

Luvina

revista literaria • 25 • septiembre de 2001



- ♦ **Poemas de** Jorge Boccanera, Dylan Thomas, José Carrillo...
- ♦ Tres poetas de Islandia del siglo XX ♦ **Narrativa de** Pablo Narral
- ♦ **Ensayo de** Jorge Esquinca, Miguel Manríquez Durán
- ♦ **Pinturas de** Antonio Martínez

Centro Cultural
CASA VALLARTA

UN ESPACIO MÁS A TU CONOCIMIENTO



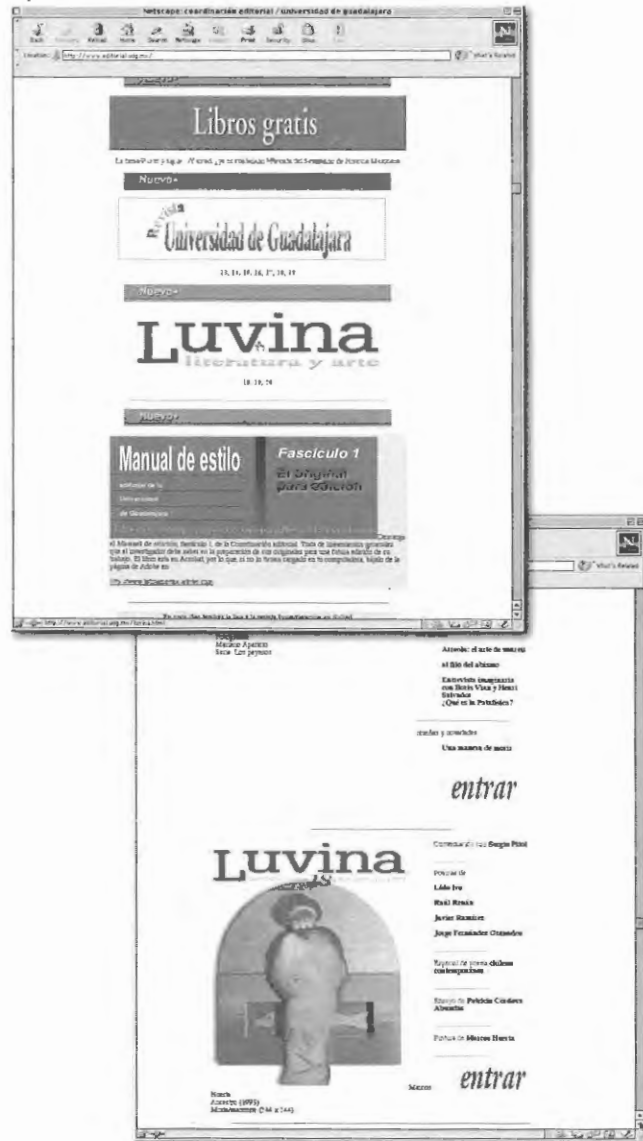
Exposiciones de:
Pintura Fotografía Escultura

Videos Música Café

Av. Vallarta 1668 ☎ 3615 4930

Luvina

en línea



www.editorial.udg.mx/luvina.html

índice

- 5** *Entrevista con Eduardo Antonio Parra*
Los sordidos límites de la literatura
César López Cuadras

*cruza*mientos

- 15** **Sordomuda**
Jorge Boccanera

de los
creadores

- 21** **Tres poetas de Islandia del siglo XX**
Jón úr Vör
Steinn Steinarr
Matthías Johannessen

- 24** **No vayas suavemente
a esa buena noche...**
Dylan Thomas

en
taller

- 25** **Los ciclos del ser de
Antonio Martínez Guzmán**

de los
creadores

- 33** **Tres poemas**
José Carrillo

- 35** **El silencio**
Pablo Narral

**41 El elogio de la sombra:
el teatro romántico en Jalisco**

Miguel Manríquez Durán

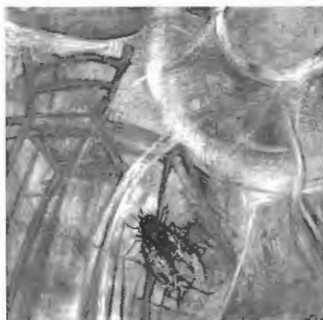
49 La alondra y el ángelus

Jorge Esquinca

53 Reseñas y novedades

Brindo por la luz

Jesús de Loza Paiz



En la portada:

Antonio Martínez

La mosca en la botella

90 x 90, Óleo sobre tela

Fotografías:

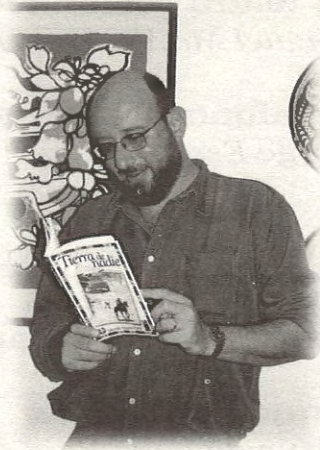
Alain Cordier [AC]



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA: *Rector general*, José Trinidad Padilla López; *Secretario general*, Carlos Briseño Torres; *Vicerrector ejecutivo*, Ricardo Gutiérrez Padilla; *Coordinadora general académica*, Ruth Padilla Muñoz; *Coordinador general administrativo*, Gustavo Cárdenas; *Coordinador general de extensión*, Silvia Álvarez.

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 Vilchis. *Composición*: RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL. *Corrección*: Miguel Ángel Serrano. *Captura*: Martha L. García.

Luvina Revista trimestral (septiembre de 2001). Editor responsable: César López Cuadras. Número de reserva de título en Derechos de Autor: 04-2001-011814404800-102. 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 Imprenta: Editorial Pandora, S.A., Caña 3657, La Nogalera, 46170, Guadalajara, Jal. Distribuidor: Coordinación Editorial de la Universidad de Guadalajara, Francisco Rojas González 131, col. Ladrón de Guevara, 44600, Guadalajara, Jal. Tel. y fax: 3827 2105/ Página Web: <http://www.editorial.udg.mx/luvina.html>



Entrevista con Eduardo Antonio Parra

Los sórdidos límites de la literatura

César López Cuadras

En el panorama actual de la narrativa nacional, un grupo de jóvenes escritores ha llegado para disputar un espacio, con su presencia vigorosa, dentro de los indefinibles límites de la república de las letras. Nacidos en los sesenta en su gran mayoría, ocupan hoy un lugar incuestionable en el gusto del público y en la atención de la crítica. De orígenes y estilos diversos, interesados en temáticas también variadas, forman ya una variopinta legión.

Eduardo Antonio Parra (León, Gto., 1965) es uno de estos jóvenes escritores. Ya nos ha sorprendido con su libro de cuentos *Los límites de la noche* (Era, 1996) y *Tierra de nadie* (Era, 1999); y más recientemente, con el cuento «Nadie los vio salir», con el cual ganó la edición 2000 del premio de cuento Juan Rulfo, de Radio Francia, publicado por Era en el 2001.

Para entrevistarle, lo atacué a mansalva con una andanada de cervezas bien heladas en la cantina La Primavera, en el corazón mismo de la castísima Aguascalientes.

Luvina: Parece que te gusta rondar ciertos límites, sobre todo los de la sobrevivencia humana, que están muy presentes en tus textos.

Eduardo Antonio Parra: Sí; están los límites sociales, los geográficos y las experiencias límite en los personajes. Cuando yo empezaba no era algo consciente, después se volvió consciente: era el tipo de personajes y de geografía que yo quería tratar. Tengo la impresión de que las situaciones límite son las que desnudan la condición humana, le quitan todas sus máscaras y es cuando sale entonces todo lo que llevamos dentro. En la situación límite no cuenta para nada la educación, ni lo aprendido, ni la cultura: sale lo más auténtico, y en este caso lo más auténtico viene siendo lo más animal. Por lo cual podríamos concluir que el ser humano es más humano cuando más animal es, cuando más se acerca a sus instintos, a la animalidad.

L: Además, la creación literaria es una actividad que tiene más de subjetivo que de racional.

EAP: Sí.

L: ¿En esto también hay exploraciones límite?

EAP: Por supuesto, creo que hay una búsqueda de las posibilidades de uno mismo a la hora de escribir. Cuando un escritor pone a un personaje en una situación difícil quizá está elucubrando cómo reaccionaría él mismo en una situación semejante, en una situación difícil.

L: Es decir, escribes con el cuerpo también.

EAP: Claro. Eso, todos los que escribimos, lo notamos cuando te pasas dos tres horas escribiendo, terminas cansadísimo, muchas veces te puede doler hasta el estómago del esfuerzo. Sí, hay una consciencia del cuerpo a la hora de escribir, sobre todo para poder transmitir las sensaciones atribuidas a los personajes.

L: La frontera es otro límite.

EAP: Exacto; es límite geográfico que para mí siempre ha sido un ámbito mágico, un ámbito límbico. Para mí, el río Bravo podría ser algo así como la laguna Estigia, separa de alguna manera un montón de cosas, pero en este caso separaría el infierno del paraíso. La gente que va a cruzar la frontera siempre cree que del otro lado está el paraíso. Obviamente eso es una ilusión, pero van con esa esperanza alejándose del infierno mexicano.

L: Pero los que vienen de allá para acá, en ocasiones, vienen a buscar el paraíso, huyendo de la sanción puritana, por ejemplo.

EAP: Para ellos México es el país de las maravillas. Llegan y ven lo que nunca han visto: el exotismo que tienen ahí a unos pasos, la otredad, como diría Octavio Paz. Ellos son *wasp*, tienen una vida completamente ascética y de repente cruzan el puente y se dan cuenta de que hay otro tipo de vida, muy distinto.

L: Muy animal.

EAP: Sí, mucho más animal, mucho más instintiva.

L: La frontera no sólo separa, también es lugar de encuentro, y esto está muy presente en tu literatura.

EAP: Por eso es una especie de tierra de nadie, de campo vacío donde todo mundo puede entrar y salir. En la frontera, del lado mexicano, que es el que más me interesa, ves gente de todo el país. Hay

muy poca gente nacida en Ciudad Juárez, en Nuevo Laredo. Por lo regular son segunda generación. Algo semejante pasa con los chicanos que viven del otro lado: muy pocos nacieron ahí. En Tijuana te encuentras indígenas que no hablan español y ahí están ya tratando de masticar el inglés. En Ciudad Juárez ves gente de todos lados, de Michoacán, de Oaxaca, de otras partes, y también ves mucho gringo desarraigado que de repente se descuelga de allá para vivir en este país de las maravillas.

L: La frontera también aparece a veces como cicatriz, a veces como herida abierta.

EAP: Es como dices, separa pero al mismo tiempo une. El símil de la cicatriz no me gusta porque lo dijo Carlos Fuentes.

L: Yo supongo que esa imagen muestra algo de nuestra tendencia al martirologio.

EAP: Así es; pero tenía razón Fuentes, y la tienes tú: a esto subyace el hecho de que lo que ahora está del otro lado antes era de nosotros, y creo que muchos de los pasaporteados y de los mojados de alguna manera van a tratar de recuperarlo, de recuperar algo, de quitarle a los gringos algo de lo que ellos nos quitaron primero. Esa es la idea en el inconsciente, y ahí es donde está la herida, donde está la herida abierta; o si se prefiere cicatriz, es una cicatriz bastante purulenta, infectada. Este motivo psicológico es una suerte de venganza, y lo que los lleva a allá nos es nada más la búsqueda de la riqueza, del dinero fácil.

L: En otro tema, en las últimas décadas se comienza a hablar de una literatura del norte, de la frontera. ¿En qué se diferencia esta literatura de aquella del centro o del sur?

EAP: Es un tema muy polémico. En lo personal, creo que sí existe una literatura del norte. Hay quien dice, por el contrario, que no se puede hablar de una literatura del norte sino de escritores que viven en el norte o escritores que son del norte, y te dicen: no, la literatura es mexicana y se acabó. Pero yo creo que sí se vale hablar de eso, tal como en EU se habla de una literatura del sur, que tienen allá como bandera a Faulkner. Hay una gran diferencia, y no nada más debida a la geografía, que es muy obvia. No sé si te acuerdas cuando se comenzaba a

hablar de una literatura del desierto, en los ochenta. Pero yo iría aún más a lo profundo. Es un asunto mucho más sutil, mucho menos notorio. Me refiero a la existencia de una sintaxis particular, a una sintaxis del pensamiento de los norteros. Yo decía hace algún tiempo que no es lo mismo ver el mundo a veinte grados centígrados, a toda madre, que estar a cuarenta y cinco, en el desierto. Aunque se trate del mismo mundo y del mismo México, vas a pensar, vas a percibir, vas a sentir de manera muy distinta. Los que crecimos en el norte nos acostumbra-



AC.

mos a una manera de pensar que si bien se parece mucho a la del resto de nuestros paisanos, porque somos mexicanos al fin y al cabo, hay muchas sutilezas propias, y esas sutiles diferencias de percepción, de mecánica mental, generan una sintaxis propia. Como lector del norte reconozco esa escritura y digo: éste es de allá. A lo mejor los del centro la ven igual pero nosotros de repente decimos: hay una respiración, unas reacciones de los personajes y una manera de enfocar el narrador muy particulares. Esto obviamente no se ha estudiado, es una impresión mía, quizá; aunque si se estudiara, creo que se descubriría. Ahorita tú decías de diez años para acá. Bueno, de diez años para acá es más notoria esa presencia; pero ya venía desde antes, con altibajos, sí, aunque si vamos al siglo XX encontramos que la literatura mexicana comenzó con la gente del norte, Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán; luego muchos se fueron al D.F., y se perdió una tradición en el norte que quizá se hubiera desarrollado de haber permanecido ellos allá. Cuando vivía en Monterrey, decíamos que Alfonso Reyes jamás fundó una tradición allá, jamás hizo escuela en Monterrey; y si se

hubiera quedado, otra cosa hubiera sido. Incluso en la generación anterior a la llamada narrativa del desierto ya empezaba a verse otra vez el norte, en escritores como Ignacio Solares y Carlos Montemayor, aunque después también se fueron al D.F., y de repente empezaban a escribir sobre asuntos del D.F. Pero cuando retoma fuerza el norte es con la famosa generación de narradores del desierto —que no les gusta que les llamen así. Ahí empezó con fuerza con Daniel Sada, Jesús Gardea, Gerardo Cornejo, Ricardo Elizondo y Se-

verino Salazar, que vendrían siendo los «papás» de la actual generación de escritores norteros. Debe considerarse, sin embargo, que lo que ha hecho más visible a los escritores del norte en la actualidad es el acceso a las editoriales. Es un fenómeno que no tiene que ver con la literatura directamente, aunque sí con la vida literaria; nos ha hecho un poco más visibles, nos ha dado un poco más de difusión, sin dejar de tomar en cuenta que esa apertura de las editoriales también se da de acuerdo con cierta calidad de lo que se está produciendo.

L: Y además, hoy en día no es necesario vivir en la ciudad de México.

EAP: Claro que no.

L: Pero tú crees que valdría la pena partírsela por pintar una raya entre los del norte y los del centro y del sur.

EAP: No; por supuesto que no. Al fin y al cabo lo que veo de logro en esta generación y las generaciones anteriores de escritores norteros es que de alguna manera nos estamos integrando a la narrativa mexicana. No queremos dividirla; sucede simplemente que antes no había muchos escritores del



AG

norte integrados a lo que es la narrativa mexicana, y ahora creo que sí los hay.

L: Si volvemos a la sordidez de tus temas, en tu narrativa no sólo está la sordidez de la frontera, en general. Un lugar privilegiado en este espacio es el burdel, ¿de qué viene eso? No quiero ponerte en el predicamento de que reconozcas que eres burdelero. Me interesa simplemente saber cómo te nace el interés literario por el tema del burdel.

EAP: Me viene un poco de la tradición, en el sentido de que creo que todos nosotros nos formamos un tanto en el cine mexicano, en el clásico cine mexicano, donde precisamente el burdel tiene un lugar privilegiado. En la narrativa también hay burdeles notables, lo mismo en la vida personal. Me gustaba mucho ir a los burdeles, sobre todo en la frontera. Quizá los mejores burdeles que he visto en mi vida, sobre todo de adolescente, sean los de Nuevo Laredo y Ciudad Juárez. Eran impresionantes. Por qué. Porque es un sitio de detonaciones; se detonan las emociones. Me gustaba mucho, además de ver a las mujeres, obviamente, ver las expresiones de los hombres. Me parecía como si, en el momento que entraban al burdel, entraban también en una especie de liberación que se reflejaba en sus miradas, en su rostro, en sus actitudes; pero que al mismo tiempo esas miradas, esos rostros, esas actitudes reflejaban un trasfondo de ese dolor de vivir en la marginalidad. Hace un momento mencionábamos los límites de la

sociedad, los personajes marginales. Creo que el ámbito natural de los personajes marginales es el burdel, tanto de hombres como de mujeres.

L: Ahora que lo mencionas, estoy recordando un relato desgarrador que aparece en tu libro *Tierra de nadie*, el titulado «La vida real», que trata de un periodista que hace un fotorreportaje sobre una pareja de miserables.

EAP: Sí; el periodista les toma fotos, les hace el reportaje a cambio de una botella.

L: ¿Cómo ve esto el periodista? No es la visión del miserable sino la de un tipo urbano, civilizado. ¿Cómo le afecta observar impudicamente esta manifestación extrema de la miseria?

EAP: En este caso el tipo, la primera vez que los ve, los ve como materia de un reportaje. Inmediatamente piensa en algo que pueda interesar, en algo a lo que pueda sacarle jugo; pero, conforme los va conociendo, de alguna manera, le fascinan, se ve seducido, al grado que, en cierto modo, se enamora de ellos; los considera algo maravilloso dentro de la mugre. El amor que esta pareja se tiene, su actitud dentro de los basureros, dentro de los barrios, de mendigos, lo fascinan; porque no había concebido que ese tipo de sentimientos, ese tipo de actitudes, se diéran en ese medio. Es por eso que, cuando los matan y él tiene que hacer la nota, se niega, prefiere recordarlos tal y como los conoció en sus épocas felices. Era la idea de que entre la basura puedes encontrar cosas muy hermosas.

L: Siempre andas hurgando en la basura de la sociedad: drogas, sexo, por ejemplo.

EAP: Sí.

L: ¿Por qué tan fuerte la presencia, no simplemente del sexo y la droga, sino asociados?

EAP: Creo que también eso es una especie de reacción o de reflejo de la época, en la que, por lo visto, ya me quedé atrás, tal como se están viendo las cosas en la actualidad; pero no es tanto por la

sorpresa o el escándalo que me producen, sino que hay en ello una admiración. Obviamente pertenezco a una generación que de repente empezó a drogarse fuerte, que de repente comenzó a poner el rollo del sexo como principal objetivo en la vida, y hoy ya nos quedamos atrás. Ahora, para los chavos de veinte años, nosotros somos unos fresas. En mi caso, también es una manera de volver a decir en qué parte geográfica se está trabajando el texto; es una manera de señalar la frontera otra vez, en el sentido de que el norte, a diferencia del centro o del sur, se vio permeado o influido demasiado pronto por los cambios norteamericanos en este renglón.

L: Dices que nos estamos viendo atrasados respecto a los chavos y seguramente así es. Pero es claro que, en tus textos, el sexo siempre aparece no en sus prácticas convencionales, sino fuera del ámbito doméstico, las prácticas sexuales sancionadas por la sociedad.

EAP: Quizá se trate de aquel dogma de que la felicidad no se puede narrar; lo cotidiano tampoco, y si lo narras a nadie le interesa. Como tema literario se me hace un poco soso narrar la actividad sexual de un matrimonio; y la de un matrimonio de varios años, más.

L: La vida de una pareja feliz.

EAP: Sí. Creo que en literatura, cuando se habla de sexo, siempre es mucho más interesante narrar la primera experiencia, la primera vez que un hombre y una mujer se van a la cama. ¿Por qué? Porque ahí está encerrado todo lo demás: el encuentro, el descubrimiento, todo.

L: Pero yo me refería a la experiencia transgresora, tan privilegiada como tema por la literatura.

EAP: Claro. El adulterio, el sexo en la basura, el sexo con muerte, en otro de los casos.

L: En *Los límites de la noche* escribes sobre el asesinato de una mujer en esa situación.



AC

EAP: Exacto. Bueno, ahí..., ahí sí se me hace difícil explicarlo; digo, porque a lo mejor caería en cuestiones tales como de que me estoy reprimiendo, y que lo saco por la literatura, y que yo quisiera matar a mi vieja, y pues...[risas].

L: Se dan ese tipo de lecturas, ¿no?

EAP: Sí, y bueno, por eso te digo que preferiría sacarle la vuelta. No quisiera llegar a ninguna conclusión al respecto. Son temas que siempre me han llamado la atención. En ese cuento, precisamente, se menciona que, de algún modo, es un homenaje a la película *El imperio de los sentidos*.

L: Lo mencionas en ese texto.

EAP: Ajá. En el tiempo cuando lo escribí, también estaba muy de moda la película *Bajos instintos*. Son películas que menciono porque creo que en el momento en que las vi me dejaron muy pensativo en torno al asunto del sexo relacionado con la muerte. Yo era lector muy devoto del Marqués de Sade. De alguna manera pensaba, bueno, cómo se puede trasladar, o cómo se puede adaptar ese pensamiento y esa obra a nuestros días. Ese fue uno de los intentos que hice.

L: Frente a ese tipo de lecturas sicologistas a que hacía mención, y que tienden a mirar el tratamiento de estos temas de manera un tanto unilateral, de qué se trata, por ejemplo, de una especie de traslación de los complejos y frustraciones del autor a la página, ¿no compartes la opinión de que es



AC

mejor poner el énfasis en los aspectos creativos del texto, y que no se trata, en consecuencia, de una terapia o un escape? ¿En qué reside la dimensión creativa, para no quedarnos en el terreno de contar experiencias o sacar frustraciones?

EAP: La narrativa, para que sea narrativa, tiene que ser una transformación de la realidad. Algunos escritores jóvenes de repente entregan un texto violentísimo, pero que es un texto que se limita a contar una bronca que tú pudiste haber visto en una cantina o haber leído en el periódico, entonces dices: aquí no hay literatura porque no hay una transformación. Entonces, lo que obviamente se busca es la dimensión estética. ¿Cómo conseguirla? Creo que cada texto te lo exige de manera diferente. Por ejemplo, en ese placer de morir, yo quería reflejar una idea que tengo muy arraigada, y es esta: que uno vive para construir recuerdos, que en todo lo que estás haciendo, en cada paso de tu vida, estás construyendo un recuerdo, y va a llegar un momento en que vas a vivir de los recuerdos. En ese texto que comento, el personaje, en el instante en que está matando a la mujer, se visualiza ya anciano, incluso dentro de la cárcel, contándole todas sus historias a los jóvenes. Entonces se trata de una especie de construcción de memoria. Yo no quería que fuera, vamos, simplemente un texto pornográfico. Tenía que darle un doble fondo, un trasfondo, una dimensión estética, y ahí te ayudas con la estructu-

ra, con la técnica y todo lo demás. Siempre he pretendido que los textos que trabajo reflejen algo más que una historia interesante. A mí, como lector, siempre me han gustado mucho las historias interesantes, pero que sean un reflejo de otra cosa o que dejen una sensación de otra cosa.

L: Aunque es un lugar común, siempre me gusta hacer esta pregunta: entre las palabras escandalizar y perturbar, ¿cuál escogerías?

EAP: Perturbar, obvio. Mira, una de las intensiones o de las metas que tengo cada vez que me siento a escribir un texto es causar una reacción, una reacción en el lector. Prefiero perturbar, no me gustaría escandalizar. Lo que quisiera es que el lector, al terminar de leer el texto, o me miente la madre o me felicite; pero lo menos que quiero es que le pase desapercibido. Espero que el lector reaccione. Por ejemplo, con el texto que mencionabas sobre la vida real de los teporochos, David Toscana, que es muy amigo mío, un día me dijo: no puedo llegar al final. ¿Por qué?, le pregunté. Me dio asco. Perfecto, le dije. Hubo una reacción, y una reacción así es lo que yo quiero.

L: Que no se quede impávido.

EAP: Sí. A mí me ha fascinado cuando, de repente, en lecturas públicas, hay gente que se para y se va; pero no se van por aburridos, se ve que se van enojados o a la mejor escandalizados o de repente se van porque les duele el estómago, lo que haya sido; pero te das cuenta que no se van porque se aburrieron.

L: Tu texto no fue neutral.

EAP: Exacto. Me acordé ahorita de una anécdota que contaba Stephen King —que obviamente no es muy artístico— él decía: yo siempre quiero buscar una reacción en mis lectores; busco atterrorizarlos; si no logro atterrorizarlos, busco horrorizarlos, y si no logro horrorizarlos, pues de pérdida que les de asco.

L: En otro orden de ideas. No voy a ocultar mi satisfacción por que hayas ganado el premio de cuento Juan Rulfo, de Radio Francia, con el cuento «Nadie los vio salir». Acabo de leer el texto y veo que de

nuevo vuelves al burdel. Has construido ahí una voz muy especial, esa voz seguido la encontramos por ahí, cierto, pero tú le has dado un toque, un tono muy, muy personal. Háblanos de tu experiencia al escribir este cuento.

EAP: Es una idea que venía rondándome la cabeza desde hace tiempo. De hecho es un texto que se quedó inconcluso durante un par de años porque no hallaba como resolverlo, y precisamente el mayor grado de dificultad estaba en encontrar la voz narrativa. Tenía la historia más o menos concebida, pero decía, el problema de siempre, ¿quién va a contar la historia?, ¿cómo la va a contar?. Después de mucho pensar llegué a la conclusión de que tenía que ser una prostituta vieja. ¿Por qué una prostituta vieja? Porque es la única que puede transmitir la impresión de que el burdel, noche tras noche, desde hace cuarenta años, es igual, exactamente el mismo. Entonces es ella, por haber estado ahí durante cuarenta años, la mejor capacitada para contarnos por qué fue excepcional la noche de que trata el cuento. Ahora bien, mi mayor dificultad fue lograr la voz de una mujer de sesenta años. Y aquí, obviamente, todos recurrimos al ámbito familiar. En mi caso, recurrí al recuerdo de una abuela, que ya murió. Esta abuela me contaba cuentos. Ella vivía en Guanajuato y yo vivía en el norte, pero en vacaciones iba a visitarla, y me contaba cuentos todas las noches. Tenía una manera muy peculiar de contar, me gustaba porque se iba mucho por la digresión, pero nunca se le olvidaba la línea principal. Y me dije, eso es lo que necesito. Obviamente es un cuento que tiene varias versiones, varias correcciones. Se lo di a leer a varias mujeres, a mi mujer principalmente, porque las mujeres son muy quisquillosas con eso. De repente te dicen: esto no lo diría una mujer; y entonces yo, muy obediente, ahí sí, quitaba todo lo que me decían que no lo diría una mujer. Pero a fin cuentas quedó como yo quería, y creo que esa es mi aportación, vamos, en el sentido de lograr una mujer un poco masculina, y mi explicación es que una prostituta después de cuarenta años de oficio tiene que ser muy masculina por haber convivido nomás con hombres toda su vida.

L: Ha tenido que hacerse fuerte para poder vivir en el oficio.

EAP: Exacto, es esa convivencia con hombres la que le saca esa masculinidad. Ya cuando encontré esa voz, cuando pude desenvolverme dentro de ella, lo demás fue mucho más sencillo. Tú lo dijiste, vuelvo al burdel; es un ámbito que más o menos conozco bien, ya lo he trabajado, sé más o menos cómo es el ambiente. La idea era cambiar la atmósfera en el momento de la aparición de la pareja. Porque si es una pareja absolutamente bella va a causar una gran impresión en todos; y otra vez es ella, la vieja prostituta, quien tiene que llevar la voz, porque ella es la vocera de todos los demás, entonces ella los describe. Hubo un poco de dificultad también en cómo crear una imagen bella con palabras completamente, vamos a decir, burdeleras, arrabaleras.

L: Rondas también el tema del incesto.

EAP: Es un tema que siempre me ha llamado mucho la atención. Todavía no lo he trabajado de lleno, pero me pareció que dos seres supremamente bellos tenían que ser casi idénticos; tenían que ser como... ser uno solo. Creo que recordé un cuento de Thomas Mann que me fascina, se llama «Estirpe de Odín»; trata de dos hermanos gemelos, hombre y mujer, hellísimos, y al final se realiza el incesto, el narcisismo máximo.

L: Otro espacio tuyo es Monterrey.

EAP: Monterrey... Una idea romántica que, creo, tienen todos los escritores es contar su ciudad. Hay que contar Monterrey de alguna manera. La noche de Monterrey no me parece tan pacífica. Es una ciudad muy grande y esconde muchísima violencia, muchísimo misterio. Yo estudié en Monterrey, conozco la noche de Monterrey perfectamente. Hay infinidad de anécdotas; pero la intención es tratar de abarcarla por completo. De hecho, tengo un cuento en el que quise llevar a cabo esa intención. Se llama «La noche más oscura».

L: La del apagón.

EAP: Ahí están todos los estratos sociales más o menos trabajados en el texto, y creo que ese es el único texto donde me salí un poco de los personajes que acostumbro. Por ahí hubo un par de ricos, ¿no?

L: En un edificio de departamentos inteligente, parece ser.

EAP: Sí.

L: Es muy diferente este cuento a los de la frontera. En ellos domina el interés por mostrar su sordez. Tengo la impresión de que en «La noche más oscura» te ocupas más bien de los seres normales.

EAP: Sí.

L: Pero la violencia vuelve a presentarse también en la normalidad. En este ámbito, un hecho inusitado, el apagón en un edificio ultramoderno, donde se suponía que la luz no iba a fallar, trastoca todo.

EAP: Sí, una mujer enloquece, cae en la histeria total; golpea al marido, incluso. Pudo haberlo matado. Éste no se defiende. Todo esto, en la intención del texto, responde a la idea de contar el Monterrey que de alguna manera no he abandonado. En mi segundo libro, *Tierra de nadie*, a los textos urbanos no les puse localización, porque mi intención era decir: este texto pudo haber sucedido en Monterrey, en Ciudad Juárez, en Laredo, o en Tijuana, en el norte. En el primer libro, *Los límites de la noche*, sí había ya una intención por definir Monterrey en términos narrativos. Por ahí hay una frase que dice: «Monterrey es una ciudad que engendra monstruos sedientos de sangre», que refiere el resentimiento de los obreros, el resentimiento de las clases bajas. Monterrey es una ciudad que estoy trabajando todavía, ahora en una novela; es la ciudad donde más tiempo he vivido.

L: Si nos vamos a esos datos biográficos, tú naciste en León.

EAP: Lo que pasa es que, mira, yo nací en León, pero, te lo voy a decir así, rapidísimo, mis primeros dos años de vida los pasé en Celaya —nunca viví en León—, dos años en Irapuato, seis años en Linares, Nuevo León, tres años en Monterrey, tres años en Laredo, y cuatro años en Monterrey, tres años en Ciudad Juárez y luego, de nuevo, trece años en Monterrey. Ahora llevo año y medio en el D.F.

L: Entonces tu biografía es norteña. ¿El centro de la república no te afectó?

EAP: Sí, Guanajuato, muchísimo. Tengo por ahí una novela en deuda que algún día escribiré, porque a pesar de que vivía en el norte me pasaba mes y medio del año en la ciudad de Guanajuato.

L: Y como sabemos... el Bajío, el centro de la república, la densidad cultural de matriz religiosa, en contraste con las formas de vida un poco más disipadas, más relajadas del norte, ¿no?

EAP: Mira, en el norte, en Monterrey específicamente, la religiosidad es de forma no de fondo; todo mundo va a misa, coopera, da sus diezmos, etcétera, pero no son religiosos de a de veras. Yo notaba ese contraste muy fuerte cuando iba a Guanajuato, con mi abuela. Ella era sumamente religiosa, y, de niño, yo me echaba dos misas diarias con ella. De ahí mi ateísmo, ¿no? Era terrible porque al oír misa yo estaba pensando en las caricaturas o en algo por el estilo, pero ella oía una misa, conmigo al lado, y entre misa y misa rezaba el rosario, y yo decía no, no puede ser, esto es imposible; entonces, para mí Guanajuato fue el símbolo de la religión, de la religiosidad. Mi papá, que creció en Guanajuato, también es muy religioso; mi mamá es de Silao, aunque era un poco más relajada, más pragmática. Entonces yo, desde niño, asimilé todo eso. Guanajuato es el símbolo de la religiosidad; incluso yo veía hasta a las momias como símbolo religioso, algo impresionante, y te digo, hay una deuda ahí que tengo pendiente, digo, conmigo mismo en realidad, pero quiero escribir una novela sobre Guanajuato.

L: Que forzosamente tendría otro cariz, muy diferente a tus textos sobre el norte.

EAP: Claro, totalmente. Otra cosa que me impresionaba muchísimo, viviendo en Monterrey, en Laredo, en Juárez, ciudades que cambiaban de un día para otro, venía a Guanajuato y siempre era igual, exactamente la misma ciudad. Entonces te daba una sensación de que el tiempo estaba detenido ahí; es decir, tú sabías en qué casa vivía tu abuela, tu abuela siempre estaba igual, la ciudad siempre estaba igual, nunca veías un anuncio de más, nunca veías nada, nada distinto.

L: Un poco ya has respondido sobre el particular, pero siempre se acostumbra al final de una entrevista, ¿para dónde va tu literatura?

EAP: ¡Para dónde va! Mira, creo que va a seguir afincada en el norte un buen tiempo. Porque ya ves que se dice que la patria de un escritor es de lenguaje, y también porque creo que la patria de un

escritor son la infancia y la adolescencia. Tengo en mente esa novela sobre Guanajuato, y de repente quiero escribir otros temas, pero lo que estoy trabajando ahorita —varios libros simultáneamente—, no sé cómo saldrán, pero uno de ellos es un libro de cuentos que procura rescatar la mitología del norte: leyendas, mitología contemporánea; entre otras, por ejemplo, la de Malverde, ya me asesorarás después.

L: Ah, sí, el gran tema sinaloense.

EAP: Cosas por el estilo. También una novelita situada en Ciudad Juárez, que tiene algo que ver con el narcotráfico, y una novela un poco más amplia de páginas situada en Monterrey. En ambas continúo con el tema de la violencia.

L: Finalmente, ¿cómo ves a los jóvenes de tu generación?

EAP: Esta generación está muy cacareada. Creo que estamos muy inflados. Hay miembros de la generación, incluso, que han contribuido demasiado a inflarla. Me refiero en particular a los llamados Los Enterradores; al libro éste de la generación Los Enterradores de Santajuliana y Ricardo Chávez Castañeda, donde dicen que ésta es la generación de la neta, que todas las demás no servían y que ésta es la mera buena, y que no sé qué.

L: Algo parecido dijeron en su tiempo los chavos de la onda.

EAP: Sí, sí. Se está inflando demasiado, y la mercadotecnia está ayudando muchísimo a inflarnos a todos demasiado, y creo que muchos de nosotros vamos a reventar de tanto que nos están inflando. Por ahí había una metáfora que decía que los escritores son como el pan en el horno. A muchos los están sacando cuando todavía no están cocidos, y esa es una bronca. No se puede decir que somos la neta cuando apenas estamos llegando a los cuarenta años.

L: Aunque, definitivamente, hay un cernidor infalible que es el tiempo, y algo va a quedar.

EAP: Yo supongo que sí. Supongo que de todos nosotros, que somos como treinta o cuarenta, quedarán cuatro o cinco, que es lo que debe de quedar y el tiempo lo dirá, porque llega un momento en que



AC

la mercadotecnia ya no te dice nada, y lo que tiene que hablar entonces es la obra.

L: Además, el lector finalmente llega a educarse y a aprender; se forma un criterio electivo.

EAP: Sí, por supuesto. Una de las cosas que sí me parece positiva de esta generación es que, desde muy jóvenes, la mayoría, tomó muy en serio la literatura. Hay cierto rigor; dijimos: vamos a ser escritores, vamos a vivir de esto y queremos serlo. Hay autores de 33, 34 años que tienen siete, ocho libros publicados. La calidad es muy variable, pero lo que también considero positivo es que hay variedad de estilos, una variedad de intereses muy amplia. Casi no nos parecemos uno al otro, y eso es muy bueno.

L: Además, el mismo país tiende a ser otro.

EAP: Claro, y con esto de que se está integrando gente que sigue viviendo en sus lugares de origen, en provincia, en el norte, en el centro, en todos lados, creo que la narrativa va a seguir variando mucho más todavía.

libros • discos • arte • café

gandhi

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

TEL: 3616 7374
FAX: 3616 7382

gandhi

Bellas Artes
01 5510 4231 al 35
Fax 5612 4360

gandhi

Discos
01 5659 5716

gandhi

M. Ángel de Quevedo
Discos 01 5661 2339
Libros 01 5661 0911
Fax 5661 2043
Ofi 5661 1041



librería
códice

argentina 66 (entre vallarta y pedro moreno) ♦ tel/fax 3825 7060

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



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

Cañas 3657 v La nogalera % 3810 6624 Fax. 3810 6626 v C.P. 44470 v Guadajajara, Jalisco, México

Sordomuda

Jorge Boccanera

Jorge Boccanera, argentino de Bahía Blanca, viejo puerto al sur de la provincia de Buenos Aires, nacido en el 52, parece ser inversamente proporcional al tiempo. Su poesía ha crecido joven, precoz en su madurez de escritor, fabricando con la harina de sus vivencias una literatura resplandeciente. Así ha dado a luz una variedad de libros de poemas y ensayos que iluminan el rumbo de la escritura en Latinoamérica. Es de los necesarios, más aún, de los imprescindibles.

Sordomuda es el título de este libro de poemas que ya lleva dos ediciones en Argentina. Con el preciso lenguaje de la seña y oro ganado con el sudor del verso, la protagonista de este libro abre los telones, maneja la tramoya y, si es preciso, hace el ridículo: «No es la musa cantora ni el pájaro chillón / ni el muñeco parlante ni la dama que dicta. / Es una Sordomuda, / que te muestra la lengua por sólo una moneda».

Jorge Boccanera (Bahía Blanca, Argentina, 1952). Ha publicado los poemarios Los espantapájaros suicidas, Contraseña, Noticias de una mujer cualquiera, Poemas del tamaño de una naranja, Música de fagot y piernas de Victoria, Los ojos del pájaro quemado y Polvo para morder. Sus textos han sido reunidos en las compilaciones Marimba, Zona de tolerancia y Antología poética. Es autor de los ensayos Confiar en el misterio (viaje por la poesía de Juan Gelman) y Sólo venimos a soñar, sobre la poesía de Luis Cardoso y Aragón. También ha publicado una Antología poética de Federico García Lorca y los libros de historias de vida Ángeles trotamundos (volúmenes I y II), Malas compañías, Tierra que anda, Los escritores en el exilio y Redes de la memoria. Canciones suyas han sido grabadas por Alejandro del Prado, Raúl Carnota, Mercedes Sosa, Litto Nebbia, Silvio Rodríguez, Lilia Vera, y otros. Colabora en la redacción de las revistas Plural (México), Crisis (Argentina) y Aportes (Costa Rica). Sordomuda fue editado por primera vez por la UNAM, luego por la Editorial de la Universidad Centroamericana (Costa Rica), y, en Argentina, por la Editorial del Dock.

La poesía de Boccanera va marcando las escenas según el guión, escrito en letras azules de su director al pie del gesto, balbuceando el melodrama de recuerdos y catástrofes de escenario: infancia, menjunjes de cocina, el sillón de peluquero del abuelo, la derrota del luchador. El poeta es apenas una sombra que corre por el fondo, exiliado de sí mismo, agonizante. Sordomuda, la poesía, lo sabe, enfoca «el seguidor» en la garganta del apuntador que tiene los días contados, con la certeza de que no habrá manera de nombrarla porque ha perdido palabras.

Hada o Pordiosera (cualquier protagonista le queda), hilvana estas historias en la película muda y cerrará el libro con un formidable *strep-tease*. Acaso saque la lengua con la promesa de encontrar al autor en el bar de la esquina y siga de largo. Acaso se embriague y lo maldiga: ¿por qué encarnar en este «papel» con un abecedario de dedos?

Este teatro no lo vimos, cada vez que abramos el telón para leerlo habrá una historia y un final diferentes.

Jorge Boccanera nos presenta a la poesía como a su estrella, la reina del burlesque, desnudándola, mostrando hasta sus medias rotas. Con un dedo en los labios. Con un silencio que canta. Porque no hay palabras, es única.

Sugiero hacer cola para pedirle un autógrafo.

Lisi Turrá

Pordiosera

No es la musa cantora ni el pájaro chillón,
ni el muñeco parlante ni la dama que dicta.
Es una Sordomuda,
que te muestra la lengua por sólo una moneda.

La lengua está vacía.
La moneda tiene que ser de oro.

Infancia

Llegó agitada Sordomuda.
En su respiración alguno bebía una cerveza,
alguno se arrojaba de la Torre Latina.
¿La traviesa flotaba en sus cabales?

Llegó agitada Sordomuda.
Una brizna de pasto entre los dientes,

papel picado y serpentinas sobre su corazón.
¿Flotaba en borracheras?

Alguien la llevó del brazo a la cocina.
Alguien la miró feo.
Alguien se fue quitando el cinturón.
Alguien cerró la puerta.

Nosotros espíamos por la ventanita, temerosos
Y arracimados.
Todos queríamos que ella nos nombrara.

Telenovela

Sordomuda
yo cargo las valijas, yo compro los boletos,
y soy tu catador, el señor de las flores,
tu pareja de baile en el salón Colonia de México
D.F.

Yo soy tu lazarillo y te compro historietas y soy
tu guitarrista, el chofer de tu almohada, a
veces el jinete, a veces el caballo.

Mudita de mi alma yo te elijo perfumes y te
exhibo como el Príncipe Orsini al luchador
Jacob, "La Bestia", en un cine mugriento.

Y soy el del retrato, tu instructor, tu pupilo, el
cara de payaso, un pasajero en tu sudor
apenas, Sordomuda, el que reza en tu
cuerpo.

Suma

Los días no contaban para mí,
bastaba la palabra.
Yo escuchaba en cucullas cómo alguna palabra
conversaba con otra.
No contaban los días.
Pero extravié palabras y los días me siguieron de
cerca con sus largos abrigos
Yo iba mirando el suelo.

“Ese no cuenta el cuento”, vaticinaron unos.
Yo no escuchaba a nadie, yo contaba con ellas.
Los días fueron como trapos mojados en los pies.
Habité días feroces porque perdí palabras.
Eran contadas y eran, al fin, las que contaban.
El tiempo es implacable.
El que pierde palabras tiene los días contados.

Paciencia

Sordomuda,
en tu lengua vacía flota Janitzio, la isla.
Pasa Dino Campana vestido de bombero.
Arden las casas de Chiloé con sus escamas de
madera.
No dejan de girar los voladores de Papantla.
Y el trío Matamoros canta “Lágrimas negras”.

¿Y qué esperaba yo, mirándote la lengua treinta
y tantos abriles?
¿Un tifón? ¿Una chispa, trébol de cuatro llaves?
¿Un vendedor de biblias?
¿Una juventud amable, heroica, fabulosa, digna
de ser escrita en letras de oro?

Sordomuda,
Estoy sentado en el lugar de siempre y en tu
lengua vacía escucho pasos.

Burlesque

Ella hace un strep-tease para mí solo.
Ella hace un strep-tease para mí.
Ella hace un
strep-tease.

Ella
saca la lengua,
que es la punta del iceberg.

Diálogo en una estación de trenes

Escribir es, de alguna manera, ir a una cita.

-¿Con quién? ¿En qué lugar? ¿A qué hora?

-La misma expectativa, el sudor en las manos, la mente en blanco, la página igual.

-Pero él, ¿escribe?

-...y marcó el número y concretó la cita y escuchó aquella voz como bordada en todo el cuerpo.

-¿Pero cuál? ¿Pero quién?

-Hay fotos de revistas, hay rumores.

-¿Cuándo? ¿En qué lugar?

-Él entra al baño, se peina, se despeina, se perfuma y ya decidido va a pedir un café.

-Es temprano, ¿verdad?

-El reloj es un inválido que cuenta historias crueles.

-Siga, siga. ¿Por qué?

-Ella cruza la puerta, endiablada, entalcada, ella avanza atareada, en fin, pintarrajeada.

-Por favor, continúe.

-No hay palabras, es única.

-¿Y él?

-Ya se puso de pie y le estira una mano.

-¿Y ella?

-Pasa ligero, dice "no lo conozco".

El rock de la cárcel

Ella pone la radio a todo volumen cuando intento
escribir

 cuando quiero dormir,
ella baila en el piso de arriba.

Baja las escaleras con fuerte zapateo,
 sus hijos lloran,
 sus perros ladran.

Todo el santo día hay personas que tocan a mi
puerta y por toda disculpa dicen: me
equivoqué de puerta.

Ahora sube las escaleras corriendo, da un portazo
en su cuarto y discute a los gritos.
 Sus hijos ladran,
 sus perros lloran.

Con ella el vecindario es mucho más que una
riña de gallos en el techo,
mucho peor que una explosión adentro de la
almohada.

Un día respiré profundo, subí las escaleras,
-me atendió un hombre que estaba agonizando-
dije tímidamente: me equivoqué de puerta,
 mis hijos lloran,
 mis perros ladran.

Ella tiene la radio a todo volumen cuando intento
escribir

 cuando intento dormir,
ella baila en el piso de arriba.

Hace años que mi único deseo es cruzarme con
ella en la escalera,

y decirle a la cara ¡me voy!

y rociarla con nafta,

y apagar mi cigarro en su vestido rojo.

Tres poetas de Islandia del siglo XX

Snow

Like snow falling,
Like snow falling,
—your beauty was as pure
as flakes of snow—
and all you words
were like snow falling.

Armed Peace

An old cannon
in an overgrown fortress
looks to heaven
like a silent eye
—and a bird
has now built
its matted first nest
in the muzzle.

Jón úr Vör

Nieve

Como la nieve que cae,
Como la nieve que cae,
—tu belleza fue tan pura
como los copos de nieve—
y todas tus palabras
fueron como la nieve que cae.

Paz armada

Un viejo cañón
en una fortaleza cubierta de hierba
mira hacia el cielo
como un ojo silencioso
—y un pájaro
ha construido
su primer nido enmarañado
en la abertura.

Los poemas y las notas sobre los autores se tomaron del libro Three Modern Icelandic Poets, Steinn Steinarr, Jón úr Vör and Matthías Jóhannessen, traducido y comentado por Marshall Bremant (Iceland Review, Reykjavik, Iceland, 1985). Las versiones en español son de Rubén Gil basadas en la versión en inglés de Marshall Bremant.

Jón úr Vör (1917). Poeta que se inspiró en Steinarr. Sus poemas tienen una gran sencillez y elegancia estructural. No maneja ni la rima ni la aliteración.

The House on Havalla Street²

I dream, dream
of the drama of the past,
the dusky word,
the dark laughter,
the white light,
streaming through the streets,
the white light.

My eyes saw
two aged yellow hands.
And a small, poor child
with blue lips
smiled at me over the garden wall.

The Farm in Breidafjordur

Green, red and yellow.

And the breeze rushes
Through the turf of the roof.

Two pale faces
with blue eyes
stare after me
in silent question:

Where are you going?

Steinn Steinarr

La casa en la calle Havalla

Sueño —el sueño
de las tristezas del pasado—
la palabra turbia,
la risotada obscura,
la luz clara
que inunda las calles...
la luz clara.

Mis ojos vieron
dos manos seniles y pálidas.
Y un niño pobre
de labios azules
me sonrió por encima del muro del jardín.

La granja en Breidafjordur

Verde, rojo y amarillo.

Y corre la brisa
A través de la hierba del techo.

Dos rostros pálidos
de ojos azules
me miran partir
y silenciosos preguntan:

¿Adónde te diriges?

Steinn Steinarr (1908-1958). La voz lírica más importante de su generación. Rompió con la versificación tradicional de Islandia.

The City **Matthías Jóhannessen**
La ciudad

I I

In the evenings
when the street becomes quiet
I play with words,
leave them on white pages,
sandpiper footsteps in the sand.

En los atardeceres
cuando la calle se sosiega
juego con palabras;
las dejo sobre páginas en blanco:
huellas de aguzanieves en la arena.

II II

The garden
is a haven
for birds.

El jardín
es un refugio
para las aves.

Now it is
silent and the birds
have gone without saying farewell.

Ahora está
silencioso y éstas
se han ido sin despedirse.

And the tree is no longer
another tree's companion.

Y el árbol ya no es
compañero de otro árbol.

III III

Why are trees
bound to the soil?
Why don't they meet
new trees
and new gardens?

¿Por qué están los árboles
fijos en la tierra?
¿Por qué no conocen
nuevos árboles
y nuevos jardines?

The thrush
brings one tree
news from another.

El zorzal
le trae a un árbol
noticias de otro.

IV IV

The city is a candle in the water
and the water rises to heaven,
as the city moves candlebright
to the stars.

La ciudad es una vela en el agua
y el agua sube hasta el cielo
mientras la ciudad se mueve luminosa
hacia las estrellas.

*Matthías Jóhannessen (1930). Poeta, dramaturgo,
crítico de arte y editor del periódico de mayor cir-*

*culación en Islandia. Su poesía es grácil y apasio-
nada.*

No vayas suavemente a esa buena noche...

Dylan Thomas

No vayas suavemente a esa buena noche,
debiera la vejez arder y delirar al término del día;
rabiar, rabiar contra la muerte de la luz.

Aunque los sabios, al llegar su fin, aceptan las tinieblas
pues sus palabras no torcieron los relámpagos,
no van suavemente a esa buena noche.

Buenos hombres, con la última ola, que se lamentan por la
con que sus hechos débiles podían haber bailado en la bahía
rabian, rabian contra la muerte de la luz.

Salvajes hombres que apresaron y cantaron al sol en pleno
y que aprenden muy tarde, lamentándolo por su camino,
no van suavemente a esa buena noche.

Graves hombres, cercanos a la muerte, mirando con la vista
que ciegos ojos pueden llamear como meteoros y ser felices,
rabian, rabian contra la muerte de la luz.

Y tú, mi padre, allá en la triste altura,
maldíceme, bendíceme con tus feroces lágrimas ahora, te lo
No vayas suavemente a esa buena noche.
Rabia, rabia contra la muerte de la luz.

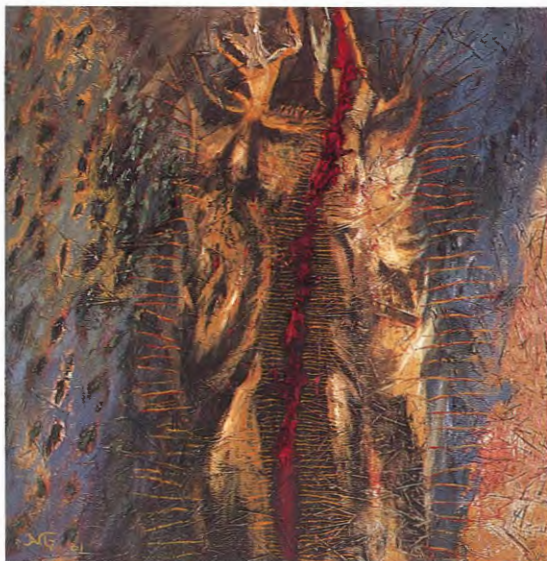
Dylan Thomas (Uplands, Gales, 1914-New York, 1953). Sus trabajos de mayor renombre son Under Milk Wood, Portrait of the Artist as a Young Dog, Adventures in the Skin Trade, y A Child's Christmas in Wales.

Traducción de Hernán Bravo Varela.

**Los ciclos del ser de
Antonio Martínez Guzmán**



Animal frío del rastrojo
90 x 90, Óleo sobre tela



Garganta de pájaro, 90 x 90, Óleo sobre tela



El canto del gallo, 90 x 90, Óleo sobre tela

La aparición de insectos y plantas, de brillo en el tono de las hojas, de voz en las promesas del surco: el caminar de hormigas o constatar el ardor en celo, marcan la hora en que el verano hierve en el cuerpo; ir de la marchitez a la descomposición de la hierba, del salto del chapulín a la flacura del estiaje, consignan los pasos con que vamos de la primavera al invierno, del inicio al fin de los ciclos.

El ciclo de las estaciones da pauta a la visión del pintor, que descubre que los habitantes del campo son dioses del clima; lo palpan, lo sienten, es más perceptivo y los colores lucen con esplendor propio. Antonio Martínez Guzmán plasma la vida común y exterior de quienes habitan el medio rural, pero con diferente visión: la mosca, además, es polen; el volar de las



Becerro emplagado
90 x 90, Óleo sobre tela



Salto de grillo I
90 x 90, Óleo sobre tela



Salto de grillo II
90 x 90, Óleo sobre tela



Bebedores
90 x 90, Óleo sobre tela

aves una inspección del panorama o del vuelo, la piel una ruta placentera para las hormigas, el nado un encuentro con las sirenas y tritones de siempre y nunca, el canto del gallo un timbre para acallar los relojes y dejarlos sin horas.

En Antonio Martínez Guzmán el cambio en el ambiente no resulta una sucesión de días, sino de imágenes, de fríos o mazorecas, de milpas o zanates, de ocasiones para ejercer la profesión de mirar con buenos ojos el nacimiento de la vida, su declive y renovación.

El temporal y la hora de los frutos, lo divino de tocar con sencillez lo que no puede tocarse, es lo que la iconografía de este pintor atrapa en sus cuadros: porque animales y hombres, medio y atmósfera somos una sola vibración.

Miguel García Ascencio.



La gallareta, 90 x 90, Óleo sobre tela



Absoluto silencio, 90 x 90, Óleo sobre tela



Sirenas de agua dulce
90 x 90, Óleo sobre tela

Tres poemas *José Carrillo*

Llueve

Llueve:
momento de quien vislumbra su piel.

La eternidad converge,
abrillanta la rosa.

Hoja que deslinda nubes
en el río, el relámpago.

Un difícil sentimiento las tapias.
Llueve.

Los girasoles...

El árbol desdibuja un vuelo;
la paloma esquiva su sombra,
se adueña fiel de la mirada,
—por ser el mismo envejezco—
retoma nuevamente el sendero
tras la orilla de los sauces.
Sustenta el menester del río.
Ya presume a contradistancia
nuestra herencia al dejarnos
quietos, sin alma. Polvo

José Carrillo (La Trojita, Zac., 1954) Estudió hasta tercero de primaria (y el tercero cuatro veces), porque en su pueblo no había cursos hasta sexto. Ha publicado poemas en el libro colectivo Desmentir la noche (Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, 1986), y el poemario Poemas del estanque (Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, col. Orígenes, 1993).

Salero

Salero, salero,
nube de letras:
periódico que rompe cristales
y por su herida la noche asoma.

Salero, salero,
el vuelo insiste:
cuerpo vertido al polvo la lluvia
en sombras, la carne cierta.

Salero, salero,
eres la muerte;
me canso de ser Dios
y cuerpo.

El silencio

Pablo Narral

Primero decir lo que no quiero. Ello es no tratar el silencio como signo ni mucho menos como objeto. Intentaré, intuición tras intuición, lecturas, llegar a una línea que, dicho sea de paso, es otra manifestación del silencio. Decía una línea y al decir esto queda en claro que no habrá metas, habrá recorrido. Construir una aproximación con los mismos elementos, si se quiere, de un poema.

Podemos también, como precalentamiento, parafrasear unas palabras del gran escritor Stefan Zweig refiriéndose a Hölderling: «Nunca humedeció el altar de los dioses tanta sangre divina». Bien podemos utilizar esta verdad para referirnos al silencio. En esta oportunidad al difícil entramado del silencio en poesía. Ya que el silencio es un altar divino donde se despliegan los más profundos misterios divinos de la poesía. Aceptado el guante, nacieron problemas en cuanto a sorpresas se refiere.

Creen los semióticos y lingüistas que el silencio como signo, por sí sólo, le confiere sentido al texto. Será. Pero desde lo estrictamente poético, es menos ambiguo que las conductas, y a su vez más misterioso. Agregar que nosotros, al contrario de los semióticos y lingüistas, no necesitamos atrapar. Por ello intentaremos el vuelo ciego. El navegar por las marismas y nieblas del silencio.

Vienen a uno varias formas de abordarlo. Una de ellas es atraer nuevamente hacia nosotros viejas conversaciones de dormidos que todo creador tiene consigo mismo en las vigilias, con una comunicación casi natural con el silencio.

En esas charlas dejamos que nos tomen todas las dudas e inclusive esas certezas que exhibimos con cierta vanidad infantil. Ese encuentro da origen a una hoja de ruta que, en los próximos minutos, intentaré pilotear con alguna dirección.

Pablo Narral (Añatuya, Santiago del Estero, Argentina, 1957). Ha publicado los poemarios La furia y los sonidos (1981), Para una fiesta nocturna (1983) y Oscura tierra (1991). De próxima publicación, tiene el poemario Animales cansados y la novela Los inmóviles. Actualmente dirige la revista El Jabalí. El presente texto fue leído en el Segundo Congreso de Poesía en Lengua Española, realizado en Bogotá, Colombia, durante el mes de agosto de 2001.

El origen del mundo, antes de cualquier Big-Bang mediante, estuvo rodeado de silencio. Silencio estudiado por astrónomos, ingenieros espaciales: cohetes dirigidos a buscar huellas de que el silencio no es sólo sospecha, hay certezas en creer su existencia. Espacio abierto que obsesiona para ver de qué manera se originó la Tierra. Buceando desde satélites ese enorme cosmos pleno de direcciones confusas, sistemas planetarios diferentes unos de otros que nos demuestran que podemos llegar aún más. Serenidad que no oculta cierto horror. Dicho con cierta ligereza, pareciera un espeso velo que cubre y nos exige concentración y sensibilidad para penetrar un poco, sólo un poco, en alguna de sus infinitas partes. Cualquiera podría pensar que estaba hablando de la relación del poeta con la poesía. Una analogía que al poeta deja un tanto desconfiado y susceptible; extraño ante algo tan voluptuoso y sensual. Pero sin duda la exploración del espacio es relacionable con la exploración del poeta. Con vehículos diferentes, lo sabemos, pero con un infinito imposible de asir de una sola vez y ni siquiera en una sola vida.

En el tiempo, en las cuevas que hoy conservamos, seres muy primitivos dejaron huellas en sus paredes del interés por la intranquilidad que sentían de ver esas paredes, de sus cuevas, en blanco. Dibujaron animales, seres humanos, arcos, flechas, sin duda una manera poética de ocupar, dar salida a ese silencio tan rústico. Pensemos por un instante en el peso de ese fantasma que hoy llamamos silencio y que entonces no tenía nombre. Sin duda dos pesos que no mezquinarían pesadillas.

El caos comenzaba, mucho tiempo después, a tener alguna forma, aunque falsa, tangible. Así la ansiedad y la intranquilidad se apaciguaron. Las rimas y las estructuras métricas vendrían más adelante, el poema oral interesó al género humano. No había conciencia que una zona interior del hombre había crecido desproporcionada y esa malformación, hasta entonces, no poseía nombre y menos aún una explicación de su origen, pero ya hay textos de la época que aventuran algo sobre el silencio.

Yo, y es algo muy personal, creo que las musas no son otra cosa que distintas manifestaciones del

silencio. Una manera humana de no intranquilizar aún más el espíritu. Sirven de antídoto ante el pánico.

Cada siglo le puso lo suyo a la poesía. Ningún siglo la dejó pasar inadvertida. Pero quien le daría un giro diferente a la poesía es sin duda la imprenta. A partir de la imprenta comienza, para el creador, algo que le era por demás desconocido y continúa siéndolo así: la página en blanco. Mucho se ha escrito del pánico del poeta ante la página en blanco. Ese ojo salvaje que lo trepana e intimida. El poeta, desde siempre, buscó ser fuerte ante una presencia tan cierta y asfixiante. Pero el silencio no dejó torcer su brazo, por el contrario, devora el interior de la página e invita al poeta a dejarle su alimento: el poema. Saciado, se retrae hasta una próxima vez.

El no encontrar sonidos, en apariencia, en ese agujero transparente, intuyendo que residen, habitan. Así todas las gamas de elementos unidos, por el azar o la idea, acaban componiendo lo que conocemos por palabra y que, para un poeta, es su arma tan absoluta como imprescindible. Inclusive operan en el creador aquellos silencios que no se encuentra perceptibles de inmediato por residir en el inconsciente. En esa fuerza creadora de nuestra infancia que se empeña en vivir detrás de un árbol de cristal en un pasado acuoso. Esa lámina blanca, que de alguna manera exige darle una voz, una manera de mirar como el viejo mito del héroe, es necesario partir hasta el mismo fondo en busca del anillo. Ese anillo en literatura es la palabra. Palabra que debe poseer esa filigrana de muy, muy escaso espesor para que dé vueltas, junto a la sensibilidad, de un sitio a otro. En un espacio que no encuentra límites y el poeta se resiste a delimitar.

El presente inalterable, endiabrado. Instante fugaz nunca último y dotado de una fortaleza no conocida. El poeta, poseedor de desiguales fuerzas, trueca. Pensemos lo humano intentando, por unos minutos, lograr un lugar en común con lo divino. Luego de concluido ese acuerdo, el poeta debe quedar entero y regresar a lo cotidiano, al mundo que podemos llamar: donde las cosas tienen un peso. En el mundo divino, precisamente, las cosas carecen de peso, es decir de forma, de discurso fijo.



AC

¿Quién conoce algo más sólido y tenaz en su falta de formas que el silencio? ¿Quién puede experimentar, poeta o no poeta, lector, por ejemplo, un enfrentamiento menos favorable que con el silencio?

Tratar de vencerlo. Comenzar un poema con la idea de una victoria ante el silencio es saberse, con la mayor certeza, de una derrota anticipada. No es lucha. Es adentrándose hasta sus mismas entrañas como podemos lograr atisbar esa voz tan ansiada. No es enfrentar, decía, era adentrarse, pero hay otra manera, tan vanidosa como la anterior, que es el estilo. Y ese estilo no es sino un poco de ego que dejamos caer en algunos interesados incautos. Otra estrategia es ir a su lado. Seguir esa respiración ínfima. Esa inconfundible manera que tiene el silencio de caer sobre las cosas. Es bueno para el poeta descubrir en qué cosas cae el silencio y percibir su fuerza sobre una obra y correr el peligro de uno extinguirse.

Sólo unos pocos poetas, los más grandes diría, logran conservar la fuerza original del silencio que

los originó. En ese silencio original conviven, en una suerte de batalla sagrada, las dudas incertidumbres; falsos horizontes, certezas en escasísima proporción. Una idea de la belleza a la cual se suele ambicionar rozar. La memoria siempre tan avara y esquiva, el presente tan tenaz e indomable y el porvenir con su respiración tan lánguida. Pero la época que le tocó en suerte al poeta y los sueños que el poeta inventó o permitió, afortunadamente, juegan, dentro del silencio, una partida de reñidos resultados.

El silencio, podemos hacer una pequeña síntesis, entonces, tiene sus raíces, en poesía al menos, en ese espacio en blanco donde conviven orden y aventura. Silencio que en el poeta debe transitar, como escribió Seferis: «con el encanto de evitar siempre la costumbre, esa industria».

En una ocasión leía que el don de la profecía, la capacidad de ver el porvenir, habita en el silencio. No pude menos que interesarme. ¿Cómo leer dentro de algo o desde ese algo, aunque más no sea sobre ese algo, que se encuentra configurado por nada?

El silencio para una mirada rápida es nada. Pero para alguien que debe leer con atención líneas, cartas, movimientos de péndulos, sensibilidad, lo es todo. El poeta, infiero, sería ese mago que lee en las líneas de la palma de la mano del silencio. Es ahí donde quizás resida la grandeza de unos y la pobreza de otros. De qué tan hondo escarbe la sensibilidad del poeta depende qué tan clara será la luz que emane de esa «adivinación», de esa cosmogonía. Cómo explicarnos, si no, ese asombro que nos envuelve ante un poeta que logra mostrarnos con tanta calidad esa parte de la vida que para muchos no importa, que no es cierta. Y sin embargo, ese poeta, nos hace elevar esa zona a una intensidad infrecuente. No sentimos ser salvados, sólo reconocidos, frecuentados. El poeta que logró leerle las líneas al silencio nos muestra el otro lado del espejo que es el hogar del silencio. Nos hace mutar, sin temor a exagerar, en pasionales y viciosos.

El silencio es dueño del tiempo. El poeta debe esperar que se manifieste. Que encuentre al vate que lo convocó, digno de ser arrasado por su tul. En esto es muy similar al vidente. No es un terreno sólido ni fijo. El silencio es una reunión de fragmentos incoloros, sin sabor, que comienzan a manifestarse en el poeta con presencia cierta cuando el creador es tomado por una fuerza, llámese inspiración, energía, voluntad, y en un instante es elevada su alma e incorporada a otra geografía. Ahí comienza, para cada poeta, a tener el color y el sabor que le corresponde.

Paracelso decía que existían otros mundos pero que no estaban en éste. Mucho después, Paul Eluard diría que, en efecto, existían otros mundos, pero que estaban en éste. Podemos atrevernos a creer o intuir que esos otros mundos, de una manera u otra, están relacionados con el silencio o son el silencio mismo.

Para no romper la regla, también como creador, incorporé una pagana locura en mi idea de la poesía. Esa locura blasfema es que no creo que primero fue el verbo, créanlo y no lo duden, primero fue el silencio. Celine nos habla de la emoción antes del verbo. No, primero el silencio. Desde ese silencio, como humo sagrado, Dios debió escuchar y rendirse ante la primera sabiduría; el primer Dios: el

silencio. Luego de dejarse invadir y transitar por el silencio con sus medianeras tan delgadas y altas, Dios comenzó a crear. Gracias a que le fuera dada, por el silencio, la iluminación es que Dios pudo concluir, en siete días, su colosal obra. Pero en un momento de descuido, que lo apartó del silencio por un segundo, creó al hombre, y así estamos.

Los románticos, convencidos, buscaron dentro de sí el silencio. No deseaban estar tan distantes, o fuera, como ellos veían a los clásicos. La ambición, y a ello apostaron inclusive su propia vida, era sentir palpitar por instante el roce del silencio. Creían, y yo aún lo creo, que la verdadera fuerza que nos moviliza está dentro y es silencio. Ver la dualidad siempre presente del mundo, como un látigo que nos golpea y atonta. Darle el cuerpo al silencio como estadía para fijar, por momentos, sus reales y lograr, con dolor y hartazgo, la construcción de una pequeña puerta. Los románticos se comunicaron con la noche. O mejor, intentaron leer en la noche algunas voces del silencio. Para ello la elevaron a un altar donde sucedían todos los hechizos y donde podía el poeta, el hombre, perderse, si bien con muchos riesgos, pero el premio era develar el misterio, sin duda el silencio.

Más tarde, los surrealistas buscaron qué les daba el silencio desde el inconsciente. Y en el inconsciente también encontraron silencio. Inventaron los cadáveres exquisitos, la escritura automática. Bretón estaba, junto a su tribu, obsesionado por hallar esa otra poesía, que sin duda existe y que está en el silencio, en el endiablado silencio. Desde el escándalo de los surrealistas, se podría pensar que era una manera de tranquilizar al silencio y lograr ver uno de sus rostros o su rostro.

Una mención ligera y no por ello menos importante es el Museo Imaginario de Malraux. Mansión artificial donde residen las cosas que sin duda no sólo han sido construidas de silencio, sino custodiadas por el silencio.

Pero cada época le da a su silencio las necesidades de su tiempo para despertar. Las épocas suelen maltratar a sus silencios, los tratan con indiferencia. No así los poetas, para quienes, como venimos viendo, la esencia de su trabajo está en el silen-

cio. Puede variar todo de un poeta a otro y eso es muy bueno. Pero ningún poeta podrá decir que su trabajo no reside en una búsqueda tenaz, y con resultados muy injustos en ocasiones para el creador; búsqueda tenaz decía, en el silencio.

La sola mención de la Diosa Blanca de Robert Graves sería un motivo más que suficiente para pensar en la relación mágica del poeta con el silencio. El silencio como Diosa Blanca, como Maga y elaboradora de sueños y mitos. Graves logra, de una manera enorme, ubicar lo sagrado del poeta en una constelación de fuerzas que se mueven sin dirección fija.

El silencio exige no ser invadidos por intrusos. Sus muros sólo los derriban aquellos que están dispuestos a golpear ese muro con la energía de un estilo. Intentar abordarlo con la sana intención, como diría Huidobro, de ser un pequeño dios.

Un obstáculo que no puede sortear el poeta por más astuto que sea o parezca, es el existir. Ya lo decía Gotee: «antes de crear debemos existir». Esto que a simple vista pareciera de una enorme obviedad, no lo es al momento en que el poeta deba acometer el encuentro con su silencio. Sólo existiendo, casi en el sentido más básico de la vida, el poeta podrá llegar al silencio. Encontrará en su silencio la fuerza de un hechizo. Exigirá una extrema parcialidad a su elección, una extrema exclusividad. Celine, en una carta a Evelyne Pollet, le dice: «¿Qué es de sus empresas literarias? ¿Está inspirada? Lo difícil es encontrar un tono irresistible. Todo lo demás va solo.» Por qué no tomarlo como una guía para ir logrando alguna aproximación, a la hora de elaborar un texto; como una manera, quizás muy humana, de entablar conexión con el silencio.

Curtius recordaba, en su texto sobre Virgilio, que todo hijo de Roma debe sentir un escalofrío de gozo filial. Sin duda esa Roma es para el poeta el silencio.



AC

Esa ciudad que se mueve con una estructura molecular nerviosa e insatisfecha. Dispuesta a estallar en sonidos: palabras. Dar luz a esa porción tan mínima que el poeta persigue en busca de un fondo. Fondo que puede ser inalcanzable, reticente a dar de inmediato algunos de sus tonos.

De ningún modo el poeta debe, con el silencio, ser un Ulises atado a un poste. Por el contrario, su aventura reside en que pueda darse y entregarse de inmediato y sin reservas a esos cantos de sirena. Una vez en el sonido, trabajar cada una de las membranas del silencio donde, sin duda, estarán deparadas sorpresas para el creador. Hallaremos dos caminos como diría Curtius: «Hay poetas que no son artistas. Arte, en poesía, significa ejercicio y manejo consciente del lenguaje; afirma lo contrario de la inspiración.» Es algo que yo comparto con profundo respeto por ambas.

A quien no podemos olvidar en el manejo del silencio, como una de las expresiones más cabales, es a Mallarmé y su libro *Un golpe de dados*. Libro que revolucionó, en su momento, no sólo el concepto gráfico, también lo hizo en la disposición de los

silencios. Mallarmé logra, en los espacios en blanco, que el lector descansa dentro de un lago de la mano de un guía seguro y experto que es el silencio. Será siempre *Un golpe de dados* un poema que leeremos con ese placer que reside dentro del asombro. Es un poema, un silencio que nunca terminamos de abordar y el cual exige una profunda concentración en lo que no está escrito con una locura enloquecedora. ¿Un conjuro para, de alguna manera, pactar con la obsesión del poeta que es la lucha entre la «idea» del poema y los sentimientos, y reunir «idea» y sentimiento en esa esfera llamada silencio? Yo siempre



AC

tuve el convencimiento de que Mallarmé no estaba cerca del silencio, estaba dentro del silencio. El que más cerca del silencio estuvo, en el sentido de ver su rostro o uno de sus rostros. Es mucho más lo que podemos hablar de *Un golpe de dados* como de otro poeta que alguna vez fuera definido «como poeta de la ausencia y el silencio»: René Char. Pero esto excedería el marco que nos reúne hoy.

Todos conocen una vieja historia. Historia que Goethe haría inmortal, me refiero a la dupla Fausto y Mefisto. Yo siempre relacioné ese pacto en la necesidad de lograr una unión macabra de necesidad con Mefisto. Pacto que en todo el transcurso de su recorrido es desventajoso. El poeta se verá asediado desde distintos puntos. Si bien siempre que sea poeta podrá crear una treta y zafar, no podrá hacer de esa desatadura algo permanente. Volverá Mefisto y su infinita astucia a proponer algo al poeta. Mefisto es sobrado conocedor de las necesidades de los vates y acudirá en su socorro. Acudirá a tomar su alimento. Sea justicia decir que se gana ese alimento. Lo mejor de un poema no lo escribió

el poeta, lo escribió el diablo. El diablo es autor y se cobrará con creces el regresar al silencio junto al poeta, quien los dominará, torturará a ambos.

Muchas serán, en los próximos siglos, las nuevas obsesiones que invadirán a la poesía. Muchas serán las palabras abandonadas y vueltas a tomar. Muchos serán los mitos que el poeta creará pero lo que será inalterable será su búsqueda, su buceo en el silencio. Ir hasta ese fondo para encontrar esa palabra, su palabra, su silencio, su anillo. Nosotros lo hemos intentado, hemos deambulado sólo en lo exterior; de todas

maneras espero podamos regresar triunfales, si bien sin el anillo. Al menos el haber navegado, haber ambicionado una proximidad con el silencio, eso solo nos convierte en unos locos peligrosos y sensibles que, a diferencia de los muertos, quedamos de inmediatos activos, próximos a todo presente.

Para terminar quiero leer un poema de Samuel Beckett titulado: «Cómo decir», la traducción estuvo a cargo de la poeta Laura Cerrato.

Locura / locura de- / de- / cómo decir- / locura de este- / desde- / locura desde este- / dado- / locura dado lo que de- / visto- / locura visto este- / este- / cómo decir- / esto- / este esto- / esto aquí / todo este esto aquí de- / de- / cómo decir- / ver / entrever- / creer entrever- / querer creer entrever- / locura de querer creer entrever qué- / qué- / cómo decir- / y dónde- / de querer creer entrever qué dónde- / dónde- / cómo decir- / allí- / allá- / lejos- / lejos allí allá- / apenas- / lejos allí allá apenas qué- / qué- / cómo decir- / visto todo esto- / todo este esto aquí- / locura de ver qué- / entrever- / creer entrever- / querer creer entrever- / lejos allí allá apenas qué- / locura de allí querer creer entrever qué- / qué- / cómo decir- / cómo decir.

El elogio de la sombra: el teatro romántico en Jalisco

Miguel Manríquez Durán

«Hablo indefinidamente de mí mismo»

F. R. de Chateaubriand. *De París a Jerusalén*.

I. El elogio de la sombra

En palabras de Isaiah Berlin,¹ «la importancia del romanticismo se debe a que constituye el mayor movimiento reciente destinado a transformar la vida y el pensamiento del mundo occidental», toda vez que refiere a un estado de conciencia que trasciende a diversos campos disciplinarios. Más allá de sus raíces, fincadas en el pietismo luterano alemán, el romanticismo corresponde a un movimiento renovador contra el racionalismo del siglo XVIII y las viejas nociones que apuntan hacia un orden simétrico fundado en la experiencia y la lógica tan difundidas por los enciclopedistas franceses. A juicio de Berlin, es Johann Gottfried Herder (1744-1803)² quien aporta las doctrinas que preceden al romanticismo: el expresionismo, entendido como una función fundamental de la conciencia en el individuo para expresar su naturaleza, *i.e.*, el arte como forma de comunicación; la pertenencia, en tanto cualidad del individuo para pertenecer a un grupo (*gestalt*) y que deviene en nacionalismo y tradicionalismo, y la concepción de que los ideales son con frecuencia incompatibles y que no pueden reconciliarse, es decir, la negación de la unidad y la armonía y la compatibilidad de ideales, ya sea en la acción y el pensamiento.

Estas nociones serían más ampliamente desarrolladas por Friedrich Schiller³ (1759-1805) quien aporta «una nota crucial en la historia del

Miguel Manríquez Durán (Guaymas, Sonora, 1957). Narrador y ensayista. Entre sus libros se encuentran *Rosita contra los dinosaurios* (Unison, 1980), *Tetabiate en el exilio* (SEP-CREA, México, 1985), *Mientras llega la claridad* (INBA, UNAM, México, 1990) y *El aroma de la tribu* (UAM, México, 1996).

¹ Berlin, Isaiah. *Las raíces del romanticismo*. Taurus, Barcelona, 2000.

² *Influido por la cultura clásica, Herder descubrió a los alemanes la literatura de Oriente, la edad media cristiana y a Shakespeare quien dio al mundo la tragedia moderna, es decir, no una copia formal de la grecolatina sino los rasgos estéticos tal como los conocemos. Herder desarrolló el concepto de poesía como creación y dio al romanticismo el concepto de humanidad. Es Herder quien recoge los principios del Sturm und Drang (1776) de Friedrich Maximilian Klingler (1752-1831).*

³ Berlin considera que Schiller es un romántico moderado cuya doctrina,...

pensamiento humano, a saber: que los ideales, los fines, los objetivos no se descubren mediante la intuición, ni por medios científicos, ni por la lectura de textos sagrados, ni escuchando a expertos o personas con autoridad. Los ideales no se descubren sino que se inventan; no se encuentran en algún lugar sino que se crean del mismo modo en que el arte es creado»⁴. Otros predecesores centrales del romanticismo son Kant y Fichte (Berlin les reconoce como románticos moderados), quienes introducen la idea de que el pensamiento contemplativo no conduce a ninguna respuesta, toda vez que el conocimiento no es un estado pasivo sino activo en donde el hombre determina libremente su acción y destino, es decir, el yo activo y dinámico que ejerce su facultad creativa.

Sin duda alguna, es Friedrich Schlegel⁵ (1772-1829) quien caracteriza el periodo de aquel romanticismo desenfrenado que marcará una profunda influencia tanto sobre la filosofía como la estética alemanas. Es Schlegel quien identifica los tres factores que determinarán el rumbo del romanticismo tanto en su dimensión moral como política y estética: la teoría del conocimiento de Fichte, la revolución francesa y la novela de Goethe, *Wilhelm Meister*. Estas determinantes desembocan en otros componentes del romanticismo: la voluntad libre y sin traba alguna y, por otra parte, el rechazo a la noción de que hay una naturaleza de las cosas, es decir, la no creencia en la noción de estructura estable.

... en parte pietista, en parte estoica, aporta al romanticismo algunas de las ideas dominantes tales como los tres estadios del hombre: el Notstaat, es decir, el instinto material; el Vernunftstaat, es decir, el estado racional, y el Spieltrieb o instinto de juego.

⁴ Berlin, op. cit. p. 121 y ss.

⁵ Pocos años antes, también Johann Elías Schlegel, tío de Wilhelm y Friedrich Schlegel propone en sus reflexiones sobre el teatro danés (1747) un teatro nacional de institución estatal, sostenido por la autoridad y por la fuerza financiera del soberano. Se rebeló contra las obras clásicas francesas en los escenarios europeos y contra la indiferencia nacional.

Así, el romanticismo deviene en una filosofía cuyos principales puntos de partida (voluntad ingobernable, la no estructura de las cosas, la creatividad, el arte como forma de conocimiento del mundo de la vida, la oposición a toda concepción que intente representar la realidad con alguna forma de ser susceptible de ser analizada) tienen un eje ordenador:

la voluntad y el hombre como acción, como algo que no puede ser descrito ya que está en perpetuo proceso de creación; y no es posible siquiera decir que está creándose a sí mismo, ya que no hay sujeto, sólo hay movimiento. Éste es el núcleo del romanticismo.⁶

Esta forma de pensamiento tendrá efectos perdurables sobre diversas, a veces contradictorias, filosofías, teorías e instituciones que caracterizan a la cultura occidental. En ese orden de ideas, el principio de autoconciencia aportado por el romanticismo refiere no sólo a la infinitud de conciencia propuesto por Fichte, sino que alude a que esa autoconciencia se compone de dos elementos fundamentales: la actividad racional oscilante y la actividad libre sin determinante, generando así el sentimiento romántico: si el infinito es sentimiento, luego entonces se revela mejor en el arte que en la filosofía.

Desde esta visión romántica, en un novedoso ensayo, James Hillman propone que la imaginación es la auténtica voz del corazón, de tal manera que al hablar del corazón hablamos imaginativamente toda vez que se le reconoce como *himma*,

una palabra cuyo contenido tal vez aclare mejor el término griego *enthymesis*, que significa la acción de meditar, concebir, imaginar, proyectar, desear ardientemente: dicho de otro modo, de tener (algo) presente en el *thymos* que es fuerza vital, alma, corazón, intención, pensamiento, deseo.⁷

⁶ Berlin, op. cit. p. 183.

⁷ Hillman, James. *Anima mundi: el retorno del alma al mundo*. Siruela, España, 1999, p. 18.

Por lo que las razones del corazón son las razones de la filosofía.

En este sentido, Hillman nos dice que si la filosofía define al mundo mediante las imágenes de las palabras, debe surgir del corazón para poder describir el mundo fielmente, puesto que es el corazón el que percibe las correspondencias entre las sutilezas de la conciencia y los niveles de existencia. Por lo que este conocimiento del mundo tiene lugar por medio de las imágenes que son una tercera posibilidad entre la mente y el mundo. Esta inteligencia de la imaginación reside en el corazón: inteligencia del corazón connota, entonces, simultáneamente, conocimiento y amor por medio de la fantasía. Este es el pensamiento del corazón: pasión y conocimiento del mundo por medio de la fantasía (ficción literaria) a través de imágenes y palabras (un discurso), es decir, internalización del mundo de la vida.

En el campo de lo literario, el romanticismo presenta cuatro características definitorias. La primera de ellas refiere al optimismo, entendido como la percepción de una realidad ingobernable, y de ahí surge el conflicto que deviene en exaltación del dolor y la infelicidad, sin embargo, su optimismo reside en un futuro promisorio por lo que su heroísmo radica en la capacidad de imaginar el futuro. Otro elemento es un providencialismo que hace de la historia un proceso inevitable, contradictorio y necesario, no obstante que la tradición conserva lo mejor del individuo sin ignorar lo peor. Un tercer rasgo característico es el tradicionalismo, toda vez que es en éste donde surge la exaltación del sentimiento de pertenencia e identidad respecto a una nación, *i. e.*, el nacionalismo como forma cohesionante del individuo respecto a lo societal. El titanismo es otro rasgo determinante del romanticismo ya que presenta al individuo como una entidad desafiante y rebelde ante su destino y la naturaleza, por lo que la expresión del héroe romántico es la crítica a las situaciones inevitables de los hombres y externa una protesta universal, genérica y apasionada ante la imperfección del mundo.

II. El teatro romántico

La evolución del teatro europeo en la edad moderna



AC

está claramente determinada por sus precedentes. Si bien la edad media dio al teatro su dimensión popular, propuso, desde el escenario mismo, el conflicto cristiano: la salvación del alma. El Renacimiento, con una estética de corte senequista de rígidos esquemas formales, coloca al teatro entre una sociedad culta, toda vez que sus temas centrales son el gusto por la vida terrena gozada y justificada en sí misma, pero también lleva a la escena el supremo gozo humano: el amor entre los sexos. También es el teatro renacentista el que innova las acciones mediante el recurso de la perspectiva en la decoración y el escenario (la arquitectura palaciega para la tragedia, un cuadro de calles para la comedia y un paisaje boscoso para las obras pastoriles), repitiendo el desarrollo del antiguo teatro romano. Poco después del barroco, el amor, objeto de comedias y dramas pastorales, se mezcla frecuentemente con los tonos heroicos de la tragedia y, por supuesto, del melodrama. Si la tragedia da cuenta de los ideales de virtud tanto civil como religiosa, contrasta con la ligereza de la comedia.⁸

⁸ Cfr. D'Amico. Historia del teatro dramático. t. 3. UTEHA, México, 1961.

A fines del siglo XVIII, el género continúa alimentándose de las técnicas y temas medievales, conservando sus rasgos populares y plebeyos, sin embargo devino en gusto de una élite cultivada. En otras palabras, es en este periodo que el teatro se hace para las clases cultas, quienes presencian tramas en donde el honor y las aventuras virtuosas de héroes legendarios son los temas de un espectáculo cortesano y aristocrático. El siglo de la Ilustración tendió a la reflexión, el sentimentalismo y la crítica. Se moralizaba y se argumentaba, se sometía la existencia y el entorno al concepto de razón, por lo que, en consecuencia, el teatro tendría una función: el escenario es el lugar y refugio de la moral para instruir y educar a los espectadores.⁹

En este sentido, puede decirse que el romanticismo fue un fenómeno paneuropeo que despertó no sólo el cosmopolitismo y los impulsos nacionales en el arte, sino que modificó significativamente al teatro. Su impulso creador expresa un arte socializante con formas escénicas entrelazadas con una visión espiritual e histórica. La visión romántica concibe al teatro como un recurso formativo en donde la tragedia del héroe radica, precisamente, en el conflicto con la historia: la libre personalidad ética enfrentada al destino y a la historia. Bajo la sombra de Shakespeare, el drama romántico se caracteriza por la libre fantasía creadora, el intento por salvar el abismo entre lo finito y lo infinito, la comedia ingeniosa con fuertes tonos de optimismo y autoelevación poética.

Junto a esta ambición estética, el teatro del siglo XIX busca transitar del espectáculo cortesano al teatro popular, ya que el gran público debe cultivarse tanto en lo moral como en lo político y, por ello, el drama se constituye en el agitador de los grandes problemas. En este sentido, el teatro romántico hereda del medioevo su idea de salvación del alma; del Renacimiento, su gusto por la vida y el amor cortés; del barroco, sus fuertes tonos heroicos; del romanticismo sus técnicas medievales, sus caracteres po-

pulares y nacionalistas, su fe en lo humano, su potencial educativo y propagandístico y la actitud rebelde contra la razón y el orden.

No obstante, cada país tendrá su propia caracterización, por lo que España, a diferencia de Alemania, Italia y Francia, tendrá un primer rasgo definitorio: un doble conflicto entre su europeísmo y su hispanoamericanismo y, por otra parte, su espíritu religioso frente al hedonismo. De este conflicto da cuenta el proceso de sus figuras literarias: la extravagancia de Moratín, el aventurerismo de Larra, la vivacidad de Zorrilla y el liberalismo de Galdós. Si bien el romanticismo llega a España ya muy entrado el siglo XIX, se extiende rápidamente toda vez que concurre un cambio de ideas que fue resultado de la crisis económica y política del país, de la crisis religiosa y filosófica de finales del XVIII, el fortalecimiento de las ideas de la revolución francesa y las guerras napoleónicas. Ello generó, al igual que en el resto de Europa, el cuestionamiento de las normas absolutas de la religión, la moral y la tradición nacional.

El segundo elemento definitorio del teatro romántico español consiste en la preponderancia del drama histórico. Esta característica tiene su origen en, al menos, cuatro factores: la presentación de realidades simbólicas (alegóricas) y ahistóricas, la añoranza de los valores de la sociedad tradicional (simplicidad, sinceridad, buen sentido y una visión serena y doméstica del amor), la renuencia de los autores a una abierta toma de posición crítica contra la moralidad, y la ideología, es decir, un teatro marcado por el conservadurismo del público español.¹⁰

En Hispanoamérica, el romanticismo tiene una clara influencia europea. Si bien el movimiento llega con diversos matices, es notoria la influencia francesa que, en palabras de Anderson Imbert, llega españolizada,¹¹ es decir, entendida más como acti-

⁹ Cfr. Berthold, M. Historia social del teatro. t. 2. Ed. Guadarrama, Madrid, 1974.

¹⁰ Cfr. Shaw, D. L. Historia de la literatura española. El siglo XIX. t. 5. Ariel, Barcelona, 1983.

¹¹ Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. t. I. FCE, México, 1987.

vidad civilizadora que como escuela de bellas artes en donde la idea central es la liberación del yo respecto al pasado mediante una inspiración libre y espontánea que sigue los impulsos pasionales; junto a ello, la literatura hispanoamericana es también evocación nacionalista y propaganda liberal.

El teatro americano tendrá dos tendencias románticas. Por una parte, está aquella corriente «cultura» cuya referencia son los modelos europeos tales como el teatro escolar del siglo XVI, las loas y comedias de los siglos XVII y XVIII, las tragedias neoclásicas de principios del siglo XIX y, por supuesto, los dramas históricos y leyendas tan cultivados por las minorías. Otra corriente es aquella conocida como «realidad americana», que cultivará formas heredadas de la Colonia como los sainetes y entremeses a través de representaciones populares con situaciones, tipos y diálogos vernáculos y locales, encendidos conflictos de conciencia y con fuertes intereses sociales tales como la libertad y el progreso, la igualdad y la tradición como identidad y visión del mundo: un nacionalismo libertario.

III El teatro romántico en Jalisco

Desde la llegada de la imprenta a Jalisco en 1793, la literatura de la época se restringe al comercio, a la religión y al gobierno. Para fines del siglo XVIII, Guadalajara es ya una ciudad provista de infraestructura urbana en donde las élites económicas desarrollan el comercio y las oligarquías locales mantienen un fuerte espíritu regionalista en busca de autonomía.¹² Este escenario estará también definido por la participación de la iglesia, el gobierno y las nacientes instituciones tanto comerciales como educativas, por prácticas culturales vinculadas más a estratos sociales e intelectuales que a la mayoría de la población: por los primeros liberales y conservadores que mantendrán su choque ideológico durante el siglo XIX y por la creación y consolidación del espacio público, fincado en el periodismo y la crítica, tan característicos de este periodo.

A mediados del siglo XIX, el intercambio de ideas

¹² Castañeda, Carmen. et al. Historia de Jalisco. t. III. Gobierno de Jalisco, México, 1981.

y discusiones políticas ocurre mediante el panfleto y las publicaciones periódicas que son auspiciadas por los bandos políticos en pugna ya que

su aparición está ligada estrechamente con lo que Habermas ha denominado la esfera pública política burguesa, y que engloba diversas instituciones sociales —clubes, periódicos, cafés, gacetas— en las que se agrupan individuos particulares para realizar un intercambio libre e igualitario de discursos razonables, unificándose así en un cuerpo relativamente coherente cuyas deliberaciones pueden asumir la forma de una poderosa fuerza política.¹³

Paradójicamente, esos mismos grupos ilustrados mantuvieron no sólo sus relaciones de dominación y dependencia, sino «que cultivaron toda una serie de prácticas culturales —entre las que se encuentran el periodismo, el asociacionismo y, por supuesto, la crítica literaria—, alentadas por el espíritu ilustrado del *sapere aude*»,¹⁴ que ven en la letra impresa el vehículo de transmisión ideológica.

Así, las nacientes sociedades literarias presentan como característica fundamental el constituir un espacio en donde se conjugan tanto las actividades políticas como las tendencias intelectuales e ideológicas. Este asociacionismo se dio en dos direcciones: los autores tradicionalistas conservadores pertenecientes a burguesías seguidoras del Renacimiento español y el Enciclopedismo francés; y los románticos liberales poseedores de imaginación y sensibilidad identificadas con fuertes tendencias nacionalistas. Ello da origen, por una parte, a un casticismo con un claro didacticismo ilustrado y, por otro lado, a una noción fundacional cuyos afanes nacionalistas derivan en acción política y partidista. En este sentido, los autores fundacionales presentan una similar trayectoria de vida caracterizada por sus inclinaciones estéticas y políticas con formas y criterios románticos que expresan no sólo sus inquietudes artísticas sino políticas.

¹³ *Guzmán Moncada, Carlos*. Las voces del espejo. Reflexiones literarias jaliscienses. Siglo XIX. *El Colegio de Jalisco, Guadalajara, 2000*. p. 25

¹⁴ *Ibid*, p. 27.

En una esquemática revisión de las principales publicaciones literarias de la época sobresalen aquellas que se identifican no sólo por su constancia, diversidad y permanencia, sino que agrupan a las principales figuras literarias del periodo romántico jalisciense. Estas publicaciones también se caracterizan porque dan cuenta testimonial de un complejo proceso cultural, y porque están estrechamente vinculadas a «la gestación, el desarrollo y la modificación de las instituciones públicas» (Guzmán Moncada *dixit*) que consolidarán la tradición humanista y liberal jalisciense decimonónica que contradice aquella noción de provinciana y reaccionaria que se le confiere a la región (Del Palacio *dixit*).

Un elemento determinante en el desarrollo del teatro en Jalisco fue la existencia de lugares físicos para tal actividad. A principios del siglo XIX

había en Guadalajara uno que se llamaba teatro (se refiere al Teatro Principal), poco menos que ridículo que el local que hoy se bautiza con este nombre, y en ese teatro unas cuantas familias de la ciudad veían representar de vez en cuando ó el *Príncipe Jardinero* ó *El coloquio de Adán y Eva*, siendo por lo regular los actores algunos farfantes de poco ó ningún mérito.¹⁵

Si bien suponemos que, en sus inicios, el teatro se representaba en instituciones, seminarios y escuelas, es hasta 1814 cuando se abre el Teatro Principal, y hasta 1828 cuando Francisco de Zumelzú establece los primeros contratos con compañías profesionales. Entre 1832 y 1863 se levantaron teatros improvisados cuyo repertorio buscaba atraer no sólo a las élites sino también al público en general. Para la época, funcionarían los teatros Alarcón, Carnaval, Unión, de la Primavera, Apolo, del Recreo y, finalmente, el Degollado, que es inaugurado el 13 de septiembre de 1866 con la ópera de Gaetano Donizetti, *Lucía de Lamermoor*, interpretada por Ángela Peralta.¹⁶

¹⁵ Villaseñor, Pablo Jesús en *El Ensayo Literario*, 31 de mayo de 1852.

¹⁶ Una relación más detallada de la actividad teatral, sus obras y autores aparece en Martínez Reding, ...

Entre las principales publicaciones están aquellas que son determinantes para la vida literaria de los autores, toda vez que aparecen repetidamente, en casi todas ellas, los mismos nombres, lo cual les confiere no sólo legitimidad sino representatividad. A mi juicio, las principales publicaciones del periodo romántico en Jalisco son *La Esperanza* (1849); *El Ensayo Literario* (1852), que es la publicación de La Falange de Estudios; *La Aurora Poética de Jalisco* (1851); *La Alianza Literaria* (1875); *La Aurora Literaria* (1877) y *La República Literaria* (1886), de donde cierran «los últimos acordes de la sensibilidad romántica en Jalisco y empiezan a balbucir las lirás modernistas y a cobrar forma las narraciones del realismo» (Castañeda, 1981: 501).

Sin duda alguna que el grupo de La Falange de Estudios es quien predomina durante el romanticismo ya que se distingue no sólo por su liberalismo y la creatividad de sus integrantes, sino por sus diversas y prolíficas prácticas que comprenden, prácticamente, todos los géneros. Tal como ya se anotó,

los miembros de la Falange de Estudios pertenecían a una clase media holgada; que constituían la élite cultural de su entorno; que participaron activamente en el desarrollo de la vida decimonónica de Jalisco y, en más de un caso, de la nacional; y que abrieron fructíferas sendas a las generaciones posteriores (Castañeda, 1981: 489), por lo que es reconocida como la generación romántica.¹⁷

Entre los falangistas que cultivaron el teatro están: José María Vigil (1829-1909) (*Flores de Anáhuac*, *Dolores de una pasión*, *Víctimas y verdugos*); Aurelio Luis Gallardo (1831-1869), con más de 20 piezas teatrales (*El pintor de Florencia*, *Abrojos del corazón*, *Los mártires de Tacubaya* y *María Anto-*

... Fernando. Enciclopedia temática de Jalisco. t. VII. «Arte». Gobierno de Jalisco, 1992. pp. 200 y ss.

¹⁷ Para una relación más exhaustiva tanto de obras como de biografías véase Del Palacio, Celia. La primera generación romántica en Guadalajara: La Falange de Estudio. Col. Fundamentos. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1993.

nieta de Lorena, entre otras); Antonio Pérez Verdía, (1828-1875) (*Amor es sueño* y *El Inquisidor Alfaro*); Emeterio Robles Gil (1831-1906) (*Episodios conyugales* y *Quién de ustedes es Perico?*); Francisco Granados Maldonado (*Matilde, Apoteosis de Rodríguez Galván, Iturbide en Padilla, El Conde de Revillagigedo* y *Apoteosis de Iturbide*); Pablo Jesús Villaseñor (1828-1855) (*Un reo a muerte, El Palacio de Medrano, El Conde Raousset en Guaymas o el valor mexicano, Encarnación Rosas o el Insurgente Mezcala, Cuidado con las suegras* y *Los pollo o el amor infantil*); Alfonso Lancaster Jones (*Calaveras de ambos sexos*) e Isabel Prieto (1833-1876) quien produjo 15 piezas dramáticas (*Las dos son flores, Oro y oropel, Abnegación, La Escuela de las cuñadas, Lirio entre zarzas, Un corazón de mujer*, son algunas de ellas). Estos autores comparten unos de los principios estéticos propuestos ya por los falangistas que buscan

en las composiciones literarias ciertas bellezas generales, que son, por decirlo así, el lenguaje de la humildad, gritos inarticulados de dolor o de placer, lágrimas silenciosas pero elocuentes, comprensibles por todos; bellezas universales, que tienen por objeto el corazón del hombre y que no reconocen tiempo ni edad.¹⁸

Un autor que significativamente no aparece en las distintas nóminas de las revistas literarias ni en las asociaciones artísticas es Fernando Calderón (1809-1854). Además de su poesía, este autor liberal produjo *Reinaldo y Elvira* (comedia, 1827), *Zadig, Seila o la esclava indiana, Armandina, Los políticos del día, Ramiro, Conde de Lucena, Ifigenia y Hersilia* y *Virginia* que se pusieron en escena entre 1827 y 1836, todas ellas desconocidas. De su obra dramática quedan *El Torneo* (1839), *Herman o la vuelta del Cruzado* (1842), *Ana Bolena* y *A ninguna de las tres* (1868). Otro autor jalisciense del segundo periodo romántico que cultivó el teatro es José

Rosas Moreno (1838-1883) con sus obras *Sor Juana Inés de la Cruz, Netzahualcóyotl, El Bardo de Acolhuacan, El pan de cada día, Los parientes, Una lección de geografía* y *Amor filial*. En el mismo periodo aparecen otros autores que, en mayor o menor medida, configuran el teatro romántico en Jalisco.

En términos esquemáticos y muy generales, puede afirmarse que —guardando las especificidades estilísticas de cada autor y las diferencias regionales— el teatro romántico en Jalisco se presenta como un fenómeno consistente con la época por lo que no es una historia literaria de excepción sino de realización, adaptación e inclusión en una formación literaria más amplia y compleja. Como en toda Hispanoamérica, los románticos jaliscienses son autores que carecen de referencias locales y que se debaten entre la tradición y el progreso, entre su hispanismo y europeísmo, entre su regionalismo y su patriotismo, entre sus ideas autonomistas laicas y su creencia espiritual, entre su convicción por las masas y la permanencia de minorías sociales.

A través del teatro, los ecos del movimiento también permean en la élite intelectual local en donde coexisten aquellos románticos tradicionalistas que tienen por temas centrales la religión y las leyendas, con aquellos románticos liberales que aspiran a la democracia y al progreso, al nacionalismo y al colectivismo. Concorre un fenómeno característico y determinante: los románticos presentan un claro desapego de la mentalidad colonial, pero hay una admiración hacia el gusto y la estética europeos, no obstante su tendencia a enfatizar el exotismo y la ideología francesa y la emoción y el lirismo español. Así, sus temas predominantes refieren al paisaje, a los tipos, a los modos de vida y a la tradición, generando un romanticismo que no es homogéneo ni totalmente europeo. Esta ideología liberal tendrá símbolos fuertes: el romanticismo como forma de cohesión, los valores cívicos y la sublimación de la patria, la mujer y la tierra ya sea bajo formas castizas o fundacionales, pero siempre regionalistas y cristianas.

¹⁸ Vigil, José María. «Buen gusto» en *El ensayo literario* (1852). Guadalajara, Revistas Literarias Jaliscienses. Celia del Palacio (Ed.), Guadalajara, 1994. P. 17

Galerías Arther

Oleos
Antigüedades
Artes Decorativas
Mueble Mexicano y Europeo

Av. Vallarta 1214
44140, Guadalajara, México
3825 4217 y 3825 3100 fax 3826 0036

GALERÍA AZUL DE FELIPE COVARRUBIAS

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

ARTISTAS REPRESENTADOS:

ARTHUR AESCHBACHER

MITO COVARRUBIAS

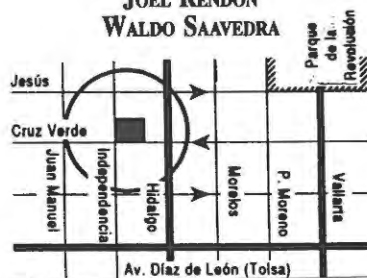
PEPE FRANCO

NACHO GÓMEZARRIOLA

MATADOR MORFÍN

JOEL RENDÓN

WALDO SAAVEDRA



INDEPENDENCIA 947 (ESQ. CRUZ VERDE)
TEL 3826.2684 / FAX 3826.9190
GUADALAJARA 44200 MÉXICO

expresSiones

GALERÍA DE ARTE Y COMUNICACIÓN

▼
CURSO-TALLER
PERCUSIÓN Y DANZA INDÍGENA

▼
DIPLOMADO EN
PERIODISMO

▼
TALLER DE
DESARROLLO ESCÉNICO
TEATRO - DANZA - CANTO

▼
REPUJADO Y PINTURA

▼
VENTA DE
ARTESANÍA EXCLUSIVA

ARGENTINA 367
COLONIA AMERICANA
GUADALAJARA, JALISCO
TEL. 3826 2105

GALERIA ALEJANDRO GALLO

JUSTO SIERRA 2150
44600, GUADALAJARA, MÉXICO
TEL. 0052 3615 1363 Y 3616 3547
FAX 0052 3615 1363
E-MAIL: agallo@foreigner.class.udg.mx

La alondra y el ángelus

Jorge Esquinca

En recuerdo de Lourdes Chumacero

Según relata Alí Chumacero, fue en abril de 1949 cuando apareció por primera vez «Responso del peregrino», su mejor poema y uno de los más hermosos en la poesía de nuestra lengua. Las razones de esta predilección son múltiples. Poema-puente entre el Chumacero de sus dos primeros libros y el poeta de *Palabras en reposo*. En el Responso se cifra, más allá de la soberbia belleza de su forma, una verdad que reside en la expresión de un momento único, cuando una imagen del mundo se alza por encima de las otras con un resplandor inconfundible.

El poema se divide en tres parte. Tres estancias habitadas por una misma presencia. Bien sabemos que el ámbito en que se desenvuelve la poesía de Alí se distancia pronto de otros que creen ver en la palabra poética un rescoldo del jardín primero. Su territorio es el del hombre separado, posterior a la caída: el páramo y el nómada. Es en esta tierra baldía, su única casa, en la que este peregrino habrá de hallar, a través de la palabra, una vía. Incrédulo, toda fe perdida, le es permitido atisbar en un relámpago a la *stella matutina*, a la estrella de la mañana. Se trata de María, la virgen madre. Una misma presencia con tres rostros, en tres estancias, en tres momentos.

En el primer apartado del poema se nos muestra a la virgen en su cielo, en la «insomne nave» del templo edificado como el reflejo fiel de su aposento divino. Para describirla, en el sitio predilecto que ocupa en la jerarquía celestial, pero también en su papel de mediadora y hermana del humano padecer, Alí establece una alianza entre las imágenes y la música de cada estrofa. Flanqueado por laúdes, cítaras, arpas, surge el rostro de María y en ese rostro una mirada que fluye consoladora, mansamente.

Aun en su gloria, guarecida en la nave de su cielo, María se conmueve. Su dolor ha sido, en la esfera de lo humano, incomparable. Quien haya escuchado la cantata *Il pianto di Maria*, atribuida a Handel, com-

Ensayo leído en un homenaje a Alí Chumacero, en 1998; forma parte del libro Retrato de familia con fantasma, de próxima publicación.

Jorge Esquinca (Cd. de México, 1957). Ganador del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes. Ha publicado, entre otros poemarios, El cardo en la voz (Joaquín Mortiz, México, 1990), Paso de ciervo (FCE, México, 1998) y Uccello (Filo de caballos, Guadalajara, Jal., 2001).



AC

prenderá sin dilación a lo que me refiero. En ella, la voz de la soprano canta: «Si fui hecha madre de un Dios / para ver a un Dios morir, / perdóname, Padre Eterno, / Tu gracia es un gran martirio». Humanizada también, en los versos de Alí Chumacero, la estrella de la mañana se ha vuelto de piedra, llena de pavor, frente a la tempestad que se avecina.

Quiero comentar una sola estrofa de esta primera parte. Cuatro versos que nos han hechizado y nos han quitado el sueño desde la primera vez, ya lejana, en que leímos el Responso. Buena parte de su gracia reside en su esencial misterio. Un enigma que es, como el de toda gran poesía, impenetrable. Sin embargo es posible aproximarse, rozarlo y, quizás, entender. La estrofa en cuestión dice: «Elegida entre todas las mujeres, / al ángelus te anuncias pastora de esplendores / y la alondra de Heráclito se agosta / cuando a tu piel acerca su denuedo».

Los dos primeros versos parecen no presentar problemas. El primero: «Elegida entre todas las mujeres», recuerda de inmediato la oración aprendida en la infancia, señala la supremacía de la virgen, su

alto designio. El segundo alude a la visita del ángel, al misterio de la encarnación: «al ángelus te anuncias pastora de esplendores». Sin embargo no es aquí el ángel quien anuncia, sino la virgen misma, la mediatrix se ha vuelto anunciadora. En su libro *El ángel necesario*, Massimo Cacciari explica que los ángeles en el *Paraíso* de Dante carecen de memoria y están privados de palabra, su condición consiste en: “reflejar al instante la Luz alrededor de la que eternamente giran”. Y añade: «Nosotros sólo somos los guardianes de la memoria; es Tobías quien se mueve en busca del mensaje que Rafael ha olvidado; es María quien dicta a Gabriel las palabras de la Anunciación». Lo que ella escucha es un soplo, un hálito que madura en su interior hasta volverse palabra, verbo encarnado, revelación de su verdad profunda. Una vez transformada, desde el fondo de sí misma podrá María ser pastora —guardiana y guía— del esplendor divino ya humanizado, ya no terrible, como la luz del ángel rilkeano, sino como el necesario puente entre los mundos.

Pero, ¿qué hacer con los dos siguientes versos?:

«y la alondra del Heráclito se agosta / cuando a tu piel acerca su denuedo». No hay, hasta donde he podido averiguar, alondras en Heráclito, a quien sus contemporáneos llamaban «el oscuro». ¿Se identifica aquí al poeta —con frecuencia calificado como hermético y oscuro— con el filósofo de Efeso? Escuchemos el testimonio de Diógenes Laercio:

Heráclito era arrogante y desdeñoso... Fue objeto de asombro desde niño... Finalmente se hizo misántropo y fue a vivir en las montañas donde comía hierbas y plantas. Y como a raíz de esto se enfermó de hidropesía, regresó a la ciudad. Allí preguntó a los médicos, enigmáticamente, si eran capaces de hacer de una lluvia torrencial una sequía. Y como no lo entendieron se enterró en un establo, con la esperanza de que el calor del estiércol evaporase el agua de su cuerpo. Pero no se produjo ese efecto y así concluyó su vida a los sesenta años.

Otra versión afirma que al no poder quitarse de encima el estiércol quedó transformado a tal punto que no fue reconocido por los perros y que éstos lo devoraron. ¿Es entonces el poeta moderno, no el reflejo sino la sombra del filósofo pagano? ¿Es la soberbia el pecado —asumido en el verso inicial del Responso: «Yo pecador a orillas de tus ojos...»—, el estigma que lo mantiene separado de la mirada redentora, al margen de la luz?

Y sin embargo, la alondra. No es un ave carente de prestigio literario. Al contrario. Marie Madeleine

Davy, en su estudio *L'oiseau et sa symbolique*, le atribuye entre otras las siguientes virtudes:

El canto de la alondra se dirige al centro de eternidad que el hombre posee en secreto, la mayoría de las veces sin tener la menor conciencia de ello. Al escucharla el hombre se resquebraja y queda entonces atento a su misterio; ya no está solo, su aislamiento se ha roto... Gracias a este pájaro el hombre recibe una revelación concerniente a su destino humano.

Y Gaston Bachelard se pregunta:

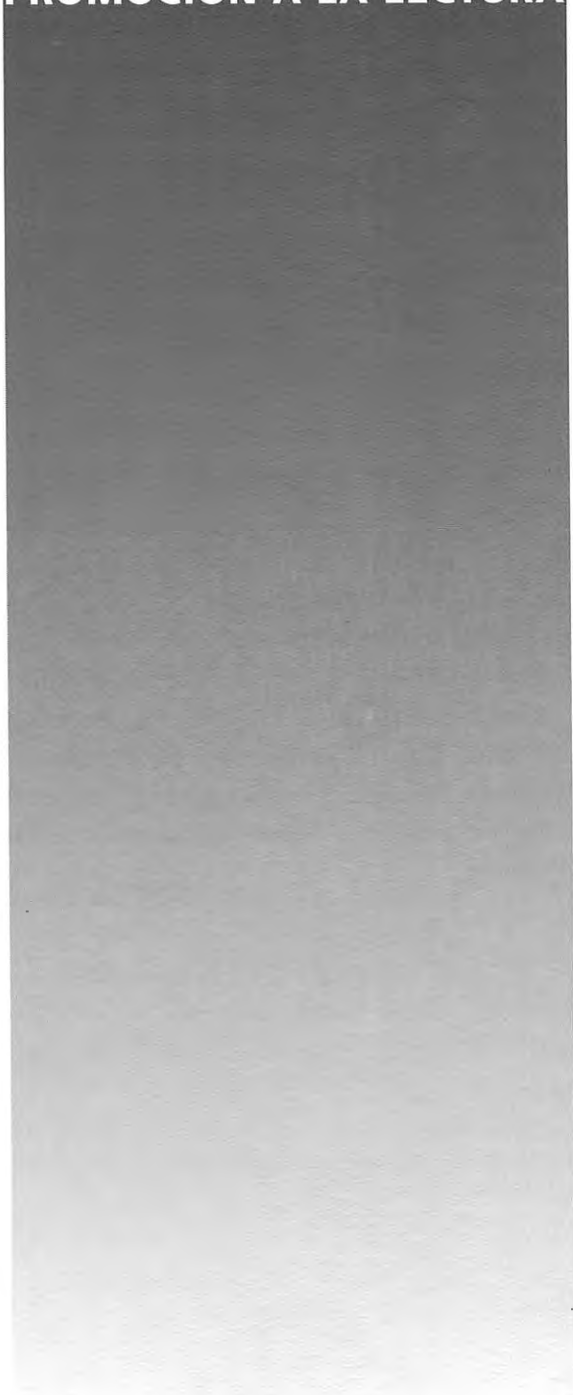
¿Por qué una *vertical del canto* ejerce tan poderoso influjo sobre el alma humana? Tal vez porque ese canto es a la vez vivo e inexplicable. Ya, a unos cuantos metros del suelo, la alondra polvorea en la luz del sol; su imagen vibra como sus trinos; se le ve perderse en la claridad.

Tal vez la alondra del Responso cumple en Heráclito, transmutado en el poeta-peregrino, una función similar a la del ángel anunciador. Le impone un toque de elevación, de anhelo, de esperanza. Le obliga a ver y sobre todo a escuchar más allá de lo audible y lo visible. La imagen y el trino —el *denuedo* de los versos— ha de apagarse en la proximidad de María. Ante la visión del ser sin mácula toda ambición humana se disuelve, ya nada desea sino abandonarse, perderse —de una vez por todas— en la claridad.

Programa Universitario

PUPLE

PROMOCIÓN A LA LECTURA



Los autores en tu escuela

Los autores en tu escuela

Los autores en tu escuela

Los autores en tu escuela

Los autores en tu escuela

Los autores en tu escuela

Los autores en tu escuela

Los autores en tu escuela

Los autores en tu escuela

Los autores en tu escuela

Los autores en tu escuela

Los autores en tu escuela

Brindo por la luz

Luis Alberto Navarro

Una voz límpida, sin altoparlante —porque no lo necesita— y sin embargo fuerte y clara, es la voz poética de Jesús de Loza Paiz. Voz que he seguido con detenimiento, con delectación, pues ha sido uno de los poetas más consistentes de su generación —no cronológica, sino de gente que se reúne a compartir y crear dentro de un taller de literatura, en este caso el «Elías Nandino», en el cual tuvo entre otros compañeros a José Carrillo, Fernando Franco y Ernesto Lumbreras—. Es un poeta que con detenimiento, sopesando cada poemario o libro que ha escrito, lo ha trabajado a conciencia. Una conciencia que no sé si en verdad sea consciente de los títulos que les ha puesto; a saber *Textos hallados bajo una piedra* (Col. Orígenes. Secretaría de Cultura de Jalisco, 1993), *Confesión del fugitivo* (Col. Toque de Poesía, 1993) y este que hoy se presenta: *Brindo por la luz* (Ediciones Sexante de Poesía, 2001). Títulos sugerentes pero que en una primera lectura no nos dicen nada título y corpus. Pero, y aquí viene lo que me hace sustentar que el discurso poético de Jesús de Loza se ajusta a lo que él quiere y manifiesta; en una lectura detenida uno se da

cuenta que título y corpus se dan de la manera más sugerente y, por lo mismo, más subterránea, con lo cual el lector atento podrá encontrar lo que muy pocas veces podemos ver en los poetas de su generación: la ironía, cierto desencanto sin lloriqueos o sentimentalismos; poesía que se va construyendo a partir de una soledad encontrada, buscada; no impuesta por situaciones formales o concretas. Si en *Confesión del fugitivo*, título con el cual ganó el Premio Nacional de Poesía Clemencia Isaura, de Mazatlán, el discurso poético se traduce o se inscribe en otro elemento que está presente en todo su quehacer poético, que es el mar y su consecuente naufragar en él.

El mar con el cual se lucha, se convierte a fin de cuentas en el mar del ente humano, individual y plural. Podría decir, en un momento dado, que Jesús de Loza, con Gilberto Owen, «luchó contra el mar toda la noche: desde Homero hasta Joseph Conrad». Ese mar que desde Homero, uno de los padres de la poesía épica, híbrida, hasta el otro creador de turbulencias marítimas y espirituales que fue Conrad. A partir de allí, Jesús de Loza se nutre para hacer su propia travesía; travesía

Texto leído en la presentación del libro.

que —hasta ahora— lleva tres desembarcos, tres estadías que se van cumpliendo según el trazo y el astrolabio que su mirada, su sensibilidad y decantación le van marcando.

Brindo por la luz viene a sustentar un trabajo que más que de navegante, parece de arriero del mar; del agua, de la luz líquida que trasmuta en flor, en luna, en agua-cero: «con más luz que una gota de lluvia / entre veranos» dice en un verso. Verso que es el primero que encontramos en este libro que habla, que dice y nombra la luz. O este otro: «Cantará la noche una aira negra / para domar el canto de las sirenas viejas». Cómo no recordar entonces, inmediatamente, a José Duran en su *Ocaso de sirenas*, o aquel otro sabio libro del rabí Toreb-Al Orravan, especie de diario de viaje por el Amazonas Oscuro y el Alto Nilo, en que confluyen poesía y crónica, titulado *Argonautas de cielo despejado*, donde en alguna parte dice «cuando la sirena escucha su propio canto se echa en la arena para no volver al mar; pues ella envejece como la noche en su más oscura claridad». Es aquí, pues, donde yo, lector, encuentro una tapia de luz que va oscureciendo el otro lado. Cuando la luz se convierte no en cómplice del día, sino de la noche. Y es una cuestión lógica, científica, natural, que la luz sea el principio de la oscuridad o su final.

Jesús de Loza maneja esa bipolaridad a su antojo y de una manera tan natural que, el título de este su libro, *Brindo por la luz*, el brindis, en el chocar de manos

y vasos, libar y librar noches, la luz se cuele hasta en los resquicios más inescrutables y en la gente más solitaria, que no sola: «El aire vino a traerme / la voz de pájaros antiguos; / armó un escándalo; / rompió un vaso, / apagó la luz, / voló mis palabras / que secaban en un lazo / cerró la puerta / abrió una ventana. / Divagó sobre las cosas de las cosas / y, de cosa en cosa, me sirvió la libertad en el vaso roto».

Líneas antes dije que más que navegante, me parecía Jesús de Loza arriero del mar; arriero de la luz, de la oscuridad, de todo lo que nos impele y nos constriñe; lo que nos enfrenta al diario jornal. Arriero del mar, arriero del campo, arriero de la página en blanco: «Frente a ti, la página blanca, / un silencio prenatal / una calma eucarística / que no te atreves a interrumpir / y, sin embargo, / ronda tus sentidos un deseo muy fuerte / de lanzarte al precipicio...», y entonces vuelvo a *Confesión del fugitivo* cuando dice: «No se puede ser algo en esta soledad, / pero soy lo que abarcan mis ojos». Y lo que abarcan sus ojos, en este momento de brindar, es la luz de la página en blanco, el abismo puro donde él podrá derramar su visión, que a lo mejor es una lechuzza «que purifica mi silencio a las once de la noche» o «el perro del vecino que siempre ladra a las cuatro» o «los tordos zarandean el cielo a las seis cuarenta / y a las siete de la mañana me despierta un sueño» Para cerrar, irónica, certeramente «para qué atrasar el reloj» en el horario de verano.

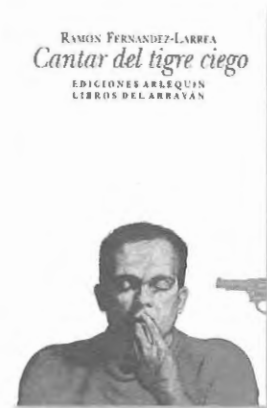
Mencioné algunos versos de los otros dos libros de Jesús de Loza porque ciertamente hay un *continuum* en ellos. En *Confesión...*, dice: «Aquí soy propietario de la inmensidad / de los paisajes. Me declaro sueño del aire, / del color azul y sus mudanzas; / sueño de la sal para quien pueda escudriñar las profundidades.» Y en *Brindo por la luz*: «Estas calles que me ven echar el albur con las estrellas, / retorcer mi destino / machacar el eco de mis pasos, / ahogar miradas en ojos turbulentos / ahuyentarme de las cosas diarias / ¿me habrán conocido en otra parte?» Para cerrar: «Estas lámparas de luz abierta / a la amplitud de la noche / deslumbradas ellas / por transeúntes oscuros, / víceras de cobre entre dos madrugadas / ¿qué sabrán de mi muerte?»

Lámparas de luz abierta deslumbradas ellas por transeúntes oscuros. Qué paradoja y qué bien se traduce lo expuesto por Gastón Bachelard en *La flama de la vela*; los contras se unifican para dar una vida propia a los objetos que nos acompañan para desempeñar y ubicar poéticamente los objetos que por antonomasia tienen una función específica y que sólo el

poeta, el creador, el visionario puede circunscribir de su función primaria. Que la luz se asombre de la oscuridad para realumbrarla no tiene nada descabellado. «Luz de cuencas vacías» es un poema que bien ilustra lo que digo y, además, lo demuestra con total desenfado: «Navegamos vacíos de luz. / Sombra de un barco hundido / por mil generaciones; / desgarrada canción de piratas, / ruinas del imperio somos. / Encendemos un puro, un cigarro, una vela / y colgamos del horizonte un pensamiento / ambiguo que corrompa la travesía». Para cerrar el poema eslabonando dos versos de una canción y un albur: «Danzau vientos negros en la región más transparente; / podrido en la garganta, yace el grito de guerra. / Suena una canción popular, en despoblado: / 'Se murió mi gallo tuerto, qué será de mi gallina' / susurra una mujer desnuda con madrugada raída en los labios: 'Qué caros y escasos, los huevos'. / ¡Ah, si mil águilas devoraran mis serpientes.»

Para terminar, sólo un verso de William Ospina, que quiere ser lo único que quise decir al leer *Brindo por la luz*: «Todo rayo de luz porta antiguas imágenes».

N O V E D A D E S 2 0 0 1



E D I C I O N E S A R L E Q U Í N

Avenida Río Nilo 3015 ☛ Jardines de la Paz 44860 ☛ Guadalajara, Jalisco, México ☛ Tel. 52 [33] 3657 3786 ☛ e-mail: edarlequin@hotmail.com

 Ballet Folclórico
de la Universidad de Guadalajara



TEATRO DEGOLLADO
funciones todos los domingos



Daniel Kent
Alegoría del artista ebrio
Oleo sobre tela

coleccion permanente



MUSEO DE LAS ARTES
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA