir ficción alguna vez;

puesto que no entendía la vida me sería imposible hallar puntos de referencia comunes con el hipotético lector. Pero empecé a sentir el deseo de inventar mis propios mitos adoptando el punto de vista de la mentalidad primitiva. La única forma que se me ocurrió para simular tal estado fue el viejo método surrealista de abandonar el control consciente y escribir lo primero que brote de la pluma. Surgieron del experimento leyendas de animales y luego fábulas de animales disfrazados de seres «humanos elementales». Un domingo lluvioso desperté tarde, preparé un termo de café y me dispuse a escribir uno de aquellos mitos. No me molestó nadie y logré concluirlo aquel día. El tema del mito dejó de ser «primitivo» y se convirtió en contemporáneo. Lo titulé *El escorpión* y decidí que podía enseñarlo. Por aquella pequeña entrada accedí a la tierra de la narrativa.

Bowles regresó a Tánger en 1947, a los treinta y siete años, para escribir una novela. Viajó constantemente entre Tánger, Fez y Marrakech; a partir de entonces Tánger se convertiría en su residencia «permanente», plagada de ausencias para viajar por el Sahara, escribir artículos de viaje de diferentes lugares del mundo, recolectar música primitiva o por el simple placer de viajar: «Mi interés por las culturas extrañas era ávido y obsesivo. Estaba convencido de que me era beneficioso vivir entre personas cuyas motivaciones no entendía.»

Bowles acuñó el término «viajero» para distinguirlo del de «turista». Hoy en día incluso las agencias de viajes ponen el término «viajero» a los *tours* de dos semanas por Europa con la leyenda «¡No sea turista, sea un viajero!». Bowles explicaba que el turista se apresura, en general, por regresar a casa al cabo de tan sólo unas semanas o de algunos meses; el viajero, extraño siempre en sus lugares de permanencia sucesivos, se desplaza lentamente, en periodos de muchos años y de un lado de la tierra al otro.

Viviendo en hoteles baratos entre Tánger y Marrakech, Bowles terminó la que sería su novela clásica: *El cielo protector*, que muchos años después filmaría Bernardo Bertolucci. La novela fue inicialmente rechazada por Doubleday en Estados Unidos y su primera edición se realizó en Londres por la editorial New Directions, con una discreta pero muy buena crítica.

En los años setenta leí un cuento de Bowles titulado «Tapiama» en la revista *Siempre!* de José Pagés Llergo, con Fernando Benítez dirigiendo el suplemento «La Cultura en México» —probablemente uno de los mejores suplementos culturales que han existido en México—. Era muy joven y recuerdo que el cuento me impresionó profundamente. Bowles era, por supuesto, un desconocido, y su obra permanecería casi desconocida hasta la realización de la película de Bertolucci; aunque sigue siendo hasta hoy un autor «incomprendido» porque Bowles contribuyó a su «aislamiento» con su personalidad apartada y poco inclinado a buscar la celebridad y el éxito, un escritor distante e impasible.

Su obra es un universo narrativo singular. Se distingue, entre el oscuro tufo poético de Edgar Allan Poe, un nihilismo sarcástico. Podríamos decir que se trata de la descripción nítida del espectáculo humano y la catástrofe desatada por el destino, pero Bowles, al contrario de Albert Camus y la mayoría de escritores europeos, carece de moral, sólo describe el terror natural y cotidiano que sufre el occidental en el territorio ajeno; describe a los protagonistas de sus historias mediante una delgada línea de fragilidad y angustia, sin excesos ni aspavientos histéricos. Un episodio distante, un cuento clásico del universo de Bowles, cuenta la historia de un profesor universitario europeo que decide visitar Ain Taduirt. El Profesor, prominente lingüista en su país, se aventura en la noche apenas unas decenas de metros de la aldea para bajar por un barranco donde da comienzo el desierto; le han dicho que venden unas bolsas de ubre de camella. Minutos más tarde el Profesor se halla en una situación difícil frente a una serie de tiendas de un grupo nómada y a una jauría de perros feroces. «¿Es esto una situación normal o estoy en un apuro? Esto es ridículo.» Al profesor lingüista le amputarían la lengua y sería amaestrado y revendido por la tribu nómada, le enseñarían a hacer gracias cada que se le requiriese con un aplauso, su conocimiento y su estatus en el mundo occidental eran totalmente inútiles e impropios en el mundo del desierto, y como se les hacía simpático, se convertiría en una especie de payaso para lucirlo enfrente de las visitas; permanecía atado a una cadena. Una vez, con

un cargamento de latas de carne europeas vacías le confeccionaron un traje de hojalata, que a los reguibat (que así se llamaba la tribu que le había adquirido) les hacía mucha gracia. El Profesor no volvió a pensar; comía, defecaba, bailaba cuando se lo pedían y daba brincos absurdos arriba y abajo que entusiasmaban a los niños principalmente, por el maravilloso estrépito de chatarra que producía. Por lo general dormía durante los calores del día, entre los camellos.

Hasta que luego de un tiempo largo, hubo un día importante en la vida del Profesor: lo consideraron preparado para venderlo en la ciudad. Para entonces estaba mucho mejor adiestrado. Sabía dar volteretas con las manos, hacer una serie de gruñidos terribles que tenían cierto carácter humorístico y, cuando los reguibat le quitaron la hojalata de la cara, descubrieron que podía hacer unas muecas admirables mientras bailaba. Pero, principalmente, le enseñaron a hacer un gesto obsceno elemental que producía chillidos de delicia entre las mujeres. Desarrolló una especie de rudimentario «programa» que presentaba cuando le llamaban: danzaba, daba volteretas en el suelo, hacía sus señas obscenas, imitaba a ciertos animales y por último se abalanzaba sobre el grupo fingiendo estar encolerizado, para ver la confusión e hilaridad que provocaba. Lo vendieron en la ciudad a un comerciante. A la casa de su nuevo amo llegaron visitantes que hablaban árabe clásico. El escuchar aquella lengua que había sido tan amada y estudiada por el Profesor, removió en él un dolor olvidado y comenzó a caer en una especie de delirio; había comenzado a recuperar la conciencia. Cuando el hombre abrió la puerta y le empujó con el bastón para que divirtiera a sus visitantes, lanzó un alarido de rabia y se negó a bailar, permaneció de pie, ante ellos, mirando al suelo y negándose obstinadamente a moverse. El Profesor muere aquella misma tarde a manos de un soldado francés de la Legión. Bowles crea así una «delgada línea roja» entre ambos mundos, el de los «nazarenos» occidentales y el mundo musulmán, como una frontera profunda y lasciva, sin que llegue jamás a enjuiciar una sola de las acciones de sus personajes. Jamás intentó adherirse o «comprender» la cultura marroquí, delito absurdo come-

tido por la mayoría de los occidentales ante las culturas «inferiores» o «exóticas». Se revela como un *outsider*: «no creo probable que lleguemos a conocer a los musulmanes, y sospecho que si lo hiciéramos los encontraríamos menos simpáticos que en la actualidad. Y creo que lo mismo puede decirse de que ellos lleguen a conocernos a nosotros».

Bowles ubica a sus personajes literarios en la región de lo incierto, en la que no manda más el desconocimiento del instante siguiente. Su obra, que abarca la novela, el cuento y los libros de viajes, no es extensa. Algunos críticos lo describen —y este sobrenombre se ha generalizado— como «el espectador invisible». Al final de su libro de memorias, titulado *Without stopping*, habla de su vejez —vestigios de la cual encontré a mi llegada a Tánger—: fotografías y recuerdos de un hombre viejo, un anciano que acababa de morir; el recuerdo de un hombre que alguna vez fue joven, escribió y viajó y que ahora era leyenda:

Me veo desdentado, no puedo moverme, dependo por completo de alguien a quien pago para que me cuide y que en cualquier momento puede salir de la habitación y no regresar nunca. Por supuesto, esto no es en absoluto lo que los marroquíes entienden por la contemplación de la muerte; considerarían mis fantasías una forma especialmente contemplativa de temor. La terapia de una cultura es el tormento de otra.

«Adiós —le dice el moribundo al espejo que sostiene delante de él—, no volveremos a vernos.» El epigrama de Váleriy se convierte en epígrafe en *El cielo protector*, y el cielo enorme y azul del Sahara se convierte en el espacio inabarcable de la aventura de Bowles: «Si hubiera creído que mi vida de continuo cambio, que consideraba la más agradable de todas las vidas posibles, se prolongaría indefinidamente, no la habría buscado con tanto ardor. Pero estaba convencido que no podía durar». En Tánger conocí a Touria Tansamani, amiga marroquí de Bowles. Touria me contó, entre tazas de té de menta, su amistad con los Bowles. Touria estaba particularmente interesada en la vida de Jane. Después sabría que Touria había escrito un libro sobre la

mujer marroquí. Pertenece a una especie relativamente nueva en los países árabes: la mujer emancipada, con estudios, dominio de lenguas europeas y preocupada por los derechos de las mujeres. Jane Bowles murió en Málaga, en mayo de 1973, destruida por el alcohol y las crisis nerviosas. Touria me mostró una fotografía curiosa en blanco y negro: se ve a Jane Bowles, completamente destruida y avejentada, junto a una mujer cubierta por un albornoz a quien sólo es posible verle los ojos. Era una campesina analfabeta de la cual Jane Bowles estuvo enamorada hasta el delirio; la relación entre ella y Paul Bowles estuvo llena de innumerables terceras personas. Pero Paul acompañó a Jane en el largo proceso de su deterioro mental y físico. Paul Bowles en cambio murió solo, en 1999, en el hospital americano de Tánger. Sus últimos acompañantes fueron Touria Tansamani y el escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. Asombra ver la fealdad del edificio Itesa, donde vivieron Paul y Jane Bowles en modestas habitaciones repletas de cojines y pieles de chacales del desierto. Pero Paul era capaz de viajar a través del Sahara llevando baúles con sus trajes americanos de tres piezas: «el viajero impecable».

#### Fez, la universidad del mundo

Tomé un lento tren hacia Casablanca. El tren se detenía en cualquier parte durante un buen rato sin que mediara aparentemente razón. Me habían advertido de la fealdad de Casablanca, una ciudad industrial «echada a perder por los franceses». Al día siguiente, kilómetros adelante de Casablanca, cayendo la noche y en medio de una fría ventisca, los pasajeros cambiamos de tren en un paraje desierto, y llegamos a Fez bastante después de la media noche.

Tánger no me había preparado para la experiencia de Fez. Era diez veces más grande y deslumbrante. Uno tiene la impresión de haber dejado por fin el mundo atrás. La importancia histórica de Fez se debe en parte a su privilegiada situación geográfica, en el extremo sur de la llanura del Sais, una encrucijada de caminos que domina las rutas del sur y los pasos del Rif. Como llegué de noche y el tren venía de Taza (el norte), Fez apareció a lo lejos como una alfombra de

luces tendida en el fondo del valle. La Medina —nombre con que se distingue a la parte amurallada de las ciudades árabes— se veía claramente desde lo alto del hotel. Para entrar a la Medina de Fez hay que acudir a una de las catorce puertas que se distribuyen alrededor. Cada puerta tiene un nombre. Entré por la puerta llamada Bab Bou Jaloud. Dentro de la Medina están las mezquitas, las madrazas (antiguas universidades del mundo árabe), el *hamman* (baños públicos) y las fuentes de agua. La Medina se divide en barrios de distinta posición económica, por el oficio y el origen de sus habitantes, y siempre hay una mella o judería. Hay un olor repugnante por toda la Medina. Las calles se tuercen y bifurcan interminablemente, es casi imposible adentrarse sin un guía las primeras veces. Aparecen calles alternativamente desiertas o frenéticamente animadas; estrechas, sinuosas, abovedadas hasta la oscuridad, pequeñas plazuelas atestadas, el olor de las tenerías lo invade todo y por todas partes está el espectáculo de los marroquíes, cuya vida cotidiana se centra en los zocos (mercados) al aire libre que a todas horas del día o la noche están llenos de un gentío ajetreado, entre los que se abren paso al grito de ¡*balek!* (¡cuidado!) mozos de cuerda, arrieros y ciclistas. Dentro de la Medina y el zoco, entre alfombras, tintoreros, artesanos de babuchas y chilabas, carpinteros y vendedores de especias y hierbas, y mujeres cubiertas con la chilaba y el albornoz comprando polvo de hojas secas con el que se tiñen las manos y el cabello, el tiempo parece estancado en el medioevo, pero fuera de la Medina crece la ciudad moderna, que combina edificios neomoriscos con edificios comerciales y bancos.

Entre las ciudades marroquíes, Fez es la más importante desde el punto de vista intelectual y artístico. Algunos de los más prestigiados poetas del mundo árabe han nacido en Fez, pero principalmente esta ciudad, cantada por los poetas, fue el centro de arte y cultura que irradió al mundo occidental sus madrazas o universidades del mundo árabe. La enseñanza de las madrazas se encaminaba a capacitar a los alumnos para desempeñar funciones políticas, judiciales o religiosas, por lo que estudiaban teología, derecho y retórica. Los jóvenes «guías» te acosan infatigablemente. Los marroquíes establecen

contacto físico continuo, te tocan constantemente y es común ver a hombres tomados de las manos o conversando abrazados y mirándose a los ojos en prácticas que en el mundo occidental se considerarían como gestos de homosexualidad. Te hablan en lenguas y dialectos, sobre todo en francés, y son particularmente sensibles al rechazo. Conducido por un guía —porque finalmente tienes que hacerte de un guía para que los otros dejen de acosarte— recorrí durante tres días el laberinto de la Medina. La madraza Bou Iania, construida a mediados del siglo XIV, es uno de los edificios más logrados del arte meriní y la madraza más grande y suntuosa de Fez. Tiene un vestíbulo escalonado con un techo mocabar de madera pintada, las paredes están revestidas de azulejos policromos, en el patio hay una fuente de mármol y todo el lugar está recubierto de mármol y ónix, y galerías y pasillos con intrincada decoración de admirables mosaicos de azulejo y celosías, pero todo abandonado, gastado y decrépito; lo que fueron las más admirables universidades, hoy son ruinas magníficas, abandonadas y pobladas de decenas de gatos; los gatos surgen por todas partes en las madrazas y parecen pertenecer a una misma familia de gatos pintos. Entre la mugre, la delicada conformación arquitectónica y las sombras de niños desarrapados que juegan entre las callejuelas bifurcadas está el pasado esplendoroso, el tiempo petrificado en sus mármoles, sus azulejos desgastados y los gatos sagrados, que viven el «momento eterno del instante».

El alcohol se prohíbe en el mundo musulmán. Se dice que Mahoma prohibió severamente el vino, pero sólo consta que mandó azotar a un borracho por incumplir sus deberes. En el Islam la borrachera se deplora porque hace ridícula y falaz a una persona. En Marruecos no mostraban particular interés por el alcohol. Antes de dejar España, en el puerto de Algeciras, me abastecí de brandy Torres y whisky escocés, que vertí en dos botas de cuero. Más de la mitad de la población Marroquí pertenece a una u otra de las cofradías religiosas que permiten a los fieles trascender la conciencia normal (una necesidad psíquica en todo África) y hacerlo desde el punto de vista islámico. Los marroquíes más instruidos consideran una abominación la mera existencia de los

cultos. Se procura que los no musulmanes no presencien los ritos, porque se dice que si los extranjeros ven tales espectáculos, podrían ridiculizar a los fieles o considerar a los marroquíes un pueblo atrasado. Patalean, saltan, tiemblan, giran y cantan ajenos por completo a todo lo que no sea la sobrecedora necesidad de alcanzar el éxtasis. En el califato de Córdoba, que durante el siglo X es el lugar más culto y liberal de Europa, aparecen varios libros sobre botánica medicinal y farmacia, inconcebibles en cualquier reino cristiano de la época. De hecho, las escuelas de Toledo y Sicilia serán traductoras del árabe y devuelven a occidente la parte del saber pagano que pudo esquivar el furor incendiario de los primeros cristianos; en sus libros se registra que, tomando como núcleo productor las plantaciones turcas e iraníes, la rápida expansión del Islam disemina el opio desde Gibraltar hasta Malasia, y hacia el siglo IX sus usuarios suelen comerlo y los persas acostumbra fumarlo o consumirlo con jarabes de uva mezclados con hachís. A diferencia de la cultura grecorromana, que para esos efectos empleaba vino, la árabe se servirá del opio como euforizante general. Admitido que ambas drogas crean hábito, el alcohólico tiene una vida más corta y se hace notar por la falta de coordinación, agresividad, farfuleos verbales y halitosis, cosas consideradas ridículas y falaces en el mundo árabe, mientras que el habituado al opio puede realizar sus tareas con precisión, manteniendo sin dificultad una compostura externa. Estas consideraciones hicieron que dirigentes del Islam, y el pueblo, prefiriesen la ebriedad del opio sobre la del alcohol.

No hay mención del cáñamo o marihuana en el Corán, pero durante la época clásica del Islam es droga de grupos determinados por la fe religiosa y la condición social: campesinos, jornaleros y siervos urbanos la prefieren, y es por eso *hasachisch al-harafish* ('hierba de los truhanes'), pero es también *hasachisch al-fokara* ('hierba de los fakires'), usada para la danza estática y la meditación sufi.

El asalto a los extranjeros en Fez ofreciéndote hachís es constante. En los salones de té, los hombres fuman kif, mezcla de *cannabis* con tabaco, puesto en los narguiles, pipas en las que se sorbe té mezclado con el humo del kif, y se notan completa-

mente relajados conversando o entretenidos en observar el paso de los transeúntes.

Paul Bowles experimentó la creación bajo los efectos del kif. Le pareció que fumar kif aportaría una argamasa eficaz para unir los distintos fragmentos que escribía sobrio durante el día (anécdotas, citas o simples frases fuera de contexto). Creía que utilizando las motivaciones inspiradas por el kif podían fundirse los distintos elementos y situaciones y convertirse en uno. Escribió así varios relatos y luego decidió que el experimento se había agotado. Lawrence Ferlinghetti, el poeta *beat*, dueño de la famosa librería y editorial City Lights, de San Francisco, le hizo una visita y se interesó por el experimento, que quedó publicado bajo el título *A hundred camels in the courtyard*. El *majoun* es una especie de mermelada de cannabis. Por diez dirhams compré una barra de majoun a un vendedor callejero que había estado atosigándome. Tenía el sabor de un dulce de guayaba muy viejo y endurecido. Los efectos llegaron súbitamente, después de una hora, cuando comenzaba a temer que me habían timado. Permanecí inmóvil en mi habitación, con la sensación de elevarme en medio de un gran calor. Estuve mucho rato con los ojos cerrados y sintiendo una sensación agradable de confort, pero luego creí que había pasado muchísimo tiempo, días, y que tenía que «volver». Entonces comenzó el pánico, que resolví atareado mojándome la cara y racionalizando; miré en mi reloj: apenas había pasado una media hora desde comienzo de los efectos. Y luego hice un esfuerzo mental pensando en el placer: debía esperar lo mejor; me habían dicho que después de la primera euforia vendría una situación de calma agradable y propicia para tener pensamientos claros y profundos. Pero me vi caminado por las calles de la Medina, no supe en qué momento tomé la decisión de salir ni cómo bajé las escaleras, pero tuve la agradable sensación de percibir perfectamente la muerte gloriosa de la tarde y el delicado equilibrio de la arquitectura del pasado, la gente, las ruinas, las lenguas y los dialectos de las calles de la Medina envuelta en el crepúsculo. Los comedores de majoun creen poseer una clave simple y maravillosa: basta comer una galleta untada con majoun para cambiar el mundo. Pero se

rigen por ciertas reglas. Beben cantidades abundantes de té caliente, y consideran la mejor hora el crepúsculo y la peor el mediodía, cuando el sol está alto. Creen que una cena ligera es lo mejor para no entorpecer el majoun, pero nunca hacerlo con el estómago vacío. Y lo más importante, es absolutamente imprescindible estar en paz consigo y con el mundo. La menor preocupación, la nube más pequeña en el horizonte emocional, se agiganta descomunadamente durante la alteración de la conciencia, dando paso al pánico y la paranoia. Pensé que debido a ese ejercicio inducido de sentirse constantemente en paz con todos los aspectos de la existencia era lo que daba a los comedores de majoun aquella tremenda forma de tranquilidad que se percibía en sus ojos y en sus movimientos. William Burroughs llegó a visitar a Paul Bowles con el propósito deliberado de experimentar con el hachís. Después llegaría Timothy Leary, el famoso gurú de las drogas psicodélicas. Después —sólo a pasar una corta temporada— los escritores *beat* (Ginsberg, Kerouack, Gregory Corso); el viaje de los *beat* a Marruecos ha sido muy publicitado, pero fue en realidad intrascendente. Burroughs, en cambio, permaneció en Tánger desarrollando su método de escritura, que consistía en fumar hachís y leer al azar grabando de su propia voz fragmentos de revistas, libros y periódicos, luego iba pasando la cinta en ambas direcciones, insertando material nuevo cuando se paraba, y siguiendo hasta que todas las frases estaban «desmenuzadas». Para ello se acompañaba de una colección de álbumes, cartas, recortes, fotografías, párrafos escritos a mano, postales, etc. Pasaba de un álbum a otro, tomando una frase de aquí y otra de allá o describiendo algún paisaje o alguna imagen de sus postales y fotografías. Allen Ginsberg, el poeta de «Crowl» («he visto a las mejores cabezas de mi generación perderse en las calles de América...»), quería ver Marrakech. Paul Bowles le acompañó. Llegaron por la noche y cuando entraron a Xemaá el Fná había una insólita conmoción: un incendio había destruido los bazares. Subieron a lo alto de un hotel y desde la azotea vieron cómo terminaban de arder las mercancías. Así que Ginsberg no pudo ver el hermoso barrio que tanto gustaba a Bowles. Se lo perdió por un día. El barrio se recons-

truyó con materiales nuevos pero, según Bowles, Marrakech ya no volvió a ser el mismo.

#### Marrakech. Plaza Xemaá el Fná

Semanas antes había estado con Juan Goytisolo en una lectura en el Círculo de Lectores de Barcelona. Goytisolo leyó fragmentos de sus libros *Makbara*, *Coto vedado*, *El sitio de los sitios*, *Paisajes después de la batalla* y *Lectura en el espacio en Xemaá el Fná*. Goytisolo afirma que existe un oído literario como existe un oído musical, y que antes de Gutenberg la difusión de los textos narrativos o poéticos se hacía de manera oral, por lo que, de acuerdo con esa tradición, grandes obras del español fueron escritas para ser recitadas, así que una lectura ideal para un novelista sería la permanente lectura en voz alta, que permitiría los diferentes registros del habla, parodiar, por ejemplo, los discursos políticos o publicitarios, recurrir al énfasis del comentarista deportivo o revivir la compleja estereofonía de Marrakech. Consideró que la nueva «frontera» habría que trazarla entre las novelas escritas en una prosa inmodulada y parda y aquellas pocas en que el lector, para aprehenderlas, debe captar el ritmo propuesto por la escritura y olvidar su «chata» disposición «normal».

Todo esto me vendría a la memoria al reconocer la «compleja estereofonía» de Marrakech, y al descubrir a los narradores orales o cuentistas, que por unas monedas cuentan historias a la gente en Xemaá el Fná. Marrakech es una ciudad imperial y la capital del sur marroquí. A esta ciudad bajan los habitantes del Alto Atlas y concurren los nómadas del Sahara. En el bulevar Mohammed V hay lujosos hoteles y tiendas internacionales, pero Marrakech no deja de ser una enorme aglomeración esencialmente rural, cuya vida conserva el carácter medieval en el que la tierra, las murallas y las viviendas se confunden en un mismo color ocre rojizo. Este nudo de conglomeraciones que es «Marrakech la sahariana» no se parece a ningún otro de las ciudades imperiales. Dentro de sus murallas de tierra reina una feria perpetua. Al crepúsculo, los edificios adquieren un suave color rosa anaranjado. La UNESCO reconoce en Marrakech valores arquitectónicos inscritos en la obligación de salvaguarda y justifica su inscripción

en el patrimonio mundial, pero la primera vez que se visita, el espectáculo humano es tan atrayente que quedan pocas ganas de visitar monumentos y palacios. Desde lo alto de la terraza del Café de France se divisa la plaza Xemaá el Fná, con el extraordinario hormigüeo de su muchedumbre abigarrada y diversa. Xemaá el Fná era el lugar donde se realizaban las ejecuciones públicas y se exponían las cabezas de los decapitados. Es el corazón de la Medina, el centro de intercambio de los comerciantes del Sahara y el Alto Atlas, lo que le confiere una importancia de primer orden a la vida de la ciudad, tanto de día como de noche está animada y en el incesante ajeteo de compradores y mirones se mezcla continuamente lo mísero y lo sublime. En la plaza se instalan vendedores de naranjas, aguadores, especieros, fruteros, herboristas, escribanos, vendedores de amuletos, dentaduras, herrajes; camellos, tatuadores, adivinos. Conforme cae la tarde, la plaza se va animando, y al crepúsculo adquiere toda su personalidad, viéndose invadida por acróbatas, encantadores de serpientes que tocan la gaita, bailarines y músicos gnaua, y contadores de historias a cuyo alrededor se forman multitudes que crecen o disminuyen conforme transcurre la narración. En cuanto cae la noche, cada vendedor, artista o comerciante enciende su lámpara de gas o petróleo, que arrojan humo e iluminan como luciérnagas la plaza. Y aparecen los vendedores de comida, friendo alcuzcuz y cordero. Los gritos de los contadores de historias, los músicos, el grito pelado de los comerciantes, la diversidad de dialectos y lenguas. El árabe dialectal se habla en casi todas las ciudades, las llanuras atlánticas, el Rif occidental y las estepas orientales. Pero los bereberes del desierto suelen ser bilingües y sus dialectos locales están llenos de variantes y símbolos que también difieren en la pronunciación y la sintaxis. En cambio el árabe clásico es la lengua de la literatura y la cultura general, que antiguamente era de una minoría ilustrada. Los nómadas del Sahara llegan gritando la *hasaniya*, el dialecto árabe del Sahara. Esta diversidad, aunada a que gran parte de la población habla francés por su enseñanza escolar, y español por razones históricas y geográficas, crean la polifonía, la policromía y el cúmulo enervante de olores. Pero entre los magnífi-

cos palacios, la plaza y los zocos, campean la mugre y la miseria. Los campesinos y montañeses llevan una túnica clara de lana ceñida con un cinturón, y por encima, la chilaba con el albornoz. En la plaza de Xamaá el Fná se ve a los nómadas de los confines del desierto, «los hombres azules», quienes se cubren con una tela de algodón índigo que al desteñir da a su tez bronceada el color característico al que deben su apodo; llevan el turbante azul en la cabeza y el cuello, para protegerse de las tormentas de arena.

Los narradores orales compiten con los músicos por las monedas. La música marroquí, que el oído occidental tiende a confundir con otras músicas de oriente, tiene carácter propio y es muy variada. No conoce la polifonía (la voz y los instrumentos van al unísono) y el ritmo tiene un papel esencial. Mientras la música occidental ha reducido a dos (mayor y menor) los modos, la música andalusí —de origen persa— aún conoce once y ha conservado varias escalas gregorianas. Es una música refinada, propia de círculos cultos, que se suele cantar en un árabe clásico y muy puro. La forma más noble es la *nuba*, que consta de una serie invariable de fragmentos sometidos cada cual a un ritmo determinado: la nuba canta a la humanidad, a la naturaleza, a la salida del sol. Pero en la plaza, los músicos callejeros entonan el *malhoun* o *griha*, poema cantado en árabe dialectal. Esta poesía popular de los beduinos, que originariamente animaba las veladas de los camelleros de Tafilete, se ha propagado a las ciudades imperiales de Fez, Marrakech, Mequinez y Salé. Cuando llegaron a Marruecos los últimos musulmanes de España, se dio un intercambio entre sus músicos y los poetas de malhoun. Entonces se dividió en estrofas, donde se intercalaba la música, mientras que originariamente la gente del Sahara lo acompañaba con palmas o taconeando con los pies. Los músicos de la plaza utilizan pocos instrumentos: violas, violines y laúdes, entre los que destaca el rebab (antecedente medieval de la viola, con dos cuerdas y un arco curvo). Los músicos bereberes están estrechamente ligados al baile. Sus instrumentos también son muy sencillos: flauta de caña, una guitarra minúscula de mástil largo, un rebab y una pandereta que adquiere mayor sonoridad acercándola al fuego; a estos músicos se

les llama *rais*, son cantantes e instrumentistas virtuosos, poetas y compositores que van con su compañía de pueblo en pueblo esperando siempre pasar por Marrakech. Entre ellos destaca un percusionista que marca continuamente el ritmo en un *naqus*, extraño instrumento parecido a un cubo de rueda de camión, que se toca con baquetas de hierro. Todos estos instrumentos (incluso un trozo de tambo que ha sido abombado hacia adentro y el percusionista logra su música taconeando encima; esto viene a ser el sonido de Xamaá el Fná que atrae a todos de todas partes de la ciudad), se utilizan también para cantar el *amerg*, canto popular de las tribus bereberes.

Todos compiten por las monedas de los transeúntes, y todos, artistas y espectadores, parecen pobres y sucios. El narrador oral depende de su capacidad para retener al espectador. Aunque no podía entender lo que decían, me daba cuenta de cómo apoyaba el narrador su relato con gestos y movimientos. No era la dramatización de un actor. No «actuaba» lo que estaba contando, sino que narraba una historia que, a juzgar por las caras de los concurrentes, era trágica y absorbente. Cada noche conté siempre tres narradores distintos, y todos concordaban en la treta de suspender la narración en un punto determinado y decir unas palabras que suponía era algo así: ¿quieren seguir escuchando esta historia? Entonces la gente se acomodaba a darle unas monedas en su gorro o en la mano. El contador recorría a las gentes y luego, invariablemente, tomaba las monedas en el puño y las arrojaba al suelo luciendo muy molesto, ¿eso era lo que valía su historia? ¿eso era todo lo que estaban dispuestos a darle por aquel maravilloso relato? Las gentes permanecían en aquella extraña pasividad, mirándole, y luego con movimientos tímidos y comedidos arrojaban otras monedas al suelo, y entonces, cuando quedaba conforme con la cantidad de monedas (cada relato tenía su precio), proseguía la narración. No era un espectáculo para turistas. Hablaban en árabe dialectal. Era un espectáculo de pobres, de analfabetos manteniendo viva la tradición medieval y el juglarismo. Salman Rushdie dedicó un largo ensayo para hablar de estos narradores orales, verdaderos cultivadores de un arte que, bien visto, no difiere de los principios básicos que sigue un narra-

dor occidental moderno, apostando todo también a la capacidad de mantener viva la atención del lector. Goytisolo es huésped de Marrakech desde 1976; la importancia primordial de Marruecos y la forma general de la cultura árabe en su creación son conocidas. Las novelas cortas como *Les vertus de l'oiseau solitaire* no pueden ser comprendidas sin el conocimiento de la obra de Ibn al Farid y de la espiritualidad y la escatología musulmanas, y del libro *L'échelle de Mohamed*, traducido al latín y al español bajo las órdenes de Alfonso X el Sabio, quien marca un trazo profundo en la composición de *La divina comedia*, de Dante. *La reivindicación del conde don Julián*, novela concebida en Tánger en 1965, es una demolición irónica de la totalidad del cuerpo mitológico nacional español, un corpus construido sobre la leyenda de la invasión árabe y la destrucción subsecuente de la «España sagrada». Por eso Tánger fue el lugar de donde salieron imprecaciones y anatemas de sus héroes, y su paisaje urbano desplegó un rol fundamental en el libro. En *Makbara*, la plaza de Marrakech es el centro en el cual se organiza la historia. La novela está construida, en su totalidad, sobre el modelo de círculos concéntricos que rodean al narrador. *Lectura del espacio en Xemaá el Fná* es para Goytisolo leer el espacio de la plaza y condensarlo en veinte páginas que constituyeron para él un «parto doloroso» después de muchos intentos y de escuchar y observar constantemente a los «contadores de historias» de la plaza. Afirma haberlo hecho cuando conservaba intacta la frescura del extranjero. En su última novela, *Las semanas del jardín*, muchas historias reflejan su experiencia marroquina: «La cocinera del bajá», «Los hombres cigüeña», «La historia del mercado de esclavos de la Medina de Marrakech», escritos como un homenaje al género de la picaresca española y su reencarnación burlesca en la atmósfera popular de la plaza de Xemaá el Fná.

Cuando dejé la plaza Xemaá el Fná habían llegado nuevos huéspedes: los imitadores de animales. Estos extraños «artistas» llaman la atención mediante un tambor y una flauta como los usados por los encantadores de serpientes, y cuando atraen una cantidad de espectadores, realizan su número, que consiste en imitar a un animal. Cada uno de ellos tiene un

gran parecido con el animal que imita. El que imitaba al chango tenía facciones simiescas y era menudo, de brazos largos y andar contrahecho. No era una parodia burlesca o chistosa, sino un ejercicio de concentración perturbador. Primero hacía algunos movimientos, sonidos y gestos con la boca y rascándose el cráneo pelado, luego poco a poco se iba posesionando de su papel hasta deformarse la cara, sacar las mandíbulas enormes y los dientes grandes, sucios y amarillos y abrir descomunadamente los ojos y darles vuelta a las pupilas dentro de sus órbitas, luego estiraba los labios y emitiendo gruñidos simiescos y agresivos daba saltos apoyándose en los puños como si estuviera atacando. Otro imitaba a una cabra. Tenía facciones de cabra, con una barbita en el mentón y los dedos de las pequeñas manos unidos como formando una pezuña. Arqueado sobre sus cuatro «patas» realizaba la transformación mirando al suelo y luego, en un momento, daba vuelta al rostro para mostrar, a uno y otro lado, una cara de chivo, con los ojos saltados fuera de sus orbitas y los dientillos empujados adelante como si fuera a estallar.

Generaciones de escritores, artistas y aventureros han cedido a la seducción de Marruecos. La situación de hispanos y latinos es diferente de la de los europeos y norteamericanos, que buscan frecuentemente el exotismo y el colorido local. En cambio, hispanos y latinoamericanos confrontan su pasado y descubren en su presente la herencia andaluza, el arte y la literatura mudéjar y la gran herencia cultural que aportan a la cultura hispanoamericana. El árabe dialectal ofrece claves de la lengua castellana, no solamente en el campo de la lexicología sino también de las traducciones literales del árabe hacia la lengua castellana y sus «injertos» de la sintaxis. Una parte de la obra de Goytisolo, que no es para nada la mirada de Bowles, admite una lectura mudéjar en filiación directa con la invención de Cervantes. Y en la obra arquitectónica de Gaudí también se suscribe la obra de arte mudéjar de la península; los grabados de Ali Bey y los trazos de las mezquitas subsaharianas y sudanesas encontrados en los archivos de Gaudí aclaran lo extraño pero genial de la obra de este artista. Así, la aparentemente impasible seducción marroquí perdura y se transforma en lo hispanoamericano.

## El pintor y la modelo [versión de Daniel Kent]



*La distancia necesaria*



Cuando la modelo toca la puerta, en el estudio ya está dispuesto el escenario, como se arregla el altar para el ritual del sacrificio. En el umbral, la modelo y el pintor apenas cruzan un saludo: el reconocimiento se da en un silencioso entendimiento, porque hay un tácito acuerdo que entume la expresión de las palabras.

Dada la premura que instiga desde el interior de ellos a la acción del movimiento, Ella desaparece atrás del biombo, justo los instantes que le toma desnudarse para después cubrirse con una frágil bata que, más que vestir su desnudez, la delata.

Mientras tanto el artista abre frascos, exprime tubos de cremosos pigmentos y dispone aceites y barnices, paños y brochas en un nervioso preludio que lo obliga a mirar con ansiedad la superficie blanca del lienzo donde se verá consumado el motivo de sus impulsos.

Todas las modelos se llaman Ella, femenino de Elí, uno de los 72 nombres con que se designa al dios hebreo. Ella es una emisaria de las musas, es en sí una musa encarnada en la belleza de un cuerpo terreno y sólo invocada para el propósito de la ceremonia creativa. Dispuesta ya a un lado del diván, deja caer de golpe la bata, como se descorre el telón de un teatro, mostrando así la incandescencia de su cuerpo.

Sobreponerse a la maravilla de la visión del ser en toda su pureza toma su tiempo. Lo mejor es untar la brocha copiosamente de

cualquier pigmento lo suficiente oscuro para manchar reflexivamente la superficie inmaculada del lienzo.

El juicio que insiste en lograr el arquetipo pasa a la sombra del segundo plano y sólo el fulgor del cuerpo transfigurado prevalece.

Verla y emitir la imagen sobre la tela en un solo ser latiendo; tiempo y espacio se fusionan en la experiencia de una esfera, cuyo centro y periferia son principio y fin ensimismados.

La modelo no puede escapar al sortilegio duda, sí, pero se recompone. Lazo intangible, se sabe el filamento que brinda incandescencia. Alimentada su flama participa en las potencias latentes del arte.

La música cubre el silencio a la necesaria jerarquía de la vista en el proceso, porque éste es puros ojos, y el resto de los sentidos se entienden a sí mismos también viendo a través de sus oficios.

Después de un tiempo, el cuerpo pesa y la postura se vuelve insegura, las manos duelen y los ojos gastados empiezan a mostrar su humanidad. La modelo se viste y con un gesto indica la trayectoria de sus pasos: la calle, no sin antes reclamar el pago en efectivo a sus esfuerzos.

El pintor, en un silencio aún mayor a causa del abandono, se lleva la ausencia persiguiendo a la musa a través de la ventana de su cuadro, hasta que el cansancio lo vence y le advierte que él también es humano y que al día siguiente vendrá nuevamente la musa a cuestionarlo.

Ballester de Gaita



*El rey Midas*







En el campo de las artes plásticas en México, el dibujante y pintor Daniel Kent se presenta como ejemplo prototípico del artista que se rehúsa terminantemente a seguir modas e incluso ubicarse en un contexto tiempo-espacio preciso. Si no supiésemos que nació en Guadalajara el año 1950 y que su vida ha transcurrido en México, fácilmente podríamos asimilarlo a tradiciones que han sido cultivadas en otros países en diferentes épocas.

¿A qué se debe esto? Quizá, en primer lugar, a su deseo de permanecer fiel a un campo del conocimiento que se inscribe dentro del área de lo religioso, del mito, el rito y la magia. En segundo lugar, a su descuido, bastante consciente, de lo que implicaría la idea de vanguardia tal como queda ejemplificada por aquellos productos artísticos que se manifiestan connotando principalmente la noción del rechazo a todo lo anterior, en vías de proponer modalidades inéditas de códigos visuales.

Si se observan con detenimiento los dibujos y pinturas de Daniel Kent, lo primero que salta a la vista en su vinculación, quizá casual, con la plástica flamenca y alemana de los siglos XV y XVI, la que, como es sabido, condensa elementos tanto formales como iconográficos que provienen del medievo. Necio sería decir que Daniel Kent recrea este tipo de expresiones. Lo que a mi parecer sucede es que, desde su dimensión contemporánea, se siente de alguna forma atraído por inquietudes similares a las que tenían aque-

llos artistas nórdicos, inquietudes que, por lo demás, se han reiterado en varios momentos posteriores de la historia del arte.

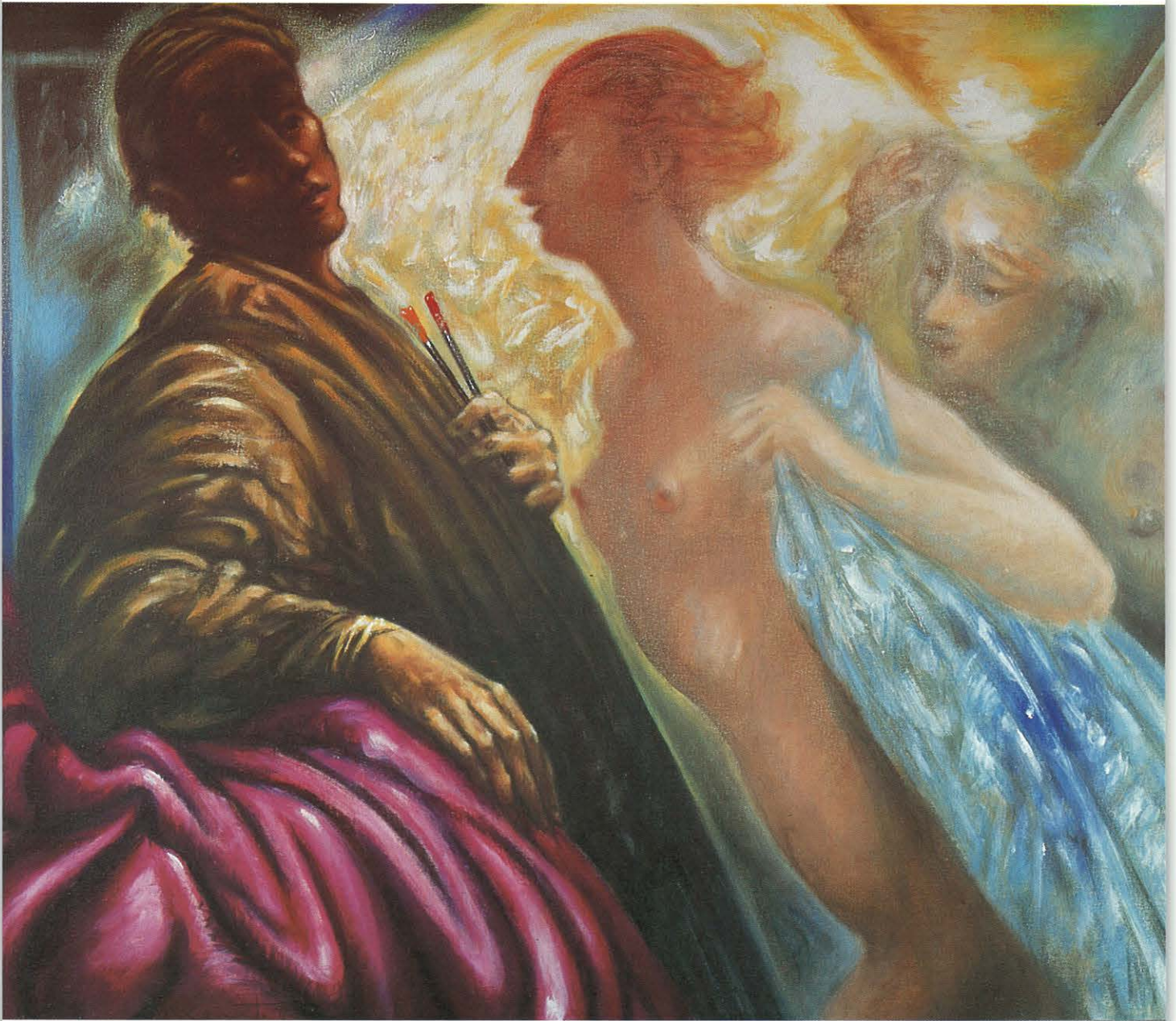
No es ésta la única fuente que, casi a manera de asociación, evoco en las obras de Kent. En lo personal también pienso en el teatro inglés, posiblemente en el que se desarrolló en torno a la figura de Chaucer, o sea el teatro anterior a Shakespeare. Si lo que digo coincide con las inclinaciones del artista es pura casualidad, a lo que a punto es a la presencia de escenas, solo aparentemente poco intelectualizadas, que hablan de motivos muy primarios como disparadores de las acciones «actuadas» por las figuras. El manejo del espacio en el que éstas discurren, escueto y por lo general parco en connotaciones, también guarda algún tipo de vinculación con las representaciones teatrales que sabemos se verificaban a fines del medievo.

A esto se añan los elementos iconográficos que provienen de la alquimia, el ocultismo y aún la cábala. Naturalmente que un arsenal icónico de esta índole ha tenido que encontrar una forma de expresión plástica que sea congruente con los significados que se quieren transmitir. Y es aquí donde yo veo el mayor acierto por parte de Daniel Kent, pues ha sabido hacer coincidir el tipo de expresión formal que maneja —extremadamente apegada a la línea y al detalle minucioso— con el mundo imaginario por el que discurren sus personajes, tan poco modernos y paradójicamente tan actuales.

Teresa del Conde



*La musa inmóvil*



*Pintor acosado por sus musas*

# Poemas

## Alejandra Pizarnik

Fernando Pessoa aseguraba que los poetas no tienen biografía, aseveración más que aplicable a Alejandra Pizarnik. Pocos hechos se recuerdan de su vida, el primero, circunstancial; el último, un ejercicio de su voluntad: nació en Buenos Aires, Argentina, en 1939 y eligió abandonar el mundo por decisión propia en 1972, en esa misma ciudad. Otros datos que ocupan las solapas de sus libros son que intentó estudiar letras y pintura, que vivió cuatro años en París, y algunos otros que poco nos dicen de su obra.

Comenzó a publicar a los dieciséis años (*La tierra más lejana*, 1955) y sanamente, según opinión de ella y otros más, renegó de éste su primer libro. A los diecisiete inició una tarea ardua en verdad, la de cultivar lectores, lectores selectos, hablamos, por ejemplo, de Alfonso Reyes, Enrique Molina, Olga Orozco y Octavio Paz, quien prologó *El árbol de Diana* (1962). Se puede hablar de Alejandra Pizarnik como de un clásico secreto, su obra se construyó a partir de breves volúmenes con tirajes limitados y que raramente se reeditaron. En 1982, diez años después de su muerte, Olga Orozco y Ana Becció realizaron la compilación *Textos de sombra y últimos poemas* (Sudamericana, 1994). Ediciones Corregidor publicó sus obras completas.

La obra de Pizarnik está marcada por una tensión poética que encuentra su medio de expresión en el poema breve, en el instante que busca concentrar la más alta capacidad de asombro y lo inasible de la realidad; en la certeza y la tentación de la muerte —incluida la propia— y la confabulación de ese otro desconocido que nos habita y a veces se marcha con lo mejor de nosotros. La poesía de Pizarnik es una revelación del mundo interior, tan extraño a nuestra conciencia; es una presencia densa y violenta, es la lucidez del condenado a la vida, un potente deseo de silencio. Su poesía está fuera del tiempo y de las corrientes estéticas, no tiene raíces, deambula con su exilio interno a cuestas. [Ricardo Sigala]

\*\*\*

### *Balada de la piedra que llora*

a Josefina Gómez Errázuriz

la muerte se muere de risa pero la vida  
se muere de llanto pero la muerte pero la vida  
pero nada nada nada

*Sólo un nombre*

alejandra alejandra  
debajo estoy yo  
alejandra

*Artes invisibles*

Tú que cantas todas mis muertes.  
Tú que cantas lo que no confías  
al sueño del tiempo,  
describeme la casa del vacío,  
háblame de esas palabras vestidas de féretros  
que habitan mi inocencia.

Con todas mis muertes  
yo me entrego a mi muerte,  
con puñados de infancia,  
con deseos ebrios  
que no anduvieron bajo el sol,  
y no hay una palabra madrugadora  
que le dé la razón a la muerte,  
y no hay un dios donde morir sin muecas.

*La carencia*

Yo no sé de pájaros,  
no conozco la historia del fuego.  
Pero creo que mi soledad debería tener alas.

*El despertar*

*a León Ostro*

Señor  
La jaula se ha vuelto pájaro  
y se ha volado  
y mi corazón está loco  
porque aúlla a la muerte  
y sonrío detrás del viento  
a mis delirios

Qué haré con el miedo  
Qué haré con el miedo

Ya no baila la luz en mi sonrisa  
ni las estaciones queman palomas en mis ideas  
Mis manos se han desnudado  
y se han ido donde la muerte  
enseña a vivir a los muertos

Señor  
El aire me castiga el ser  
Detrás del aire hay monstruos  
que beben de mi sangre

Es el desastre  
Es la hora del vacío no vacío  
Es el instante de poner cerrojo a los labios  
oír a los condenados gritar  
contemplar a cada uno de mis nombres  
ahorcados en la nada

Señor  
Tengo veinte años  
También mis ojos tienen veinte años  
y sin embargo no dicen nada

Señor  
He consumado mi vida en un instante  
La última inocencia estalló  
Ahora es nunca o jamás  
o simplemente fue

¿Cómo no me suicido frente a un espejo  
y desaparezco para reaparecer en el mar  
donde un gran barco me esperaría  
con las luces encendidas?

¿Cómo no me extraigo las venas  
y hago con ellas una escala  
para huir al otro lado de la noche?

El principio ha dado a luz el final  
Todo continuará igual  
Las sonrisas gastadas  
El interés interesado

Las preguntas de piedra en piedra  
Las gesticulaciones que remedan amor  
Todo continuará igual

Pero mis brazos insisten en abrazar al mundo  
porque aún no les enseñaron  
que ya es demasiado tarde

Señor  
Arroja los féretros de mi sangre

Recuerdo de mi niñez  
cuando yo era un anciana  
Las flores morían en mis manos  
porque la danza salvaje de la alegría  
les destruía el corazón

Recuerdo las negras mañanas de sol  
cuando era niña  
es decir ayer  
es decir hace siglos

Señor  
La jaula se ha vuelto pájaro  
y ha devorado mis esperanzas

Señor  
La jaula se ha vuelto pájaro  
Qué haré con el miedo

### *El ausente*

I  
La sangre quiere sentarse.  
Le han robado su razón de amor.  
Ausencia desnuda.  
Me deliro, me desplumo.  
¿Qué diría el mundo si Dios  
lo hubiera abandonado así?



*Comunicaciones*

El viento me había comido  
parte de la cara y las manos.  
Me llamaban *ángel harapiento*.  
Yo esperaba.

*Moradas*

*a Théodore Fraenkel*

En la mano crispada de un muerto,  
en la memoria de un loco,  
en la tristeza de un niño,  
en la mano que busca el vaso,  
en el vaso inalcanzable,  
en la sed de siempre.

*Mendiga voz*

Y aún me atrevo a amar  
el sonido de la luz en una hora muerta,  
el color del tiempo en un muro abandonado.

En mi mirada lo he perdido todo.  
Es tan lejos pedir. Tan cerca saber que no hay.

## Stella & Julius

### Ricardo Armijo

**S**in importar que en más de una ocasión hubiera pensado en el buen doctor Kevorkian y que en ciertas noches de insomnio hubiera atisbado la idea que después se haría realidad, la decisión de suicidarse Stella Clark no la tomó después de la primera mastectomía. Su optimismo y fortaleza de carácter la salvaron de esa caída. Ni ella misma sabía que poseía esas cualidades, puestas a prueba por las falsas esperanzas que los médicos le habían dado al hacer el diagnóstico inicial. Entre estadísticas, historiales médicos y una sala llena de máquinas sofisticadas, le habían asegurado que un programa de procedimientos invasivos y radioterapia garantizaba una prognosis excelente. Mentirosos; en su empeño por mantenerla viva a toda costa, sólo habían logrado llenarla de mentiras. Por ellas Stella se sometió dócilmente a la primera operación y, estando aún en convalecencia, le restó importancia a la prótesis blanquecina que las enfermeras le llevaron en una bandeja de acero inoxidable. También por ellas recibió las emisiones de cobalto con relativamente buen espíritu y no faltó a ninguna de las citas con su consejero. Notó que si se esforzaba, podía expulsar el patetismo de su enfermedad y ver la situación con el lente de la practicidad que la había caracterizado siempre. Por supuesto que el apoyo de su familia fue incondicional, y una vez que se hubo acostumbrado al nuevo régimen alimenticio, a los parches de pelo muerto que colgaron varios meses de su cráneo y al vacío que había dejado el seno derecho, los asuntos de casa volvieron a una normalidad parecida a la que la familia Clark había gozado durante los veinticinco años previos a la operación.

A pesar de las precauciones tomadas, el CAT-Scan del segundo examen anual reveló que las defensas de la enferma

*Ricardo Armijo. Es originario de Nicaragua; actualmente reside en Chicago, Ill., EUA, donde junto con otros jóvenes escritores latinoamericanos mantiene el aliento de las letras hispánicas.*

ya no podían contener el avance del carcinoma. Cuando el equipo de oncólogos decidió extirpar el otro seno, a Stella le fue imposible continuar esperando el futuro con los brazos cruzados. Se sometió a la segunda operación no porque hubiera querido salvarse sino —y que Dios le perdonara tan negro pensamiento— por la presión que su familia de hombres había ejercido sin tener la más mínima idea de lo que era ser una mujer literalmente despechada, una mujer a la que una legión de células desbocadas carcomía en lo más íntimo de su ser, y ella sin poder hacer nada al respecto. Lo peor era eso, la impotencia. La impotencia.

Seis semanas después de la operación su consejero, al notarla tan sombría, envió un informe a los médicos, pero éstos atribuyeron su estado de ánimo a la desmoralización que normalmente ocurre en estos tipos de cáncer y sugirieron que continuara observándola e informara a la familia de una posible depresión prolongada. Ya que la taciturnidad se había convertido en norma y Stella se había enclausurado en un mutismo casi perenne, su esposo y dos hijos llegaron rápidamente a la resignación y reconstruyeron una normalidad que poco tenía que ver con la de antaño. Por estar enfrascados en la faena de rehacer sus propias vidas, no pudieron detectar ninguna de las señales de alarma que el consejero les había anotado en una lista. Además, nada en el comportamiento de su esposa y madre indicaba que saldría de la depresión en un futuro cercano.

La excepción fue aquella mañana que Stella despertó casi eufórica. Se levantó llena de vida, asignó labores a diestra y siniestra y ella misma desempeñó los pocos quehaceres que su debilitado cuerpo le permitió hacer. Ese feliz día su esposo Eric creyó que Stella por fin había roto el quiste de la depresión, y la colmó de besos y elogios. Pero el entusiasmo duró poco: los ánimos de la moribunda decayeron con el avance del día, y para cuando el sol se escondió tras la arboleda de Glenview Park, Illinois, Stella había vuelto a su agujero negro.

El equipo médico atribuyó la repentina euforia de Mrs. Clark a una última esperanza que saltó desesperada, únicamente para caer bajo los estertores de la derrota definitiva. Los médicos concluyeron

que no quedaba otro remedio más que esperar el fin. Pero para Stella los resignados eran ellos, de ahí su interpretación tan fatalista. Porque ella, sin que nadie pudiera imaginarlo, había vislumbrado la salida. Con un poco de valor —mucho menor que el que tuvo que sacar para enfrentarse a las operaciones— podía ganarle la partida a su injusto destino. Todo ese día de euforia lo utilizó para saborear un único pensamiento, que terminó llenándola a plenitud. La función de las intensas labores domésticas fue para permitirle mantenerse enfocada y analizar sus emociones desde mil puntos de vista distintos. Concluyó que su tragedia podía terminar o en la mejor victoria posible o en el final abyecto que la aguardaba, los cuales, aunque desembocaran en lo mismo, eran dos vías completamente distintas cuando se tomaban en cuenta su orgullo y el derecho de morir dignamente. Al atardecer, cuando regresó a las profundidades del silencio, Stella había optado por la primera vía y el plan para enfrentarse a su final con los ojos abiertos había sido puesto en marcha.

Lo primero que hizo fue ahorrar los mil quinientos dólares con que pagaría los servicios del verdugo. De los tres pasos del plan, ése fue el más fácil y el que menos tiempo le tomó. Simplemente hizo lo que había hecho a lo largo de su vida matrimonial: ajustar el presupuesto al ingreso semanal y mentir un poco sobre gastos inesperados.

El segundo paso fue contratar a Julius Wilson. La excusa que dio a su familia fue que ya no podía continuar ella sola con el jardín y el jardín lo mantendría lindo aunque fuera lo último que hiciera, pero para ello necesitaba ayuda. Sus hijos se ofrecieron inmediatamente de voluntarios, pero Stella dijo que lo mejor era conseguirse a alguien de fuera, ya que sería saludable tener contacto con alguien que no formara parte del círculo familiar ni del médico, que, a decir verdad, la tenían cansada.

Temprano, la mañana del sábado siguiente, condujo hasta Martinville, suburbio vecino mucho más pobre que Glenview Park. Con la ventana de la *station wagon* abierta a medias, entabló una conversación desconfiada con un baquiano, y los dólares que le entregó compraron la búsqueda y la subsecuente redada de candidatos posibles. Por más

que Stella trató de evitarlo, los diez o quince jóvenes alineados frente a un Church's Fried Chicken le recordaron las ilustraciones de subastas de esclavos que había visto en los libros de historia. Después de mucho deliberar, escogió a Julius; lo escogió no únicamente por su fortaleza física sino por poseer lo que ella juzgó como debilidad moral, que se traducía en maleabilidad y, más específicamente, en proclividad al dinero fácil. Cuando el grupo se dispersó, la mujer blanca y el hombre negro negociaron los términos del contrato, quedando en que Julius empezaría a trabajar el miércoles de la semana entrante.

Contrario a lo que ella había supuesto, el problema del hombre negro insertado en el hogar de blancos se solucionó por sí solo. El martes, a la hora de la cena, Jimmy, su hijo mayor, le preguntó si había conseguido al ayudante que andaba buscando.

—Sí —contestó ella—. Empieza mañana. Vendrá una vez a la semana, los miércoles.

—¿Dónde lo encontraste? —preguntó su hijo.

—En Martinville.

—¿Es un negro?

—Sí.

—¿No te lo dije, Carl? —dijo Jimmy a su hermano menor—. Mamá y sus ideas liberales.

Carl asintió con la cabeza y los dos rieron con complicidad.

Y el tema no se volvió a tocar.

Esa noche, mientras Stella navegaba en la viscosidad de su insomnio, tuvo que morderse el labio inferior para que Eric no escuchara su risa mezclada con llanto.

Stella se impuso la regla de que la rutina de los miércoles no se vería afectada por Julius. Para ahorrar tiempo y romper la barrera del contacto físico, recogía al jardinero en su casa a las ocho de la mañana y después de pasar el día juntos, lo llevaba de vuelta a las cinco o cinco y media de la tarde, suficiente tiempo para que su presencia se disipara antes de que su esposo y sus hijos regresaran del trabajo. Con tanto ir y venir conoció Martinville lo suficiente como para no perderse; lo mismo sucedió con los vecinos del jardinero, que los miércoles se acostumbraron a ver llegar una *station wagon* dos veces a casa de

Julius Wilson, quien por fin parecía haber conseguido un trabajo estable.

El hecho de que Julius no fuera tan buen trabajador debía ser lo que menos importaba de todo el plan, pero a Stella fue lo que más le costó aceptar, y en más de una ocasión estuvo a punto de despedirlo. Porque además de hacerse el tonto—algo que la obligaba a ella a interrumpir su propia rutina para enseñarle lo que tenía que hacer, o para recordárselo, que era lo más usual—, desaparecía con demasiada frecuencia, muchas veces ella misma tenía que terminar los trabajos que él dejaba a medias. Además de eso, ella tenía la bondad de pagarle al final de la jornada, algo que no se acostumbraba a hacer en ese tipo de contratos, también dejando de vez en cuando que se le pasaran tres o cinco dólares de más. Le irritaba la tranquilidad con que él llegaba a trabajar el miércoles siguiente, sin disculparse por el mal trabajo que había hecho la semana anterior, sin siquiera darle las gracias por el dinero adicional, mucho menos devolvérselo.

A pesar de los obstáculos iniciales, Stella hizo todo lo posible por ganarse la simpatía de Julius, pero penetrar ese carácter arisco fue un proceso que resultó infinitamente más difícil de llevar a cabo. En primer lugar, la médula de la vida de Julius era la pobreza, algo que ella nunca había padecido. En función de ella, Stella sospechaba que dentro del joven negro hervía el odio, pero era un odio que no tenía pies ni cabeza. Era él contra el mundo y el mundo contra él, o sea que la soledad última, que de un momento a otro podía convertirse en detonador de una venganza irracional contra cualquiera, como se había visto recientemente en los disturbios de Liberty City, Florida.

De la misma manera que ella había sido indiferente a la raza negra en general, Stella sentía que Julius la odiaba vagamente como parte de la raza blanca y no como a una mujer llamada Stella Eloise Clark, ama de casa suburbana de cincuenta y dos años, y eso la alentó a continuar. Con la simpleza que la caracterizaba, resumió el complejo asunto en una sola palabra: ignorancia, ignorancia del otro. Por eso sacó el tema de la raza del centro de la relación y se propuso tratar a Julius casi como a un hijo: «Soft

water / Wears away / Hard rock, / If it persists» nunca había olvidado esos versos, que había visto en un catálogo de frases célebres bordadas y que con los años se habían convertido en su lema y grito de guerra doméstico. El suave rumor del principio materno erosionó las primeras defensas del empleado. A la hora del almuerzo, Stella se sentaba con él a la mesa de la cocina y le hacía preguntas inocentes sobre sus gustos, su infancia, sus vivencias, que él contestó primero con monosílabos y luego fue ampliando hasta hilvanar largas anécdotas de racismo, violencia doméstica y hacinamiento. Horrorizada, Stella no comprendía cómo el gobierno que tanto admiraba dejaba impunes semejantes crímenes contra sus conciudadanos menos afortunados, pero tampoco era que ella podía hacer algo al respecto. Incapaces de tender el puente que cerrara la llaga que ambos supuraban, la relación que quizás pudo haberse considerado estimulante, exótica o sociológica se estancó en el abismo de la brutal realidad que separaba sus vidas, y las conversaciones tan emotivas del principio fueron diluyéndose en temas como el clima, algún titular del periódico o el jardín. Cuando éstos se agotaban, a veces al comienzo de la jornada, se pasaban el resto del día sin hablar. En el fondo, Stella se sintió aliviada cuando dejaron definitivamente esos temas tan delicados; la mortificaban de tal forma, que no eran convenientes para el buen curso del plan, ya que hacían que se compadeciera de Julius, cuando éste era simplemente el vehículo para alcanzar su objetivo.

Las piezas finales del plan encajaron por accidente, aproximadamente tres meses después de haberlo puesto en marcha. Durante esos días, los dolores en el vientre habían cesado repentinamente, pero Stella sabía que era una tregua que el cáncer daba para reconcentrar fuerzas y embestirla con renovada virulencia, y por eso debía darse prisa. Sucedió una tarde fría, cuando ella y Julius estaban en la almáciga y se disponían a injertar poinsettias blancas y rojas. Con una mano, Stella dobló el tallo de una poinsettia y con la otra llevó la cuchilla al lugar del corte.

—La incisión debe ser lo suficientemente profunda para que permita el contacto entre injerto y

patrón —dijo, enterrando la cuchilla en el tallo, que sangró una perla de savia.

Hicieron el injerto. Cuando amarraban la vena, Stella notó una capa escamosa que recubría el tallo y las hojas del injerto, una sustancia parecida a la miel seca. Observó que las demás plantas de la almáciga también estaban cubiertas con la misma sustancia, que había resecaado en parches las frágiles cortezas. En ese pequeño detalle vio su oportunidad.

—Ahora te toca a ti —dijo, pasándole la navaja.

Julius hizo demasiado profunda la primera incisión, y la planta se desplomó como un diminuto árbol.

—No te preocupes —dijo Stella, acercándose a él. Tomó la enorme mano negra con la suya y guió la navaja y del tallo de la planta volaron dos o tres pedacitos de corteza—. ¿Ves? —dijo—. Con cariño todo se puede, hasta matar —y de un tajo cortó las dos primeras poinsettias, que se desplomaron al mismo tiempo—. Es necesario tener mano firme. Sin seguridad y determinación, cualquier trabajo, por fácil que sea, se vuelve desordenado.

Agarró un manojo de plantas y trató de romperlas. El manojo se resistió y los tirones alocados desprendieron algunas hojas, hasta que por fin las plantas cedieron, quedando tendidas en desorden, las mitades rotas todavía unidas por las pocas fibras que habían resistido el forcejeo.

—¿Entiendes? —preguntó ella con una suavidad que era incongruente con la violencia de sus manos.

Julius asintió con la cabeza, pero la confusión le ensombrecía el rostro.

—No te preocupes, tenemos más plantas —dijo ella, serena—. Te quería mostrar la diferencia entre un buen trabajo y uno malo. Y si te pagan, tienes la responsabilidad de hacerlo lo mejor que puedas. ¿Entendido?

Viendo que la confusión no terminaba de disiparse, Stella le indicó que se sentara.

—Muy bien, Julius —dijo, exhalando—. Nos entendemos. Nos merecemos un descanso. Vuelvo en seguida.

Entró en la casa con paso ligero y a los pocos minutos salió nuevamente. Se sentó junto a Julius,

que había salido del invernadero y la esperaba sentado en el césped. De la bolsa del delantal sacó una pinta de ginebra y se la mostró a Julius. Al verla, los ojos de Julius se iluminaron de deleite, se apagaron con sospecha y por último expresaron una curiosidad cautelosa.

—Nuestro premio —dijo ella, sonriendo.

Para darle, y darse, confianza, la destapó y se bebió un trago. Sintió el líquido perfumado calentarse los pechos ausentes y bajarle al vientre. Se limpió la boca con el dorso de la mano y le pasó tímidamente la botella a Julius, quien le dio un largo trago. El efecto fue inmediato: los rasgos faciales se le suavizaron, la boca se le abrió en una sonrisa distante y una suavidad desconocida para ella pareció aflorarle en todo el cuerpo. Sacó un cigarrillo arrugado del bolsillo de la camisa y lo encendió con la tranquilidad del hombre que lo tiene todo. Sorprendida por el cambio, Stella pensó que sería una buena idea darle un poco de ginebra antes de la ejecución.

—Mrs. Clark, para ser blanca, usted sí sabe utilizar la navaja —dijo él, sonriendo, exhalando una bocanada de humo mientras le devolvía la botella—. ¡Pow! y las dos plantas al suelo.

Stella se dio otro trago y devolvió la botella a las manos de Julius.

—¿Recuerdas el día que nos conocimos? —preguntó después de recobrar el aliento.

Julius movió la cabeza para afirmar.

—¿Sabes por qué te escogí a ti y no a otro?

Él se alzó de hombros.

—Por tus ojos —dijo ella—. Eran tan distintos de los de los otros. No sé, me parecieron más tiernos. No sé si me creas, pero me parece que tienes mucha ternura dentro.

Stella sintió la ginebra excitarle los pensamien-



VO

tos. Alzó su brazo y lo comparó con la piel color de madera quemada de Julius.

—¿Te has compadecido de alguien alguna vez, Julius? —preguntó, dejando caer el brazo como si fuera de caucho.

—Claro que lo he hecho —contestó él—; cuando a mi hermano lo echaron preso. Lo visitaba todos los fines de semana. Eso es compasión.

—Andas cerca —dijo Stella.

Julius le dio otro jalón a la botella.

—Pero no sé si haya sido compasión verdadera —dijo—, porque al cabo de dos meses la vida se me complicó y ya no pude seguir yendo a verlo. Diez años es una sentencia larga, y yo tengo una vida por delante.

Ella le quitó la botella de las manos y se dio otro trago. —¿Has matado a alguien, Julius? —preguntó sin poder controlarse, sintiendo que el licor le quemaba la garganta.

—Mrs. Clark, por favor. Sólo porque soy negro...

—Fue solamente una pregunta, disculpa —se apresuró a decir ella—. Estoy algo borracha. Pero dime algo: ¿no notaste nada en las poinsettias que corté?

—No.

—¿Sabes por qué las corté?

—Supongo que se enojó conmigo.



VO

—No, Julius, no es justo esperar que alguien haga algo bien la primera vez —dijo ella, dándole unas palmaditas en el muslo. En ese momento se percató de que lo estaba tratando casi como a un niño, pero al mismo tiempo se dio cuenta de que no podía evitarlo, ésa era la única manera en que podía tratar con él.

—No, no fue por eso —dijo—. Estaban enfermas, Julius. Las maté porque me compadecí de ellas. Eso es compasión. Ver el apuro de un amigo y ayudarlo a salir de él. Verdadera compasión y ayuda verdadera, dos ingredientes que siempre deben ir juntos.

Stella vio cómo Julius le daba el último trago a la botella. Ya casi eran las cinco; los hombres de la casa estarían a punto de regresar del trabajo. Debía mantener la calma, lo más importante era no salirse del tema.

—Yo también estoy enferma, Julius —dijo, sin titubear, y miró el sol que se escondía detrás de las casas más distantes de la cuadra—. Muy enferma.

Y con voz pausada le contó su dilema, la decisión, el papel que él desempeñaría, la cantidad de dinero que había de por medio. Una vez aceptada la oferta, Stella se sorprendió de la facilidad con que la dinámica había cambiado, como si todos los obstáculos que había encontrado para ganarse a Julius nunca hubieran existido. El preámbulo de la compa-

sión había estado de más, el amor al prójimo había pasado a segundo término y la delicada propuesta terminó transformándose en una transacción cualquiera, como si de comprar un carro usado se tratara. En el fondo, la simpleza con que se resolvió el asunto la tranquilizó, y después de dos años pudo respirar tranquila, como si le hubieran quitado un enorme yugo de hierro de los hombros. Y mientras detallaban el horario del miércoles siguiente, entre ellos se

formó una especie de camaradería, como dos niños que han planeado faltar a la escuela para buscar dónde terminan las vías del ferrocarril.

Todo transcurrió como siempre el miércoles siguiente, con la única diferencia de que cada uno desempeñó sus labores en completo silencio. Mientras Julius le daba los últimos toques al patio, Stella aseó la casa, lavó tres tandas de ropa y fue de compras al supermercado. Dejaba todo en orden porque no quería que a la hora de que tuvieran que hacerse cargo de sus restos, su familia se molestara con asuntos que en vida habían sido parte de su jurisdicción. Como siempre, almorzaron juntos, pero no hubo tema de conversación. A media tarde, preparó un lomo de cerdo acompañado de repollitos de Bruselas, puré de papas y ensalada de col dulce. Guardó la cena en fuentes separadas dentro del horno, lavó los platos y dejó la cocina reluciente.

Luego se dio un largo baño de burbujas. En una lenta cadena de ritos premeditados, se lavó el pelo, se hizo un tratamiento facial, se rasuró las piernas y los sobacos, se depiló las cejas, se cortó y limó las uñas. Con lentitud ceremoniosa, se puso el vestido floreado que había escogido para la ocasión y aumentó la intensidad de su mirada con un poco de rímel. Por una cuestión de amor propio, no se puso las prótesis mamarias. Al verse en el espejo, le pareció que

el pecho aplanado le otorgaba un orgullo casi masculino; pero no, era una imagen falsa: se trataba de una mujer en control de su destino y por eso orgullosamente femenina. Y con ese pensamiento se recostó quince minutos. Se levantó despejada; arregló la cama y sacó los dos sobres del costurero. Dejó uno de ellos en la mesa del comedor, a la vista de todos. Mientras le daba un último vistazo a la casa, hizo un repaso mental del contenido de la carta, en la que explicaba su decisión. Pero más que nada, recordó el énfasis que le había dado a la última frase: «Por favor no se culpe a nadie, y mucho menos a Mr. Julius Wilson, que siguió mis instrucciones al pie de la letra.» Y pensó que para estar tan llena de emoción, la carta había sido escrita con cordura y con un profundo sentido de la justicia.

Llamó a Julius al garaje. Frente a frente, por unos tensos segundos no supieron qué hacer, cada uno escuchó en silencio la respiración acelerada del otro. En la de él, a ella le pareció percibir el aroma a ginebra, y por eso decidió mejor no darle la pinta que sostenía dentro del bolsillo derecho del vestido. Del bolsillo izquierdo sacó el sobre con el dinero.

—Hay cien extra —dijo, sin ninguna emoción, pasándoselo—. Con la esperanza de que hagas un buen trabajo.

—Usted no se preocupe —dijo él, con excesiva confianza, metiéndose el sobre en el bolsillo trasero del pantalón—. Bueno, listo.

—Lista —dijo ella, alisándose el vestido, y estiró el cuello.

Julius puso las manos sobre el cuello blanco y apretó. Apretó sin premura, progresivamente, hasta que Stella parpadeó varias veces, volteó los ojos hacia atrás y toda fuerza pareció abandonarla. Había perdido mucho peso, de modo que a Julius le fue fácil posarla suavemente en el suelo de concreto. Le auscultó el pecho con la mano y sonrió satisfecho. Después rebuscó en los bolsillos del vestido y sacó la botella.

—Vieja estúpida —dijo, destapándola, y bebió un trago. Luego se marchó.

Si no era porque el pecho plano no subía o bajaba indicando una respiración, se diría que Stella dormía tranquilamente. La presencia de ese cuerpo iner-

te, tenso aún después de muerto, parecía complementar la rigurosa pulcritud con que las cosas del garaje estaban ordenadas. Era como si la eficiente, la hacendosa, la juiciosa Stella Clark hubiera decidido morir en el lugar de la casa que mejor reflejaba su personalidad. Daba la impresión de que lo había escogido para que su muerte no ensuciara la casa que ella había cuidado y mantenido por tantos años. Y todo iba tal como ella lo había dispuesto, sólo que de pronto sus pulmones rompieron el silencio con una especie de eructo prolongado que también fue una búsqueda de aire. Se incorporó bruscamente, y después de haber controlado las arcadas, se levantó con la cara enrojecida y se tocó la garganta.

—¡Mierda! —gimió para sí, volviéndose a acostar y cubriéndose el rostro con las manos.

Una punzada en el costado hizo que se ovillara; respiró rítmicamente y se quedó quieta hasta que pudo controlar el dolor y ordenar sus pensamientos. ¿Cómo pudo prever que ese maldito negro, con sus muslos y bíceps enormes, necesitaría un curso intensivo de matar? Tantas horas de esbozo, de insomnio, la perfección del antifaz con que había burlado a su familia y a los médicos, todos sus esfuerzos habían sido en vano. Sollozó sin lágrimas y maldijo mil veces su suerte. Odió su existencia, odió a su esposo y a sus hijos, a los médicos que le habían sacado la vida a pedazos, odió a un jardinero negro que se llamaba Julius Wilson y que ahora se había convertido en estafador.

Se vio levantarse, entrar a la casa y destruir la carta, devolver la cena a las ollas y sartenes. Se vio dándole de comer a su familia como si nada hubiera pasado, lavando los platos y después de haberlos lavado sentarse a ver televisión e intentar entender el noticiero de las diez, cuando la derrota no le permitiría entender nada. Antes de acostarse, se tomaría la farmacia de cada noche y se metería en la cama sabiendo que además de no haber alcanzado su objetivo, había perdido mil seiscientos dólares en el proceso; entonces la rabia subiría a la superficie, la mantendría con los ojos abiertos a las once de la noche, a las dos de la mañana, a las cinco. Y a la mañana siguiente se tendría que levantar y así continuar sus insoportables días fingiendo que nada había pasado,

que después de todo lo que había hecho nada se había alcanzado, hasta que la muerte se la llevara como a cualquier otra estúpida que no había luchado por su dignidad. No señor, las cosas no iban a quedarse así, ella y su destino tenían cuentas pendientes, entre ella y Julius había un acuerdo pagado, y ambos tenían que ser resueltos.

Se levantó, se arregló el pelo y fue por las llaves del auto. Al pasar por el comedor, vio la carta sobre la mesa. La recogió y leyó, en su cuidadoso puño y letra: «Para Eric Clark y nuestros hijos», y casi la rompió, pero se contuvo. Con un plan de emergencia esbozado, se metió el sobre al bolsillo, salió por la puerta delantera, abordó la *station wagon* y se marchó.

Por supuesto que encontró a Julius acompañando de sus amigos. Cuando abrió la puerta y la vio, Julius se sorprendió menos de lo que ella se había imaginado. Stella supuso que era porque estaba anestesiado con más ginebra. Desde el porche pudo ver parte del grupo de amigos, que entre la música y el ruido de vasos comentaban algo, de seguro la presencia de la blanca, la mujer blanca a quien Julius había sacado los mil seiscientos dólares más fáciles de su vida.

—Tiene más valor de lo que pensé, Mrs. Clark —dijo Julius, tambaleándose un poco—. Nunca esperé volver a verla por estos lados.

—Hiciste un mal trabajo, Julius —dijo ella serenamente—. Creí que teníamos un arreglo. Te he pagado por un trabajo que no has terminado. ¿Cómo piensas salir de tu miseria si no trabajas como es debido? ¿O es que para aprender necesitas ser castigado, como tu hermano?

Julius no dijo nada.

—No te vas a salir con la tuya —continuó ella— así tenga que quedarme aquí toda la noche. Te aconsejo que no quedés mal conmigo.

—Espere aquí —dijo él, encendida la mirada roja—. Ya regreso.

Entró a la casa, cerrando la puerta para que Stella no pudiera ver lo que sucedía dentro. Mientras esperaba, ella sacó el sobre y lo estudió por unos segundos. Luego se agachó y lo dejó caer entre los tablones del porche. Por entre las rendijas vio que había caído boca arriba.

—Negro estúpido —murmuró entre dientes y se llenó los pulmones de aire.

Se puso de pie justo antes de que Julius saliera cargando un bate.

—La solución de tu problema la tienes en tu propia casa —dijo ella, con una leve sonrisa, después de que él cerró la puerta.

—Cállese y vámonos —contestó Julius, sin hacerle caso.

Apenas bajaron la escalinata del porche, los amigos de Julius se amontonaron en la ventana. Los vieron alejarse juntos, como cualquier pareja que iba rumbo a un partido de *softball*. Abordaron la *station wagon*, que a los pocos segundos arrancó silenciosamente.

Al día siguiente por la tarde, mientras los familiares de Stella Clark trataban de adivinar el móvil de tan brutal asesinato, dos detectives de la Sección de Homicidios del 13avo. Precinto de Policía, Glenview Park, tocaron a la puerta de Julius Wilson. Al no recibir respuesta, forzaron la entrada y lo sorprendieron tratando de deshacerse de mil cuatrocientos setenta dólares en billetes de baja denominación, sobrante de la noche anterior y que durante el juicio se utilizó como la evidencia principal en su contra, junto con el bate que encontraron enterrado en el patio. Viéndose perdido, el homicida se entregó pacíficamente. Dos meses después, sin haber podido aclararle a sus abogados el significado de la frase de Stella con respecto a la solución, Julius Samuel Wilson fue sentenciado a treinta años de cárcel por un jurado de sus pares.

# Poemas

## Mario Bojórquez

### *Battery Park*

Para decirlo todo, con un gesto te digo  
que no hay en mí bastante  
malasangre, desvío, desolación inútil

Nada de mí te dice, te desconozco apenas  
nada de mí, ni acaso  
lo que de mí recelo

Voy deslizando el ojo sobre la acera húmeda  
y el dibujo se alza para volverse  
ruta de tus pasos lejanos

### *World Trade Center*

El mundo está a tus pies  
qué ardua velocidad socorre al viento  
qué vacío el vacío  
y qué enhiesta la vista  
sobre los techos de los edificios

En el tren vertical sin butacas  
tomas boleto para el cielo  
Vuelves los ojos hacia dentro  
y en la acera de enfrente ves  
un árbol más frondoso  
una tierra más reverdecida

*Mario Bojórquez (Los Mochis, Sin., 1968). Ha publicado los poemarios Pájaros sueltos (1990), Contradanza de pie y de barro (1996) y Diván de Mouraria (1999). Entre los premios que ha recibido destacan el Estatal de Literatura de Baja California (1990) y el Nacional de Poesía Clemencia Isaura (1995).*

Sólo el viento conoce la velocidad del vacío

*Express at Soho*

Yo soy ese señor que toma café  
bajo los cascos de los caballos  
He venido desde la Zona Río en Tijuana  
desde el Cecut a probar sus cubos de azúcar  
No confío en el Village ni en sus antros clásicos  
me gusta el Soho barrio de pintores y galeristas  
y en el mantel individual manchado de menta  
le digo a mi amigo Poncho que aquí  
y en Saint-Germain-des-Prés  
en Les Doux Magots  
el café sabe igual  
que en El Taquito de la Leyva

*Elizabeth Station*

¿Cuáles vías en tránsito me traen tu nombre Elizabeth;  
mejor sería decir que estas vías me guardan  
una memoria futura de ti;  
y qué ciudad se ha alzado en tu cobijo;  
y qué ciudad a la sombra augusta de tu nombre  
celebra para mí la memoria futura de tu cuerpo?

*Amtrack*

Comienza la mañana con la memoria de tu fotografía  
va clocando la imagen de tu cuerpo en el andén  
ha venido contigo el rumor del viento más lejano  
Socorre al desdichado de la chamarra verde  
dale su tuna y su tortilla y su flor de calabaza

# ¿Poesía emergente, poesía contemporánea?

Juan José Macías

1. Primero: estoy firmemente convencido de que la poesía no es un asunto teórico sino práctico, no en el uso sino en el suceso. Es decir, la poesía es un acto. Y aún más: la poesía no se escribe, responde al acto mismo de escribirla.

2. Segundo: el tiempo y el lugar de la poesía, en consecuencia, se ubican en el aquí y en el ahora. Ella es nuestro espacio y su propio espacio, y su historicidad ni tiene referente de principio, ni fin. Lo que significa que la poesía no tiene historia, ella es historia en sí misma: demarca su tiempo y su historia fuera del tiempo y de la historia oficiales. No pertenece a este tiempo sino a todos los tiempos, incluso al futuro: el poema, escrito ayer o ahora, es un discurso en devenir.

3. Dicho lo anterior, ¿qué significa «poesía emergente»? Y todavía más: ¿qué queremos expresar cuando decimos, por ejemplo, «poesía contemporánea en México»? Es importante afirmar que la poesía no se identifica mediante estampas nacionalista. Puede ser, eso sí, cuando se erige en crítica y cuestiona a la historia, hija de su tiempo en tanto a formas de escritura, en tanto a modos de percibir el poema.

4. Francisco de Quevedo sigue siendo tan fresco como Octavio Paz, y, valor es decirlo: Octavio Paz es tan fresco como Francisco de Quevedo. Lo que representa que la regresión en poesía no equivale a decadencia sino a una revisión de formas canónicas del pasado, no para romper con ellas sino para volver a accionarlas con base en una sintaxis renovadora. Se ha dicho incansablemente: no se puede entender el presente sin la revisión del pasado, no puede haber ruptura sin la existencia de la tradición.

5. La búsqueda del poema es la búsqueda de la palabra primigenia. En su escritura y en su lectura se asiste al primer día de la Creación. Un poema es una imagen puesta ahí donde no hay nada. Y, ¿por qué no?, asimismo una ausencia en sustitución de una presencia. La no significación, o la insignificancia temática, es un legado del modernismo. Darío no liberó del elisé verbal, «dañoso porque encierra en sí el elisé mental, y juntos perpetúan la anquilosis, la inmovilidad». De ahí la aventura hacia lo que siempre nos queda por conocer, y hacia lo que siempre nos queda por realizar.

6. Podría decirse que en poesía todo se ha hecho y todo está por hacerse. Con los *Caligramas* de Apollinaire y el poema-constelación de

*Juan José Macías (Fresnillo, Zac., 1960). Ganador del premio Ramón López Velarde en 1993 con el poemario *Ánima asuca*, publicado en la colección Premio, de la Universidad Autónoma de Zacatecas, en 1994.*

Mallarmé, coexisten los *Topoemas* y el poema-espejo de Octavio Paz. ¿Si digo «coexisten» señalo que son contemporáneos? Es posible. Digo que coexisten pero no en un tiempo destacado por la historia; son contemporáneos o, mejor, sucedáneos en su modo de entender la historia.

7. *Un coup de dés*, el logocéntrico poema-consuelación de Mallarmé, es un poema esencial: representa la oclusión de la poesía del siglo XIX y la apertura hacia la experimentación poética del siglo XX. En un tiempo sin dioses —en el decir de Heidegger—, Rimbaud y Baudelaire se abaten contra la crisis de una sociedad aristocrática y moralina, en tanto que Mallarmé lo hace frente a la crisis del poema, última fortaleza especulativa de un mundo sin utopías.

8. La influencia de *Un coup de dés* alcanza a *Blanco*, poema escrito en la India en 1966, en un momento en que, curiosamente, México sufría de una evidente crisis económica y política, que habría de derivar en los hechos ocurridos en el 68. *Blanco*, logocéntrico también, aun cuando escrito a mediados del siglo XX, pudiera considerarse, como el de Mallarmé, un poema emergente, último, innovador. Poema que *todavía* la posibilidad de toda búsqueda metalingüística del poema contenido en el poema; del poema que se demarca en el principio de la nada: del mundo cuyo principio está en lo blanco: del silencio como basamento semántico del mundo antes de su creación.

9. Octavio Paz, heredero directo de las vanguardias, ha legado a nuestra poesía el gesto que se borra en otro gesto: el del poema vivo que se nutre de la canónico y de lo moderno, que al fin lo moderno llegará un día a ser canónico. Contemporáneo nuestro, Octavio Paz, como ya he sugerido, no lo es menos de Mallarmé ni de Quevedo, mucho menos de Breton y Baudelaire.

10. Vale ahora la autocrítica: ¿de qué se nutre nuestra poesía contemporánea, nuestra más emergente poesía? ¿Sólo quizá de lo moderno? ¿O del miedo que le produce no ser innovadora, de sospecharse —valga la paradoja— inédito clisé? No tenerle miedo al clisé, es verdad que nos podría anquilosar —como expresaría Darío—, llevarnos por las veredas de sobra manidas de la poesía. Sin em-

bargo, el solo miedo al clisé también puede producir radicales endriagos, ahogados en su propio caldo metafórico. Para ambas posturas se malentende la libertad propuesta por un radical como Nicanor Parra: «Haz lo que quieras, con tal de superar la página en blanco.»

11. Ciertamente es que una de las virtudes del siglo XX, en cuanto al arte y la literatura, es la libertad estética; tanto, que nuestra literatura actual, o contemporánea, es inasible en su análisis por ser extraordinariamente heterogénea. Lo que significa que está en búsqueda por los diversos caminos que nos marcaron las escuelas de posguerra. Y en esa búsqueda permanecemos, en abandono del siglo XX en que nacieron las escuelas de vanguardia, como progenie de los herederos directos de aquéllas: Octavio Paz, Lezama Lima, Oliverio Girondo, poetas sucedáneos de aquel momento fundador, y poetas —guardando las dadas distancias— contemporáneos nuestros. Sin embargo, la pregunta se obliga, ¿somos nosotros sucedáneos de ellos?

12. Existe un momento en Zacatecas en que los poetas miran a través de las vidrieras hoy, quizá, algo resquebrajadas de las escuelas de vanguardia; ese momento corresponde a los años setenta, cuando comienzan a publicar los poetas nacidos en la mitad del siglo XX: José de Jesús Sampedro, Jorge Salmón y Víctor Hugo Rodríguez Bécquer, entre los más representativos. El primero, autor de *Un (ejemplo) salto de gato pinto* (Joaquín Mortiz, 1976), no nada más influye en algunos poetas zacatecanos, sino también en muchos otros del norte del país. Su poesía, en este libro, a veces oscura, registra un tono inusual, con base en una acumulación de imágenes enrarecidas por una —también— atípica asociación de vocablos. Sin embargo, los mismos poemas son reveladores en cuanto a las lecturas dilectas de José de Jesús Sampedro: Apollinaire, Breton, Rilke, Artaud, Celan, etc. Algo similar ocurre con los otros poetas. Existe un marcado ludismo surrealista que los empata, los hace similares. Asimismo una clara propensión a la búsqueda de nuevas formas expresivas. En Zacatecas, arriesgo afirmar, desde los años setenta ha habido siempre, sobre todo por parte de los poetas, una clara actitud receptiva respecto de las experimenta-



VO

ciones formales. A mí me ha llamado, por ejemplo, en ciertos momentos la imantación fonética del lenguaje: su música, sus imágenes sonoras. Si la poesía está en su hacer, el poema es un objeto, una instalación de palabras ordenadas de acuerdo con su eufonía. Más allá de su campo semántico, el poema se resuelve en su medida sensorial. No en balde los barrocos y los simbolistas. No en balde, tampoco, el creacionismo o la libre analogía surrealista. Sin embargo, lo sé: cada poeta es el mismo que no deja de ser cada vez otro; quiero decir: cada poeta es su poesía. Seré confesional: ignoro en qué momento dejé de rendirle tributo a la forma para experimentar, en últimas fechas, con el campo semántico de un poema —si es que esto es posible—. No obstante, continuo sintiendo el poema como una realidad antes inexistente que, más que saberla, nos sabe, nos percibe y, habrá que agregar, nos profiere. Pero antes de esta breve digresión trazábamos una conveniente señal de impulso: los setenta. Y aquí tres poemas encuentran su justo espacio a fin de no dejar niebla sobre el terraplén de nuestra historia:

JOSÉ DE JESÚS SAMPEDRO

*Momento de irse a otro sitio menos seguro*

martes 23 callejón del mono prieto  
la muchacha sobre el puente naranja cuando llueve  
tu muerto pide casa de metate pero te tiene  
la circunferencia del ojo toca el piano  
esto que digo no termina la esperanza  
un pájaro duro como tu contemplación  
[entrega su pata rendido de ti

ah la mesa del amor se ha puesto de prisa  
escuchamos hola yo escribí este poema  
nadie podrá decir la negación de una estrella caída ni fin  
supimos de una hora cargada de perros

[y mujeres que se olvidan  
siquiera importa la vida  
por eso callejón del mono prieto baja la espiral  
allí no encontrarás nada  
y sin embargo cuesta la existencia si topas

[la reflexión imprevista  
el muerto pasando música de longgins y messina  
arriba un arco iris chorro de niebla un animal suelto  
ronda este poema justo cuando ya no puedo continuar  
un reflejo de arbotante deja su lugar aquí  
ella cuenta su cuaderno y una semana

[y un edificio deshabitado  
donde se muere uno de estos días que nunca cuenta  
la casa del sueño y el vértigo del dormir conviven:  
el puente naranja sobre la muchacha cuando llueve  
ella se pone a dudar de un rayo en la pared  
tendrá que admitir que se ha perdido su plato de latón  
y que bajo su cama duermen un pez y una zanahoria  
y su centro de nueces y navíos hundidos para siempre  
martes 23 el vals de la reina barre en otoño  
david y yo preparamos la muerte que todavía no acontece  
tendremos tiempo para el fusil y la fiesta de sorpresa  
no dijimos que la vida merece su maceta bien regada  
y todo es cuanto cierto  
tú lloras y allá tienes tu duplicación de cartulina  
callejón del mono prieto martes bienvenidos  
el muerto nos espera en su recámara de abril  
yo veo el firmamento entro a él



jóvenes, a los que aún se encuentran en los veinte años, habrá que dejar que el tiempo los aleje para observarlos más de cerca, antes que mejor que leerlos. Por lo pronto aseguro que tiempo y destino se harán cargo de vindicar, o no, su trabajo y su valía.

14. De las promociones relativamente más recientes, Javier Acosta Escareño (Zacatecas, 1967), abogado y maestro de filosofía, en dirección contraria a Sampedro, Salmón y Bécquer, es un poeta con referencia directa a la vida. Sus registros temáticos los obtiene del entorno familiar y de algunos personajes dementes de su vecindario. Poco a poco su poesía, como la de los que le continúan, ha ido adquiriendo mayor tensión enunciativa, con valor de cosa en sí: poemas de amplio aliento, cuya extensión raya en lo narrativo pero sin caer en la facilidad explicativa. Acosta no es un poeta que realice malabarismos de lenguaje pero sí de pensamiento, con la «perfecta dicción que se disuelve / al contacto del café soluble», para utilizar algunas de sus figuras. A Javier, como a Juan Manuel Bonilla Soto (Fresnillo, 1962), lo seduce lo autobiográfico; ambos tratan de inscribirse y describirse en su poesía. Bonilla Soto, por ejemplo, le dedica un poema a su «última vértebra lumbar»:

A mi última vértebra lumbar  
que con su benemérita conspiración  
junto a primera sacra  
casi elevan mi status  
a monarca de las salas de ortopedia

me hicieron víctima  
de más de una incapacidad laboral  
—casi equivalente a beca—  
gracias a ello pude  
cuajar este rollito

en tanto que Javier Acosta dedica uno a sus oídos, a sus estornudos y a su miedo a las embolias, como lo vemos en el siguiente poema titulado «El vals del corredor de fondo»:

Acomodó sus manos sobre mi abismal frente  
y puso a enfriar la noche para el brindis

no era con precisión un día perfecto  
pero fingimos que un violín sanaba mis oídos

acomodó mis estornudos por colores  
y en papel albanene las formas hipotéticas  
[que he inventado para morir

acomodó la mano izquierda sobre mi miedo a las embolias  
ató mis agujetas para un vals

levantó la mirada con la que se dice adiós  
cada vez que los pobres resuelven  
[un misterio sobre el cielo

uno ve un dromedario atravesar agujas en Medina  
otro a un juez imparcial tomar el pulso  
[a un corredor de fondo

acomodó mis pasos en el vals, acomodó mi nombre  
—sólo apariencias —dijo— escucha ese  
[violín/no te mueras javier  
pero no está en sus manos

15. Poesía puesta de pie por la limpidez de la frase precisa, sin amaneramientos. Así también la de Gabriel Andrade Haro (Sombrerete, 1969), aunque juegue dentro de un imaginario de humor negro, a fin de declararle su odio a los insectos, de saber que «Dios murió de cáncer en el hígado» y de que los vampiros sirven

Para encontrar a la doncella del crucifijo  
y pedirle perdón y galletas con leche  
platicar en Transilvania del sabor de los espejos

Drácula está de vacaciones en Corea  
el día es la amnesia del mar encerrada en el armario  
la sangre es más barata los domingos

¿y qué importa todo eso?  
Aquí no hay ventanas abiertas  
ni mujeres ofreciendo su cuello  
yo no soy la cenicienta  
y esta meditación no termina a media noche  
una herida en el corazón sólo cura a las orquídeas

éste no es el final del cuento  
es el dolor de cabeza en Babilonia  
al amanecer en una caja de galletas

16. No obstante que Andrade Haro comparta cierto cultismo y algunas metáforas con Acosta, su poesía es más de corte lúdico y, por añadidura, es, en cierto modo, insolente, desconcertante, casi, se diría, tomada de los archivos embaucadores de Dada. Pero sobre todo recuerda mucho al Salvador Novo de los *XX poemas*: acumulación de imágenes y despropósitos. Tanto para Acosta como para Bonilla Soto y Andrade Haro la medida no existe: son poetas de la intemperancia, del desenfado, aunque los distingue el tono y la intención. Caso contrario el de José Arturo Burciaga (Fresnillo, 1963), que, aunque dado a las referencias culturales como Acosta y Andrade Haro, su poesía, de corte reflexivo, se resuelve en la contemplación; sin ser religiosa se crea bajo la mística del silencio como basamento de toda explicación y de todo origen:

María vislumbra en los árboles adentro sus palabras  
Hoy confieso que he pecado junto al recuerdo  
[de un monje  
no encontré otra manera de destruir la noticia  
[que borró mi mundo  
ésta será la última noche del nirvana y del hachís

Recuerdo el silencio del Buda  
era la categoría de decir algo  
y yo tuve que decirlo sin hablar  
las palabras, el adentro de sus árboles de silencio  
[¿las recuerdas María?

María, estas cosas trastornan la vida  
vasos liberianos recorren la sangre de la piedra  
y aquí y allá lo que no es piedra es luz

ésta fue la primera herida que marchitó  
[al relámpago de octubre  
Olvidé la voz de Cristo  
pero fueron sus siete palabras enviando  
[siete árboles dispersos  
y yo tuve que callarlo al decirlo:

los silencios, árboles que gritan en la piedra  
[¿los olvidaste María?

17. Con Arturo Burciaga asistimos a una poesía que, en Zacatecas, por los influjos de las escuelas de posguerra en los nacidos en los cincuenta, había permanecido en su rareza. Poesía cuya naturalidad recuerda en cierto modo a Vicente Magdaleno, considerado por Veremundo Carrillo como el enlace formal con la poesía contemporánea zacatecana. No lo dudo. Aunque, como ya he dicho, la poesía de los que comenzaron a publicar en los setenta tuvo cierta afectación vanguardista, de rechazo de lo canónico y de una gran proclividad hacia la experimentación formal. Los poetas de finales del siglo XX, creo saber, dan un vistazo a las formas canónicas, no para romper con ellas sino que aprenderlas y reactivarlas mediante una nueva sintaxis. O bien, se podría decir que algunos emplean un lenguaje paleolítico (si se me permite la expresión) para expresar lo actual. Destruir los viejos moldes, sí, pero también destruir los que la modernidad nos ha querido imponer en la literatura y en la vida. Ver más allá de las esperanzas y de los sueños de los estadistas es hoy la meta de la poesía. No hay límite para la visión aunque nos la quieran roma. El mundo, nos dicen, comienza y concluye en la puerta de tu casa. Ciertamente, pero cuando ya emprendimos el camino de regreso. Un poema de Antonio Reyes Cortés (Fresnillo, 1967) lo diría mejor:

Cada puerta se abre y congela imágenes de la calle  
cada llave es un rastro que deja una vida  
cada vida alumbró el horizonte y da color  
cada color se impacta contra los ojos con dulzura  
cada ojo da una óptica distinta de las cosas, de la gente  
cada persona es una causa y necesita de las nubes,  
[se extravía  
cada nube es un sueño que se pierde hacia la calle  
cada calle viene a casa y termina en esta puerta

18. Concluyo estas breves reflexiones y me encuentro de pronto de paseo por la avenida de la frase siguiente: porque cuesta la existencia e importa la vida, la poesía de una manera u otra siempre será mejor de otra manera.

## Creación joven: una nueva serie

Bajo el título genérico *Creación joven*, el Consejo Nacional y los fondos estatales para la cultura y las artes publicaron recientemente una serie de tres volúmenes dedicados a dar a conocer obra de creación literaria reciente de jóvenes escritores del país. Cada uno de estos volúmenes comprende, respectivamente, textos de narrativa, poesía y ensayo, producidos durante el periodo 1979-1999. Estos escritos fueron previamente publicados y seleccionados por sus autores para incorporarse a esta muestra representativa del quehacer literario de los jóvenes escritores mexicanos. Los volúmenes son resultado, también, del Encuentro de Creación Literaria Joven del Siglo XX al Tercer Milenio efectuado en la ciudad de Guadalajara del 28 al 30 de octubre de 1999.

El encuentro se realizó con la finalidad de tender puentes entre jóvenes escritores de las diversas regiones del país que hasta ese momento reunían una serie de características: no rebasar los 35 años de edad, tener

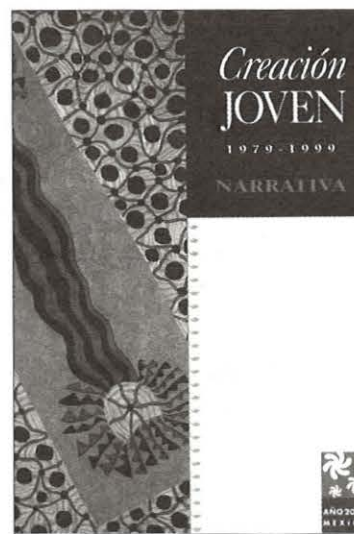
calidad literaria reconocida entre la comunidad a la cual pertenecen y ser seleccionados por las comisiones de planeación de cada uno de los treinta y un fondos estatales para la cultura y las artes.

En este encuentro se realizó una serie de actividades que involucraron la participación crítica y autocrítica, los procesos de enseñanza-aprendizaje de la escritura y la literatura, conferencias magisteriales y sesiones de documentación. En todas ellas, la discusión y el análisis resultaron fundamentales para establecer las condiciones y direcciones en que se desarrollan estos escritores mexicanos al filo de un nuevo milenio, así como para descubrir que, en este momento y en un futuro no muy lejano, conforman el corpus en el que sustentan la esperanza y el optimismo de una literatura mexicana sumamente vital debido a una diversidad de modos y maneras de aprehender la realidad y transformarla mediante el uso de las palabras, patrimonio común de nuestra sociedad.

*Varios autores.* Creación joven (narrativa, 1979-1999), del siglo xx al tercer milenio (CONACULTA y fondos estatales para la cultura y las artes, 1999).

*Varios autores.* Creación joven (poesía, 1979-1999), del siglo xx al tercer milenio (CONACULTA y fondos estatales para la cultura y las artes, 1999).

*Varios autores.* Creación joven (ensayo, 1979-1999), del siglo xx al tercer milenio (CONACULTA y fondos estatales para la cultura y las artes, 1999).



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) 858 5718

**gandhi**

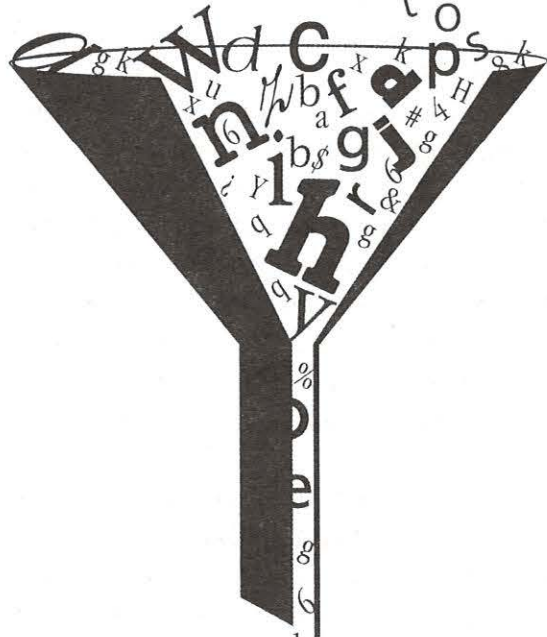
M. Ángel de Quevedo  
Discos 91 (5) 661 2339  
Libros 91 (5) 661 0911  
Fax 661 2043  
Ofic 661 1041



librería  
**códice**

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

En **pandora** le damos sentido a sus textos



editorial  
**pandora**  
s.a. de c.v.  
IMPRESORES

Cañas 3657 ♦ La Nogalera □ 810 6624 Fax 810 6626 ♦ C.P. 44470 ♦ Guadajajara, Jalisco, México



*Ballet Folclórico*  
de la Universidad de Guadalajara

TEATRO DEGOLLADO  
funciones todos los domingos a las 10 am



Héctor Navarro  
*Chamán alucinado*  
Acrílico/tela 140 x 190 cm.

*colección permanente*



**MUSEO DE LAS ARTES**  
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA