

ISSN: 1665-1340

Luvina

literatura y arte. 29. septiembre de 2002



- ♦ **Cincuenta años de *Confabulario* de Juan José Arreola:**
ensayos de Pablo Brescia, Sara Poot Herrera, Felipe Vázquez
- ♦ **Poesía de Adalberto Navarro, Jorge Esquinca, Silvia Eugenia Castellero**
- ♦ **Ensayo de Luis Medina Gutiérrez** ♦ **Arte de Fernanda Matos**

♦ UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA ♦

♦ \$20.00 ♦



*B*allet Folclórico
de la Universidad de Guadalajara

Programa Universitario

PUPLE

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



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Coordinación General de Extensión

COORDINACIÓN DE PROMOCIÓN
Y DIFUSIÓN CULTURAL

5 ESPECIAL



**5 Los lentes
de Juan José Arreola**
Pablo Brescia

**9 Arreola, escritor imposible:
la varia invención
del confabulador**
Sara Poot Herrera

**15 Juan José Arreola:
el poeta en prosa**
Felipe Vázquez

25 El cónclave
Objetos de María Fernanda Matos
[texto de Avelino Sordo Vilchis / fotografías de Rubén Orozco]

33 Conversación con Ernesto Lumbreras
**La poesía, como la música,
también se cifra en el silencio**
*León Plascencia Ñol
y Hernán Bravo Varela*

**37 Lo que dijeron
las estrellas
en los ojos del sapo**
Ernesto Lumbreras

cruzamientos

**41 Poemas de
Adalberto Navarro Sánchez**

*de los
creadores*

**49 Consolament
*Jorge Esquinca***

**51 Mantis religiosa
*Silvia Eugenia Castellero***

**52 Dos poemas
*Ramiro Lomelí***

*del
moral*

**53 Luis Cernuda
y la voz edificante
*Luis Medina Gutiérrez***



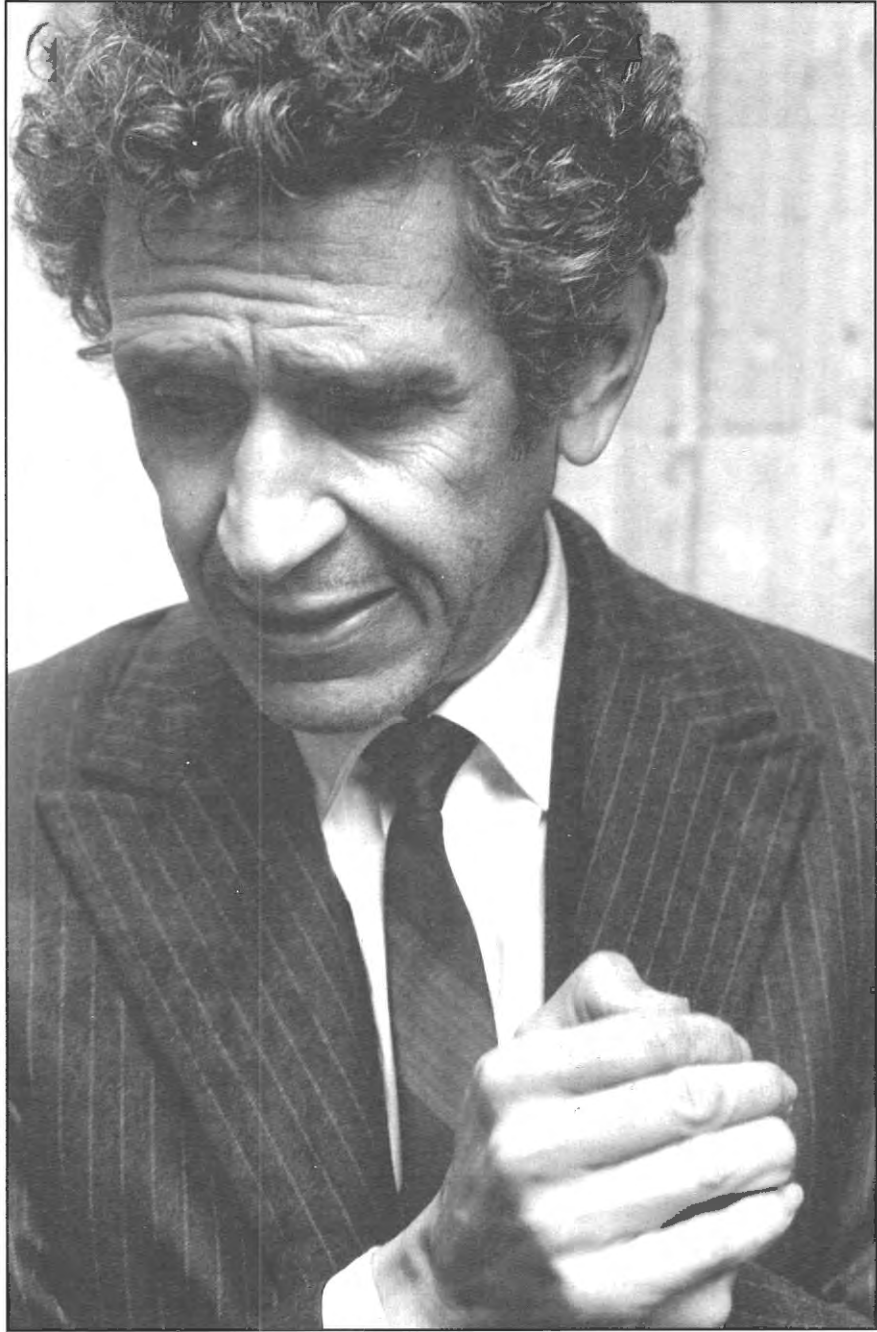
*En portada:
Cónclave con Venus
Fernanda Matos*



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA: *Rector general*, José Trinidad Padilla López; *Vicerrector ejecutivo*, Ricardo Gutiérrez Padilla; *Secretario general*, Carlos Briseño Torres; *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*: FP. *Captura*: Martha L. García.

Luvina Revista trimestral (septiembre de 2002). 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: 10984. Número de certificado de licitud del contenido: 7630. ISSN: 1665-1340. 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.



Los lentes de Juan José Arreola

PABLO BRESCIA

Al confabulador, in memoriam

Juan José Arreola fue un «loco dolente» de la literatura y de la vida, escindido entre escribir y vivir; entre la palabra que se hace y la palabra que nace. La vocación de vendedor («Pueblerina»), de recitador («Parturient montes»), de artista callejero («Una mujer amaestrada»), de profeta imperfecto («El converso») marcó su escritura y, finalmente, la devoró. En México, tal vez sea el inventor de lo que dio en llamar «prosa oral», género literario arreolesco que compila uno de sus discípulos, Jorge Arturo Ojeda, en los libros *Mujeres, animales y fantasías mecánicas* (1972), *La palabra educación* (1973) y *Y ahora la mujer...* (1975). Fiel a su temprana inclinación por el arte declamatorio y el teatro, Arreola, uno de los mejores cuentistas mexicanos del siglo XX, se convirtió con rapidez en un personaje de sí mismo. Este gusto por la cadencia de la voz alta, el asombro y el aplauso tuvo sus riesgos; entre brillantes conferencias improvisadas, lecturas de poemas que eran verdaderos *performances* teatrales, reuniones de taller literario donde se discurría con pasión sobre el arte y la vida y comentarios televisivos sobre Góngora y Quevedo, el ballet y los mundiales de fútbol, cabe preguntarse: ¿dónde quedó el escritor? Arreola vivió, como pocos literatos tal vez, la angustiosa e interminable lucha entre el habla y la escritura. En *La palabra educación* comentaba al respecto: «Si yo estuviera reducido a la mudez sería mucho más escritor. Los que tenemos este don de la palabra estamos en gravísima desventaja» (Arreola, 1977: 168).

Es evidente la promesa de aquellos primeros relatos de *Varia invención* («Hizo el bien mientras vivió», por ejemplo), las descripciones inolvidables y geniales del *Bestiario* («Al darse cuenta de que

PABLO BRESCIA es profesor de literatura en la Universidad de Texas, en Austin. Es coautor y coeditor de, entre otros libros, *El cuento mexicano* (1996) y *Borges múltiple: cuentos y ensayos de cuentistas* (1999). Ha publicado artículos, ensayos y reseñas en libros, revistas especializadas y suplementos culturales de Argentina, Dinamarca, España, Estados Unidos, Francia y México. Sus áreas de investigación son la teoría y la historia del cuento hispanoamericano y la narrativa mexicana y suramericana del siglo XX.

había puesto demasiado altos los frutos de un árbol predilecto, Dios no tuvo más remedio que alargar el cuello de la jirafa», «La jirafa»), la irreverencia creativa de su única novela, *La feria*. Pero también podría especularse que en Arreola la escritura fue, sobre todo, la reescritura interminable de un solo libro, el *Confabulario* (1952), ese caleidoscópico magma de narraciones que en cada edición presentaba un nuevo rompecabezas para armar. Este 2002, a pocos meses de la muerte del gran orfebre de la literatura mexicana, celebramos los cincuenta años de la aparición de *Confabulario*, libro que abrió para muchos escritores y lectores las compuertas de la imaginación literaria.

Escondido detrás del personaje, está el escritor, el confabulador. La huella que deja Arreola con su *Confabulario* lo sitúa como uno de los renovadores de la narrativa en nuestro continente. Arreola (junto con otro Juan: Rulfo) es el emisario de una nueva época para la narrativa mexicana; por otra parte, su contribución al género del cuento en Hispanoamérica es unánimemente reconocida por críticos, lectores y escritores, entre estos últimos Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. La invitación de estas páginas es, entonces, a recorrer la constelación cuentística de Arreola y a examinar los lentes que utiliza para ver el mundo y la literatura. Es decir, se invita a los lectores a la trama de la confabulación.

La crítica ha clasificado la diversidad cuentística arreolesca de manera más o menos coincidente. Se reconocen cuatro grandes áreas: (1) El cuestionamiento a las convenciones sociales y a la idea del progreso a partir de la irrupción de la tecnología en la vida cotidiana (e. g. «En verdad os digo», «El guardagujas», «El prodigioso miligramo», «Baby H. P.»), parte de la mirada irónica que permea la cosmovisión de Arreola. (2) El enfoque en las relaciones con la mujer (e. g. «Eva», «El faro», «Pueblerina», «Parábola del trueque»), una de las obsesiones más duraderas y conflictivas del escritor mexicano. (3) La preocupación por cuestiones teológicas y

morales (e. g. «El converso», «Un pacto con el diablo», «Pablo», «El silencio de Dios»), que hallan su razón de ser en la formación católica del escritor de Zapotlán. (4) La reflexión sobre el arte, la creación y la enseñanza (e. g. «Parturient Montes», «El discípulo», «De balística», «El lay de Aristóteles»), médula de la poética literaria del escritor mexicano. Estas categorías, desde luego, son porosas y muchos de los cuentos pueden incluirse en una u otra (por ejemplo, aquellos textos que tienen que ver con la mujer muchas veces tienen como trasfondo el dogma católico). Los relatos están abiertos a lecturas múltiples, claro. Pero si se piensa en el auge del cuento en los años cruciales para su trayectoria (1940-1960) y en las estrategias de varios cuentistas que están escribiendo en el mismo momento que Arreola —reparo específicamente en las propuestas de Borges y Cortázar para el cuento como género literario—, una perspectiva para ver el cuento en Arreola podría plantear una estructura doble, presente con frecuencia en sus relatos, que sería rasgo definidor en la cuentística hispanoamericana de esos años.¹ Al recorrer las diversas áreas en las que puede dividirse la cuentística de Arreola, se podría aventurar que este rasgo define la confección de los relatos.

En el caso de los cuentos agrupados en torno a la crítica de las convenciones sociales y del progreso, «Hizo el bien mientras vivió», primer cuento publicado por Arreola en la revista *Eos* en julio de 1943, incluido luego en *Varia invención* y en algunas ediciones del *Confabulario*, se maneja con dos relaciones: la que sostienen el protagonista y la viuda Virginia, aceptada con beneplácito por el pueblo, y la que comienzan a entablar el escritor del diario y María, la muchacha que trabaja para él. Esta segunda relación, desaprobada por la sociedad, se teje alre-

¹ La idea de una doble historia como uno de los rasgos más importantes del cuento como género literario es enunciada por el escritor argentino Ricardo Piglia en «Tesis sobre el cuento» (1993).

dedor de un secreto (el embarazo de María) que se va revelando poco a poco. Es decir, el texto funciona a partir de dos nociones enfrentadas del «bien»: la moral individual y compasiva vs la moral pueblerina. Trabajando desde la estructura íntima que propone el diario, Arreola dibuja un personaje casi anacrónico para construir su mirada crítica. El narrador exclama en un momento: «¡Hacer el bien, hermosa labor hoy casi abandonada por los hombres!» (p. 153).² En este mismo sector de la cuentística arreolesca, «En verdad os digo» trabaja con la duplicidad en varios niveles; uno de ellos sería la intertextualidad con la sentencia bíblica del Evangelio de san Marcos: «Es más fácil a un camello pasar por el ojo de una aguja que a un rico entrar en el reino de los cielos». Aquí interesa el hecho de que se plantea un problema —cómo pasar, *literalmente*, un camello por el ojo de una aguja— cuya solución es doble: o bien el experimento del científico Arpad Niklaus da resultado (el camello se desintegra y pasa como chorro de electrones por la aguja, siendo reconstruido por un aparato receptor) y los ricos entran a los cielos, o bien el proyecto no funciona y los ricos, ahora pobres luego de tamaña inversión, también entrarán fácilmente. El texto aplica esta situación límite a la vida misma: «Como todos los propósitos humanos, el experimento Niklaus ofrece dos probables resultados: el fracaso y el éxito» (p. 21).

En tanto, entre los cuentos que tienen que ver con la relación entre la mujer y el hombre, «Eva» pone en escena la idea del «uno en dos» que tanto obsesiona a Arreola. El relato narra, en una historia, la persecución exitosa del hombre hacia la mujer por motivos exclusivamente sexuales. Sin embargo, los argumentos usados por «Él», llenos de citas bibliográficas, delatan otra historia en la que la mujer en realidad estaría aceptando una parte de su ser primigenio al recibir al hombre. Y en un arrebato que podría-

² Cito la edición del *Confabulario personal* (Arreola: 1980).

mos tildar de psicoanalítico, Eva perdona a su perseguidor y dice: «El hombre es un hijo que se ha portado mal con su madre a través de toda la historia» (p. 38). Otra variante en esta categoría es el triángulo amoroso, tópico favorito de Arreola configurado, entre otros textos, en «El rinoceronte». Aquí las dos historias se plantean en contrapunto de relaciones pasadas y presentes: el pasado de «lucha» entre el juez Joshua McBride y su primera esposa y el presente de la relación entre el juez y su segunda esposa, que «sabe el secreto que ayuda a vencer a los rinocerontes» (p. 22). Esta domesticación es «observada» por la primera mujer a través de los informes que recibe, estableciéndose una nueva dicotomía (narradora vs pareja) que se relaciona con el epígrafe de *Confabulario*, proveniente de Carlos Pellicer: «...mudo espío, mientras alguien voraz a mí me observa».

En el tercer sector de la cuentística de Arreola, el que tiene que ver con asuntos religiosos y morales, la idea del contrincante aparece en «El converso» y en «Pablo». En ambos casos el desacuerdo enfrenta al protagonista (un fraile en tiempos de la Inquisición y un empleado de banco, arquetipo del insignificante hombre moderno) con Dios. No sorprende entonces que en varios de sus textos Arreola ponga en escena muchos elementos del imaginario cristiano. La distinción entre el Bien y el Mal, la culpa y el remordimiento, la dificultad ética del suicidio, el sufrimiento del mundo, el lugar de Dios en el universo son temas-problemas que Arreola convierte en material narrativo para sus ficciones. En el primer relato, se cuenta la historia de un cura que convierte hasta los habitantes del infierno dada su inmensa creencia en la redención. Al mismo tiempo, se cuenta la historia del castigo divino y la renuncia a una versión individual de la fe. En el segundo texto, una historia establece el contacto místico entre el protagonista y la divinidad que resulta una suerte de encarnación; la segunda historia relata la renuncia de Pablo (¿suicidio humano o, más bien, asesinato divino?) a esa posibilidad mística para salvar al

mundo: «Pablo decidió que el mundo viviera, y se comprometió a devolver todo lo que le había ido quitando» (p. 97). La relación de Arreola con el dogma religioso es siempre angustiada y tensa.

Por último, el sector que quizás esté más relacionado con la poética cuentística de Arreola es el que explora el arte y la enseñanza. «De balística» y «El discípulo» ejemplifican, de diversas maneras, las variantes que puede asumir la duplicidad con la que Arreola construye sus cuentos y a través de la cual concibe al género. En el primer relato, los personajes representan dos tipos de saberes en fricción: el académico vs el poético. La arrogancia inicial del doctorando estadounidense que realiza su tesis sobre la balística va dando paso a preguntas que sólo sirven de «catapultas» para las historias del profesor. En el estudiante triunfa la premisa utilitaria que subyace bajo un saber no interesado en la verdad, solamente en el éxito. En tanto, el profesor se ocupa de desarmar la autoridad de la escritura y de los saberes académicos que aparecen, al igual que las pseudobalistas de Justo Lipsio y Andrea Palladio, como «puras invenciones sobre papel, carentes en absoluto de realidad» (p. 78). Privilegia, en cambio, las anécdotas bonitas, poéticas y breves. «El discípulo» vuelve a colocar la relación maestro-discípulo en el centro de la narración y, además, contiene una línea definitoria del cuento para Arreola: «No falta en tu dibujo una línea, pero sobran muchas» (p. 34). En el ámbito del arte renacentista florentino Arreola utiliza las máscaras de personajes históricos: Leonardo da Vinci como el maestro; Andrés Salaino y Giovanni Antonio Boltraffio, el narrador del cuento, como los discípulos. El cuento nunca sintetiza los conflictos entre los personajes; los problematiza y proyecta hacia un ámbito más abstracto. Aquí destaca el debate entre presentación y representación en el acto creativo. El rostro entero que dibuja el maestro, carente de contorno, es la belleza para él; es decir, la belleza se logra por la sugerencia y la alusión. La

visión del discípulo es otra; la belleza está en el mundo y no pueden «sobrar líneas» si se está intentando representarlo. El otro módulo de debate es la contraposición entre arte y realidad, una de las agonías de Arreola como escritor. Por eso, Arreola también simpatiza con la visión del discípulo que rescata la belleza de la realidad y entiende el fracaso inherente en todo acto creador, cuya forma nunca podrá capturar la vitalidad de la existencia.

En este breve recorrido por las ficciones confabulatorias de Arreola podemos observar la amplia gama de temas e intereses que permean su cuentística. De manera más significativa, descubrimos una obra cuyo sello es la duplicidad. Con los lentes de Arreola, no vemos claro, pero vemos mejor. En una de sus tantas entrevistas, el escritor vuelve a afirmar que «la obra de arte auténtica es una dicotomía, una polaridad»; esta visión redundante en un modo de contar «que es la alusión al misterio, a lo más profundo que hay en nosotros, al elemento de discordia» (p. 46; Simpson, 1974: 40-47). Esa discordia, nunca estrepitosa, a veces paródicamente desencantada y otras lúdicamente irónica, es la fina sonda exploradora de misterios existenciales y literarios y es, a fin de cuentas, la sutil confabulación a la que invita Juan José Arreola.

Bibliografía

- ARREOLA, JUAN JOSÉ (1977), *La palabra educación* (Jorge Arturo Ojeda, ed.), (1ª ed., 1973), Grijalbo, México.
- (1980), *Confabulario personal*, Bruguera, Barcelona, España.
- PIGLIA, RICARDO (1993), «Tesis sobre el cuento», en *Crítica y ficción* (1ª ed., 1986), Siglo Veinti-Universidad Nacional del Litoral, Buenos Aires, Argentina.
- SIMPSON, MÁXIMO (1974), «Juan José Arreola: "Sólo sirve la página viva, la que se queda parada en la mesa"» (entrevista), en *Crisis*, año 2, núm. 18, Buenos Aires, Argentina.

Arreola, escritor imposible: la varia invención del confabulador

SARA POOT HERRERA

«No me interesa nada, sino lo imposible»,

Juan José Arreola

El último juglar, el primer juglar

A diferencia del juglar medieval que a lo largo de los siglos y de las historias de la literatura su nombre permanece en el anonimato, el juglar mexicano —denominado por él mismo *El último juglar* (Orso Arreola, 1998)— sí tiene nombre y apellido: se trata indiscutiblemente de Juan José Arreola. Si bien fue un gran intérprete y hacedor también —artesano es la palabra— de la cultura popular, y con el prodigio de su oído y la oralidad de su escritura iluminó una cara de la literatura mexicana, también iluminó la otra con el arte libresco —real y ficticio— que hizo propio e incorporó a su literatura.

Escritor con dos rostros —culto y popular—, el caso de Juan José Arreola es único en la literatura mexicana. Llevó su autodidactismo a la última de sus consecuencias: si casi aprendió a leer por sí mismo —gran lector y traductor— y a escribir por su cuenta —editor, corrector de pruebas, redactor de solapas de libros, cuentista, novelista, dramaturgo—, enseñó a escribir y a leer(se) a varias generaciones de la literatura mexicana. El buen juez por su casa empieza y bien vale la frase para el maestro escritor, una de las glorias del estilo que se prueba al rojo vivo de la lectura en voz alta y deleita en la intimidad de la lectura en voz baja, en silencio.

Al oído prodigioso lo acompañó la memoria prodigiosa, la lectura de cabecera y el don del ser humano: la palabra. De allí que Arreola haya escrito como escribió. Lo mismo puede ser escritor medieval —véase por ejemplo su *Bestiario* escrito en punta de plata— como barroco —seguir de cerca a Góngora y a Quevedo, ambos con su potencialidad de lenguaje frente a la potencialidad de la realidad— modernista —tener ecos de Darío y alejarse de ellos junto con López Velarde— o ser contemporáneo de los Contemporáneos —Villafrutia

SARA POOT HERRERA es doctora en literatura hispánica por El Colegio de México; profesora del Department of Spanish and Portuguese, University of California en Santa Barbara; y autora de, entre otros títulos, *Un giro en espiral*. El proyecto literario de Juan José Arreola (1992) y *Los guardaditos de Sor Juana* (1999).

el más cercano—. Pocos escritores mexicanos conocen la literatura rusa que él conocía o la poesía francesa que él dominaba y hacía suya. Arreola poseía el arte de la imitación y el arte de la invención.

Imitatio e inventio son los ejes de su creatividad que es oralidad pura y escritura pura, y que si bien la caracteriza el acto puro del contar lo que la distingue es el cómo contar: con lo mínimo, lo máximo, una especie de «poética de la sugerencia» (Poot, 1992: 221-223). En ella, el acto del contar supone el del «descontar», una técnica que Eduardo Lizalde en su epílogo al *Confabulario* de 1985 apunta muy bien: Arreola «no cuenta, des-cuenta». Tal es el arte del contar que lo ya contado, incluso por él mismo, y ya leído se descuenta para volverse a contar, para volverse a leer, en una operación que se repite y perfecciona. Y no sólo se des-cuenta, sino que pone en práctica un juego de combinatorias en el que el todo es subyacente a las piezas que lo integran. El juego comienza sobre todo con las dieciocho piezas de *Varia invención* (1949), temática y formalmente dada a conocer en noviembre de 1949. Es el libro que nutrirá buena parte de la «varia imaginación» de Arreola.

Ésta empieza a configurarse —de manera so-terrada— a partir sobre todo de los 18 textos con el sello arreolesco de *Varia invención*. Juan José Arreola acababa de cumplir en aquel momento 31 años. Después vendrían *Confabulario* (1952), *La hora de todos* (1954), *Bestiario*, *La feria* (1963), *Palindroma* (1971), *Inventario* (1976); entrecruzados con estos títulos, aparecieron distintos *Confabularios* y sus variantes en innumerables antologías. Algunos de los títulos de Arreola — *Confabulario*, *Bestiario*, *Inventario*— me llevaron en 1978 a proponer su obra como un conjunto al que llamé *Arreolario* (Poot Herrera, 1978: x-xi).

Si *Varia invención* es la referencia obligada para hablar de la génesis de la obra arreolesca, es pertinente citar dos pequeños libros que se publican antes y después de éste: son respectivamente *Gunther Stapenhorst* de 1946 y *Cuentos* de 1950. En los tres libros de la segunda par-

te de la década de los años cuarenta —y esta época es antecedente fundamental en la historia de la literatura mexicana— la idea de la creación será sustento del menester del artesano mexicano. Relaciono esta idea de la creación con lo que Arreola mismo sugirió sobre los escritores posibles e imposibles.¹ Según Arreola, los escritores posibles son aquellos que se proponen ser escritores; los imposibles, quienes lo son a pesar de todo, de la vida misma. Yo vería que Arreola, con su propio talento y talla, es un escritor imposible, y ésta es la idea de mi trabajo.

Antecedente de su obra es *Gunther Stapenhorst* de 1946; un consecuente, *Varia invención* de 1949; una ratificación, sus *Cuentos* de 1950. En el haber literario de Arreola la década de los años cuarenta cerraría con estos libros antecedentes clave de la confabulación del artesano mexicano; en los *Cuentos* se concentraría el acto de la creación —virtud intrínseca al género—, relacionada con la idea de la imposibilidad de la escritura; cuando la intuición asalta a la razón el acto de la creación cristaliza: el juglar cuenta, descuenta para contar de nuevo. Es lo que hace Juan José Arreola.

Gunther Stapenhorst o la necesidad de la expresión

El cuento —un texto largo publicado como pequeño libro de una colección— trata de un arquitecto alemán, «especializado en armonía de conjuntos» (p. 5) que vive y crea su arte en Berlín durante la Segunda Guerra Mundial, específicamente en el contexto de la Alemania nazi. Estamos hablando de un texto de 1946 cuando en las letras mexicanas no era común que ni en lo temático ni en lo formal se ficcionalizara sobre contextos europeos. Los proyectos del artista, por su magnificencia, son imposibles de llevarse a la práctica. De allí que encuentre en el teatro el

¹ Juan José Arreola, «Borges, ¿escritor imposible?», *Borges múltiple. Cuentos y ensayos de cuentistas*, Pablo Brescia y Lauro Zavala (eds.), México, UNAM, 1999, pp. 377-386.

desarrollo del arte escenográfico. Entre sus grandes obras —ausencia de formas concretas, telones transparentes, grandes masas de sombras, breves espacios de luz opaca— «su mayor triunfo consistió en el escenario giratorio de *Ingeborg*, concebido a manera de una estrecha torre de Babel, especie de laberinto chino tallado en una asta de unicornio, donde la protagonista se esxtaviaba para siempre, en la espiral de una obsesión» (p. 9). El concepto del espacio, la alusión ¿borgeana? son indicio de la propia concepción artística del escritor. El artista de su cuento, que del teatro se perfila para el cine en plena culminación del expresionismo alemán, paraliza su producción debido a la situación política de su país, no sin antes trabajar conjuntamente con Paul Claudel en la representación de «Cristóbal Colón». A diferencia de los artistas que salieron de Alemania, Stapenhorst «canceló para siempre la posibilidad de ser un artista libre y contrajo una culpabilidad irremediable» (pp. 13-14). Fue prisionero de guerra, volvió a una Alemania destruida, se encontró con los recuerdos de un provenir imposible y, al morir sólo dejó su carpeta de dibujos escenográficos, especialmente, «el escenario de *Ingeborg*» (p. 15). De la vida ¿imaginaria? de Gunther Stapenhorst —su culpabilidad e imposibilidad— Arreola rescata el arte de la creación; forma y espacio, rectores de la obra.

Varia invención, varia imaginación

Tres años después de este primer librito, Arreola publica *Varia invención*, que envió a Octavio Paz y a Julio Cortázar, que estaban en París en aquella época. El poeta mexicano contestó con una postal agradeciendo el envío y el escritor de *Todos los fuegos el fuego*, publicado por Arreola en México, escribió una carta al autor de *Varia invención*, que ocuparía un lugar especial en la ya de por sí especial biblioteca personal de Jorge Luis Borges. Hubo una relación especial entre Arreola, Borges y Julio Cortázar, y entre los tres la cuentística hispanoamericana dio un giro fundamental a mediados del siglo pasado (Brescia, 2000).

Un unicornio de Juan Soriano ilustra la portada de *Varia invención*. Los dieciocho textos de las 170 páginas de Juan José Arreola acentúan el nuevo rumbo de la literatura mexicana. Están presentes en el recién publicado título toques de «*Varia imaginación*» (1584) de Luis de Góngora, soneto que pocos años antes de *Varia invención* había dado lugar también al título *Sombras suele vestir* (1941) de José Bianco. Al sustituir la «imaginación» gongorina por su «invención», el nuevo escritor dejaba ya «fluir su imaginación, para deleite suyo y para deleite de todos», al decir de Jorge Luis Borges. La *varia invención* arreolesca equivale precisamente a la imaginación liberada y ceñida en la palabra.

Con deleitosos juegos —imaginativo, intelectual y verbal— Arreola, ya como autor de un libro «de verdad», ingresa a los anales de la literatura y escribe un epígrafe para *Varia invención*, tomado nada menos que de Quevedo: «admite el Sol en su familia de oro llama delgada, pobre y temerosa». Conocedor de las raíces profundas de la palabra, desarrolladas y mezcladas en sus máximas vertientes culteranas y conceptistas, no escribe todo lo que sabe sino que lo mucho que sabe le sirve para escribir poco, y lo hace de una manera libre, variando, inventando y combinando. Inicia el arte de su combinatoria a partir de la publicación conjunta de *Confabulario* y *Varia invención* (1955). Más de cincuenta años después de *Varia invención*, los lectores habían de recordar la excelente y definitiva jugada que Arreola hizo a la literatura al escribir su primer libro «profesional» del que irradian líneas importantes que van y vienen por toda la obra del escritor jalisciense: su *Confabulario*.

Ya desde aquellos años Jorge Luis Borges se quedó con *Varia invención*. Para el maestro de nuestro maestro ésa sería la concepción que tendría de la obra arreoleana, que a su vez estaría catalogada por Borges como «cuentos fantásticos». ¿Dónde reside lo fantástico en Arreola desde el punto de vista del maestro? En la «libertad de una ilimitada imaginación, regida por una lúcida inteligencia», dijo el autor de *Ficciones*.

Prueba de que la obra de Arreola podría concebirse toda como «varia invención» es que Borges cita de allí «El prodigioso miligramo» y «El guardagujas», títulos que corresponden a *Confabulario* de 1952. «El prodigioso miligramo» —dice Borges— «hubiera ciertamente merecido la aprobación de Swift»; y de «El guardagujas» opina que si bien Kafka está presente, «en Arreola hay algo infantil y festivo ajeno a su maestro». La gracia de Arreola cautivaba a Borges y, con la gracia, la inteligencia, la imaginación, la varia invención arreoleana. Borges tuvo en Arreola a un discípulo; son de «antología» los diálogos entre discípulo y maestro. El día de la muerte de Borges, Arreola confesó: «Hoy he cometido un acto de soberbia; me he quedado solo».

Acta consagratória de los cuentos de Arreola fue precisamente la que Borges levantó en su biblioteca personal al referirse al escritor mexicano. Y si Borges escogió cuentos de *Confabulario* y los catalogó como de *Varia invención*, denominador común de toda la obra del escritor mexicano, los *Cuentos* de 1950 son clave de *Confabulario* de 1952 y confabularían con el carácter de varia invención de la obra. Este breve libro —puente entre *Varia invención* y *Confabulario*— propuso desde 1950 que Arreola, ya ganado por la vida, era un escritor imposible. Puesto que el libro se llama *Cuentos*, por una parte quiero ver qué hace que estos textos lo sean; por la otra, cómo de esa unidad se deriva lo que podría considerarse «Arreola, un escritor imposible».

Cinco cuentos para *Confabulario*

Estos cuentos son «El lay de Aristóteles», «El discípulo», «La canción de Peronelle», «Epitafio para una tumba desconocida» (después de esta edición, el título será «Epitafio») y «Apuntes de un rencoroso». El título invita a leerlos como cuentos. Desde el título, sin embargo, «El lay de Aristóteles» se anuncia como poema narrativo o lírico provenzal. Aristóteles, frente al viejo papiro donde medita y escribe, es visitado por Armonía. La prosa representa al filósofo

cansado y viejo; el verso, a la juventud que danza para él. El filósofo es la razón; la musa, «un complicado argumento de líneas y de ritmos». El anciano va perdiendo el sosiego, y sus frías meditaciones ceden a la irrupción de Armonía que «desordena el curso sereno [de su] pensamiento». De este modo, «las palabras que escribe pierden la gravedad tranquila de la prosa dialéctica y se rompen en yambos sonoros». En el «laberinto de formas fugitivas» (Borges, Sor Juana) la «razón humana se extravía».

No hay nada qué hacer, pero Aristóteles decide destruir la belleza de Armonía, «descomponiéndola en todas sus actitudes y en todos sus ritmos». Resignado, el filósofo escribe en verso a la luz de la musa que lo inspira. Mientras la visión permanece, el maestro crea. Cuando concluye se libra del «agudo agujijón de la belleza». Días después, Aristóteles sueña con la musa y al despertar escribe: «Mis versos son torpes y desgarrados como el paso del asno. Pero sobre ellos cabalga la Armonía».

Arreola ofrece con «El lay de Aristóteles» un pasaje de creación magna. La razón va más allá de la razón para confundirse en el argumento de líneas y de ritmos. Sobre la razón, la inspiración; sobre la sabiduría, las formas. La vejez es la prosa; la juventud, el verso, el recuerdo de la juventud del filósofo. El cuento de Arreola parte de la sabiduría y se deja ganar por la inspiración. Aristóteles como «filósofo posible» se proponía escribir; como «imposible» lo gana la vida, la juventud, y a pesar de todo —o tal vez por eso— escribe nada menos que «su obra maestra, el tratado *De Armonía*».

El narrador de «El discípulo» cuenta su experiencia en la creación del arte de la pintura. El maestro pone a pintar a sus discípulos; cada uno retrata al otro. El narrador copia exactamente el modelo y, además, lo enaltece; su compañero no cae en la trampa y cumple la tarea tomando distancia, riéndose y sin concesión al modelo, al que pinta de modo ridículo. El maestro celebra al discípulo que se ríe y rechaza al que ofrece el retrato completo: «No falta en tu

dibujó una línea, pero sobran muchas». En seguida hace una exhibición de lo que el arte significa para él. Nace la belleza en los contornos de las líneas y después destruye la belleza que ha creado —copia fiel del original—. Comulga así con un arte que sólo propone; se trata de un bosquejo del modelo. Si el discípulo cree y seguirá creyendo en la belleza, el maestro destruye ésta porque se ofrece «sin secretos». De este pasaje resulta la concepción del pintor que es la misma del escritor. El secreto es que haya secretos. La posibilidad del arte no debe destruir la imposibilidad; al hacerla posible lo destruye; de aquí la «poética de la sugerencia».

«La canción de Peronelle» es la recreación de la vida del poeta y músico Guillermo de Machaut (siglo XIV). La historia de amor entre la joven Peronelle y el anciano Machaut se concibe desde el rondel amoroso, la canción de Peronelle, los versos en una cesta de frutas, las notas musicales, esto es, desde el arte. La vejez retrocede como «sombra perseguida por un rayo de luz», los poemas juveniles. El acto de la creación iguala a los amantes; él artista, ella joven. En la creación «el corazón se amerita», como versara López Velarde. El cuento se convierte en un breve tratado de amor —encuentro y despedida—, en un milagro amoroso que sólo el arte puede realizar. El corazón gana frente a la razón y la despedida —el volver a «realidad»— es sellada por un beso que «Guillermo de Machaut llevó sobre su corazón, hasta la muerte, la dorada hoja de avellano que Peronelle puso de por medio entre su beso». El milagro del amor —su imposibilidad— deviene el cuento de Arreola.

«Epitafio para una tumba desconocida» —*Homenaje a Marcel Schwob*— es la recreación de la vida de François Villon (1431-¿1465?) y su *Balada de los ahorcados*. En pocas líneas, el texto resume la historia del poeta francés y de su época. El texto de Arreola se interna en los bajos fondos de un París en tiempos malos, los de Carlos VII y de Juana de Arco. Al poeta castigado por la miseria de su época que, «como un mercader de feria, exhibió en la plaza joyas y

baratijas de su alma», lo salva el estribillo «Rogad a Dios por él». La «buena pedrada» con la que abrevia la vida del poeta se convierte en la transcripción en la piedra, en «el epitafio» con que Arreola escribe la vida imaginaria —como las de Schwob— en homenaje al poeta, juglar de «las baratijas de su alma».

«Apuntes de un rencoroso» es cuatro bloques de párrafos —a manera de estrofas— que representan las cuatro paredes que acorralan a un personaje expulsado de la felicidad de una pareja; ésta, con su dicha, labra el rencor del personaje que narra. Es una apuesta sobre el amor que «es eterno mientras dura». El «rencor vivo» del narrador destila poesía al hablar de los avatares a los que se verá expuesto el amor que para él resulta insoportable. «Apuntes de un rencoroso» es un pequeño tratado de la duración del amor; desde una visión del amor que «destruye lo que inventa», pero que mientras dura destruye al rencoroso que observa el espectáculo que lo mata; no sólo espera «el previsto final» si no que, reconociendo su capacidad de resentimiento, hace a la amada igual a sí mismo: «Te conozco y te amo. Amo el fondo verdinoso de tu alma. En él sé hallar mil cosas pequeñas y turbias que de pronto resplandecen en mi espíritu». El rencoroso resiste el naufragio de la sobrevivencia «repitiendo las letanías del amor inútil, el lívido amanecer [lo] encuentra siempre exhausto y apagado, con la boca llena de palabras ciegas y envenenadas». El rencoroso «gira en la espiral del insomnio» y espera «como sapo en lo profundo de un pozo» el previsto final que le da fuerzas para esperar. Desde el rencor se habla del amor, desde un testigo mudo que se llena de palabras y las poetiza en sus apuntes.

Un puente de unión de estos cinco *Cuentos* es el acto de la creación —de la filosofía, de la belleza, del amor, de la poesía, del amor, de la felicidad—, narrado con la palabra poética; Arreola roza con ellos los límites de la poesía (cabe recordar que Octavio Paz incluyó prosa de Arreola en *Poesía en movimiento*). El cuento que propone Arreola es el texto breve con un lengua-

je en su mínima expresión, un lenguaje formal, de allí su relación con la poesía —poesía misma la suya—, que sus cuentos sean prosas poéticas en su estructura superficial pero cuentos en su estructura profunda. De *Gunther Stapenhorst* de 1946 —pasando por *Varia invención* de 1949— a estos *Cuentos* de 1950, que se integran a *Confabulario*, la escritura se ha abreviado, la idea de la concepción se sugiere compacta.

Idea de la creación en «El lay de Aristóteles», «El discípulo», «La canción de Peronelle». En uno la seducción; en el otro, el creer en la belleza; en el último, el amor. Idea de la recreación; de reinventar la historia: de amor, en «La canción de Peronelle»; de miseria, en «Épitafo para una tumba desconocida»; de amor y desamor en «Apuntes de un rencoroso». Arreola propone que los cuentos se escriben en verso. Por debajo de la prosa de cada uno cabalga la armonía de los versos; éstos se escriben a pesar de la prosa que los contiene, del argumento de la razón que los articula. Su arte permanece en el secreto. Desde los cinco *Cuentos* de 1950 Arreola hizo una propuesta que surge y va más allá de la razón; arraiga en el acto de la creación contenida y formalizada en la propia escritura.

Arreola, un escritor imposible
 Como ya sabemos, el propio Arreola, al hablar de Borges, había concebido a los escritores en posibles e imposibles: los primeros son aquellos que llegan a serlo a fuerza de voluntad —ésa es la palabra—, porque deciden ser escritores y trabajan en consecuencia para conseguirlo ya que así se lo han resuelto; los segundos, en cambio, son aquellos que escriben a pesar de sí mismos. En estos últimos —escritores imposibles— cabe lo inefable, la incertidumbre, la escritura que se hace sin proponerse. En los escritores posibles rige la conciencia y traen de fuera lo que escriben; a ellos se opone la inconciencia de los escritores imposibles, que ahondan en sí mismos para escribir.

Arreola escribió a pesar de sí mismo en la primera etapa de su vida; hablo sobre todo de

finales de la década de los años cuarenta y de la década de los cincuenta: *Gunther Stapenhorst*, *Varia invención*, *Cuentos*, *Confabulario*, *La hora de todos* son la prueba. En la segunda, a pesar de que la escritura se le daba solita —*La feria* (1963), *Palíndroma* (1971) *Inventario* (1976)— dejó de escribir. Su imposibilidad con la escritura, mediante una práctica de socialización de la literatura se convirtió en una posibilidad literaria lograda con su oficio que él bien llama «de jugar». No sólo es un escritor imposible, sino doblemente imposible; esa doble negación convirtió y reafirmó a Juan José Arreola como uno de los maestros de la prosa y la poesía mexicanas: la concepción artística —la forma— es el contenido de su creación, de su espacio literario. Desde sus primeros cuentos, el primero y último jugar —confabulador de todos los tiempos— propuso su varia invención, la gran (im)posibilidad en la cuentística mexicana: *Confabulario* de hace cincuenta años, su modelo proteico.

Bibliografía

- ARREOLA, JUAN JOSÉ (1946), *Gunther Stapenhorst* (viñetas de Isidoro de Ocampo), Costa-Amic, México.
 — (1949) *Varia invención*. FCE, México.
 — (1950) *Cuentos*. Los Presentes, México.
 — (1952) *Confabulario*. FCE, México.
 — (1954) *La hora de todos*. Los Presentes, México.
 — (1955) *Varia invención*. FCE, México.
 — (1963) *Bestiario*, *La feria*. Joaquín Mortiz, México.
 — (1971) *Palíndroma*. Joaquín Mortiz, México.
 — (1976) *Inventario*. Grijalbo, México.
 ARREOLA, ORSO (1998), *El último jugador. Memorias de Juan José Arreola*, Diana-Fonca, México.
 BRESCIA, PABLO (2000) *Hacia el ABC del cuento latinoamericano: Arreola, Borges, Cortázar*. University of California.
 POOT HERRERA, SARA (1978) *Mi confabulario*. Promexa, México.
 — (1992) *Un giro en espiral. El proyecto literario de Juan José Arreola*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara.



Juan José Arreola: el poeta en prosa

FELIPE VÁZQUEZ

Poema en prosa y prosa poética

La poesía puede encarnar en diversas formas escriturales, puede soportar aleaciones incluso con formas que parecen no resistir la tensión que exige el impulso lírico, pero el verso es quizá la herramienta más compleja y rigurosa para aprehender la poesía. Y cuando digo verso hablo no sólo de una línea de palabras articuladas según cierto ritmo, plasticidad y significado, sino de un constructo, de un organismo verbal que puede ser un edificio o una geografía. Cartesiano o fractal, el poema en verso es siempre una apuesta límite del lenguaje, pues explota al máximo sus posibilidades expresivas. Sin embargo, a partir de la modernidad y, de modo preciso, desde los románticos, el poema en verso dejó de ser canónico; desde entonces se operó en él un proceso de profanación cuya dialéctica, en algunas vanguardias del siglo XX, culminaría en un gesto negativo: el poema no era ya posible sino como destrucción de sí mismo.

La concepción del poema sufrió, pues, una radical metamorfosis: sus márgenes se deslizaron hacia formas proteicas; la arquitectura verbal fue desconstruida en aras de estructuras más dinámicas y aéreas. Ahora el ritmo, la plasticidad y el tono de las cadenas sintácticas exigía una articulación que atentaba contra las leyes de la Lengua y de la Poética, y los poetas no dudaron al minar esas leyes de la institución literaria: revitalizaron el lenguaje por medio de la destrucción. Octavio Paz (1994a: 335) señaló «la modernidad es una suerte de autodestrucción creadora» («Los hijos del limo»). Esta conciencia del acto creativo dio origen al poema crítico. El poema no fue ya un objeto verbal ajeno a su condición de ser, sino un ente que reflexionaba, *desde sí*, sobre sí mismo; y al criticarse, asumió una conciencia formal, his-

FELIPE VÁZQUEZ (*Ciudad de México, 1966*) realizó estudios de lengua y literaturas hispánicas en la UNAM. Obtuvo el Premio Nacional de Poesía Miguel N. Lira en 1991 y el Premio Nacional de Poesía Gilberto Owen en 1999. Ha publicado: *Tokonoma* (1997); *Signo a-signo* (2001); *De apocrypha ratio* (1997); *Vitrina del anticuario* (1998); y *Archipiélago de signos. Ensayos de literatura mexicana* (1999).

tórica y metapoética cuyo devenir fue llamado, por Paz, «tradición de la ruptura» (devenir que pervive aún a pesar de los embates acrílicos de la posmodernidad artística). El poema, desde entonces, es una forma incierta, siempre por inventar y en busca siempre de su propia definición.

Al dismantelar los paradigmas de la vieja poética, los poetas descubrieron que ciertas maquinarias oblicuas permitían incidir de manera eficaz en los pliegues de la poesía y raptarle esencias desconocidas. Pero no sólo concibieron el poema como una herramienta indirecta que ilumina territorios inéditos, aventuraron nuevos artefactos verbales en los que pudiera encarnar la poesía. Una de las primeras formas que cuñaron con éxito fue la del poema en prosa. No trasladaron las figuras retóricas de la poesía a la prosa: la eximieron de la servidumbre referencial, hicieron que tomara conciencia de sí y la tensaron como un instrumento de compleja resonancia.

Para evitar confusiones posteriores, haré un deslinde entre lo que concibo como poema en prosa y prosa poética. La prosa poética es una escritura edulcorada, manierista y decorativa; recurre al repertorio trópico de la poesía pero, por definición, no es poesía. El poema en prosa, en cambio y como dije más arriba, produce poesía desde la prosa; y aunque a veces echa mano del arsenal trópico, no lo hace con un afán estetizante (siempre falso), sino para pulsar las cuerdas de la poesía. Coincido con Ignacio Helguera —aunque restringe, desde mi perspectiva, el concepto de poema en prosa— cuando afirma que

En cierto sentido, la prosa poética es lo contrario del poema en prosa, pues si la prosa poética es una prosa en la que se recurre a procedimientos poéticos como la imagen, la metáfora, la estructura paralelística, etcétera, en el poema en prosa la poesía no se introduce en la prosa como un ingrediente sino que se expresa en prosa, se vuelve prosa sin dejar de ser poesía (Helguera, 1993: 15).

El poema en prosa no excluye las figuras retóricas de su discurso, podría decir que no hay

poema que no las emplee, pero están vectorizadas de manera diferente respecto del poema en verso y de la prosa poética.

Un verso está dirigido hacia la totalidad poemática, pero es también una estructura autosuficiente. Un verso puede ser incluso un poema, un tropo que funciona como poema. Al intentarse raptar de la poesía, el tropo es, en sí mismo, un medio y un fin. De este modo hay poemas que están integrados por poemas (versos) y poemas que son un tropo.

La prosa poética —de la que abusó tanto la novela del siglo XX y que ha consagrado como poetas a meros escritores— no intenta la poesía sino el «efecto» poético. El tropo es un fin en sí y, por eso, no tiene más función que la decorativa. Aquí, el tropo mata a la poesía. Es un estilo sin hondura, estereotipado y no es posible diferenciarlo de lo *kitsch*.

Un verso puede ser autónomo; esto no siempre sucede con cada cláusula de un poema en prosa. Como en el cuento, las cadenas sintácticas (sean trópicas o no) están vectorizadas hacia un efecto total. El poder lírico radica menos en las figuras retóricas que en la desnudez, la transparencia y la tensión del lenguaje. Aunque sea barroco, el poema en prosa debe ser ascético. Y esto no es una contradicción, basta recordar la mística barroca. Por otro lado, a semejanza del poema en verso, los tropos están tensados como las cuerdas de un instrumento, cuerdas en las que el lector pulsa la poesía. Recordemos que la poesía no existe en sí, es una experiencia lectora. El poema no es la poesía, la produce cuando una conciencia lo contempla, y aquí la contemplación connota lo sagrado, la revelación de lo otro. En una entrevista televisada, Octavio Paz decía que, para él, la poesía es *ver*, a través de las palabras, el otro lado de la realidad. En efecto, el poema es una puerta hacia *lo otro*, y este ir hacia lo otro y ser otro es la experiencia de la poesía.

La pertinencia de este deslinde se justifica cuando abordamos la obra de Juan José Arreola, cuyas fábulas de transparencia exacta están más cerca de la poesía que de la narración. Y aún:

invierto el juicio de algunos críticos y aventuro que dichos textos son poemas en prosa que tienen además una doble virtud: suscriben el repertorio trópico y pueden leerse como cuentos. Si agregamos que el poema en prosa comprende una convergencia genérica, debido a su apertura estructural y a su capacidad hibridatoria, quiero afirmar que los textos de *Confabulario*, *Palíndroma* y *Bestiario* son —más allá de la combinatoria formal que hace de ellos *textos de frontera*— una forma de poemas en prosa. Arreola mismo fue consciente de ello: «Dentro de las limitaciones de la prosa brotó de pronto la poesía. [...] No quiero contar historias. Y el poema en prosa es una solución magnífica. Y cada vez se reduce más el poema en prosa que escribo».¹

En su búsqueda por un lenguaje esencial, Arreola hace del lenguaje un instrumento ascético: concentra la expresión, la despoja de florituras vanas y la despliega en una amplitud de registros formales. Las máquinas verbales que fabrica desde esta perspectiva, sin embargo, no son menos sino más complejas. Por ello no es un escritor clásico, como afirman Bertie Acker, Guillermo Rousset Banda y otros críticos,² sino un barroco consciente de serlo: «Yo fui un hombre fatalmente barroco, y en algunos sentidos lo sigo siendo: por eso dije en cierta ocasión a Agus-

¹ Campos: 1986, p. 3. En esta entrevista, Arreola dice también a Campos: «Me da gusto que usted crea que mi obra es el poema».

² Dice Bertie Acker (1984: 59): «Es un escritor clásico por temperamento y por decisión propia. Este clasicismo es evidente en su fino sentido de la proporción, en la actitud estoica, su uso de la sátira y la alegoría y su insistencia en los valores humanistas». Por su parte, Guillermo Rousset Banda (2002: 96) comenta que la «prosa de Juan José se caracteriza por periodos disueltos en frases cortas, cada una de ellas plasmada con un peculiar diseño estilístico y cada palabra calculada [...] los temas se desarrollan con precisión y nitidez dentro de la mayor sencillez sintáctica y la más estricta ilación; por eso en mi opinión Juan José es un clásico».

tín Yáñez: “Yo también sacrifico en altares barrocos”. Pero he comprendido y llegado a economías expresivas que considero estimables» (Carballo, 1986: 471). Arreola es un barroco *de cantado*, pues como veremos más adelante, todos sus recursos escriturales pertenecen a dicha estética, pero con esta singularidad: es una escritura que sabe reírse de su condición barroca, su barroquismo se expresa como un desasimiento. Refiere este proceso en «La lengua de Cervantes», donde manifiesta su concepción mestiza de la escritura y el proceso aleatorio entre la tradición literaria y las formas populares de la lengua. El texto aparece como una moneda acuñada con metales puros e impuros para hacerla más resistente y duradera. El título es revelador, pues Arreola sabía que la palabra *Cervantes* viene del latín y significa *hijo de ciervo*: un «apellido sin limpieza», como escribe en «Tres días y un cenicero» (*Palíndroma*, 1971: 22). «La lengua de Cervantes» adquiere entonces no sólo un sentido noble, literario y académico, sino un sentido plebeyo, oral y cotidiano:

Tal vez la pinté demasiado Fra Angélico. Tal vez me excedí en el color local de paraíso. Tal vez sin querer le di la pista entre el catálogo de sus virtudes, mientras vaciábamos los tarros de cerveza con pausas de jamón y chorizo. El caso es que mi amigo halló bruscamente la clave, la expresión castiza, dura y roma como un puñal manoseado por generaciones de tahúres y rufianes, y me clavó sin más ¡puta! en el corazón sentimental; escamoteando la palabrota en un rojo revuelo de muleta: la gran carcajada española que hizo estallar su cinturón de cuero ante el empuje monumental de una barriga de Sancho que yo no había advertido jamás (*Bestiario*, 1972: 69).

Este poema mantiene cierto diálogo con «Las palabras» de Octavio Paz. Los identifica no sólo su prosaísmo y su lucha con el lenguaje sino el carácter reflexivo de la escritura: una de las condiciones de la poesía es que la palabra cobre conciencia de sí misma en el poema. Citemos unos versos del poema paciano:

Dales la vuelta,
cógelas del rabo (chillen, putas),
azótalas,
dales azúcar en la boca a las rejegas,
[...]
hazlas, poeta,
haz que se traguen todas sus palabras.
(Paz, 1997: 66-67).

En su lucha por resignificar el lenguaje y por hacerlo consciente de sí, el poeta busca, en la palabra misma, la palabra antigua y espiritual. El poema revela un proceso iniciático en los misterios de la lengua, no obstante su impureza popular y manierista. «Decir es penitencia de palabras», dice Paz en «Salamandra» (*Ibid.*: 339). No hay poesía si el poema no critica su lenguaje ni intenta, como dice Alfonso Reyes, «mentar con las palabras lo que no tiene palabras ya hechas para ser mentado». Esta es la lucha con el Ángel, «es la lucha con lo inefable, en la desolación del espíritu» («Apolo o de la literatura», 1962: 86). Arreola se mantuvo en esta frontera, aquí se le reveló la imposibilidad de la poesía. Y no pudo retroceder. Entonces el silencio penetró en su escritura como un mar abrasivo e inexorable.

No podemos soslayar que, aunque era un estilo desagradable para él, cedió muchas veces a la tentación de la prosa poética («Tal vez la pinté demasiado Fra Angélico»), pero incluso en este caso lo hizo con hondura, rigor y nobleza verbal. Baste citar un ensayo y una crónica biográfica para constatar que, incluso en textos «no literarios», lograba pulsar la poesía. En «Gunther Stapenhorst» —uno de sus ensayos tempranos y no reeditado sino 56 años después— habla así del ingeniero alemán dedicado a escenógrafo:

Pero su mayor triunfo consistió en el escenario giratorio de *Ingeborg*, concebido a manera de una estrecha torre de Babel, especie de laberinto chino tallado en una asta de unicornio, donde la protagonista se extraviaba para siempre, en la espiral de una obsesión (Arreola, 1946: 9)

Citemos ahora una cláusula de «De memoria y olvido», el prólogo que aparece en *Confabulario* (1971: 7) y de sus diversas antologías. Cuando habla de Zapotlán, su pueblo natal, Arreola recurre a la metonimia, a la prosopopeya y al símil: «Es un valle redondo de maíz, un circo de montañas sin más adorno que su buen temperamento, un cielo azul y una laguna que viene y se va como un delgado sueño».³ La obra de Arreola abunda en este tipo de definiciones; pero cuando él refirió su «pasión artesanal por el lenguaje» (*Ibid.*: 8), algunos críticos la tradujeron como «bisutería verbal», como literatura de fantasía, y enarbolaron los adjetivos «esteticista», «amane-rado» y «formalista» como ofensas y juicios condenatorios. En realidad, él prescinde del lenguaje de utilería pues la escritura fofa es incapaz de albergar la fuerza espiritual que anima y hace del texto un organismo vivo.

Aclaremos que, por principio, las figuras trópicas son herramientas que cifran y tensan el lenguaje; al mismo tiempo, lo abren: revelan su poder semántico, sensorial y rítmico. Este proceso de extrañamiento en el cuerpo de la lengua —o de desvío de la norma, como dice Jean Cohen— es quizá más poderoso cuando se emplea de manera sobria y ambigua. El creador intenta lo absoluto cuando logra tejer los límites del lenguaje. Este es el caso de Arreola: aunque barroco y forjador de impurezas verbales y formales, tensa su lenguaje hasta el límite de la pureza; construye textos de frontera que, valga la paradoja, intentan el infinito. El autor de *Confabulario* aspira al

lenguaje absoluto, el lenguaje puro que da un rendimiento mayor que el lenguaje frondoso, porque es fértil, porque es puro tronco y lleva en sí el designio de las ramas. Ese lenguaje es de una desnudez potente, la desnudez poderosa del árbol sin hojas (Carballo, 1986: 471).

³ Cabe señalar que «De memoria y olvido» no apareció al frente del *Confabulario* sino a partir de la edición de 1966.

Esta filosofía del lenguaje coincide, curiosamente, con ciertas afirmaciones de Ezra Pound: «la poesía del siglo XX [...] será más dura y más sana, estará “más cerca del hueso” [...] Será lo más parecida posible al granito, su fuerza residirá en su verdad, en su poder de interpretación (desde luego, la fuerza poética siempre está ahí)» (Pound, 1970: 20). La prosa de Arreola es tronco, hueso, granito, en el sentido de *esencial*, pues, por otro lado, su escritura tiene la gracia de un velo de seda acariciado por la brisa. Como un arquero, tensa el lenguaje, lo dispara más allá de sí y, aunque el blanco es incierto, da en él de manera fulminante y certera. Arreola violenta las palabras para que revelen significados ocultos. Busca la belleza, pero no lo hace para estilizar gratuitamente la escritura sino para imprimir en ella su espíritu, su cosmovisión agónica:

La frase bella brota de una instancia espiritual inconsciente, y por ella aparece poblada. Tal ocurre, por ejemplo, en la poesía: no sabemos cómo anida en cada estructura armoniosa una entidad mágica y metafísica, y es que esa estructura ha nacido como una tentativa formal del espíritu (Carballo, 1986: 446).

Arreola concibe su escritura como poesía. Incluso en el hecho simple de considerarse el último juglar, muestra que no podía pensarse sino como poeta. Y si consideramos que una preocupación constante en su obra es el destino de los hombres, podemos decir que dicha obra es una forma de poesía épica, un cantar de gesta que es, al mismo tiempo, una tragedia moderna cuya historia refiere ese desastre llamado hombre.

El seguimiento de los poetas

Antes que prosa, Arreola practicó el soneto, la décima, el verso de arte menor y el verso libre; escribió versos incluso cuando había ya renunciado a la literatura; y los reunió en *Antiguas primicias* (1996), libro que, en sus breves páginas, abarca 51 años de escritura versual (1935 a 1986). En el prólogo a la edición facsimilar de la revista *Pan* y al referirse a un soneto de Arreola

publicado en esa misma revista en noviembre de 1945, Antonio Alatorre (1985: 220) comenta que «hay algo en él que sigue vivo y aleteando». Es cierto, en los poemas de *Antiguas primicias* hay oficio, gracia verbal y a veces logran atrapar la poesía; pero el soneto y la décima son formas muertas en sus manos: estructuras y tópicos que, por su falta de singularidad, pueden ser parte de la literatura anónima. No logra insuflar vida a las formas tradicionales, se asfixia en las estructuras cerradas y fijas; él sólo se siente libre cuando desconstruye los esquemas literarios y propone formas dinámicas, «inacabadas», abiertas. Sus textos felices —diría Borges— son los que transgreden el canon, los que fusionan géneros diversos. En él, la décima y el soneto son arquitecturas huecas y arcaicas. Quizá sin saberlo, da razón a quienes argumentan que dichas formas hoy no funcionan, pues no responden a la visión crítica de la modernidad. Y fiel a su sensibilidad y a su rigor autocrítico, Arreola mismo argumenta que los poemas de *Antiguas primicias* son objetables. En efecto, su verdadera poesía no está en los versos, que incluso pueden verse como ejemplos de poemas sin poesía, sino en la prosa. Así lo han visto diversos críticos, en su mayoría poetas, a lo largo de cuarenta y cinco años.

Julio Cortázar fue quizás el primero en advertir que la prosa de Arreola estaba escrita desde la poesía y no dudó en llamarlo poeta. En una carta fechada el 20 de septiembre de 1954, Cortázar compara a Arreola con un flechador de extraordinaria puntería. Al hablar de *Varia invención* y el *Confabulario*, le dice en la misiva: «la casi totalidad de los cuentos de ambos libros dan de lleno en el blanco. Se lo siente desde la primera línea. No se puede decir cómo, es una cuestión de tensión, de *comunicación*. [...] Es fulminante y fatal» (Carta reproducida en Orso Arreola, 1998: 291). Es curioso: dieciocho años después, Octavio Paz compara a Arreola con Saladino, el héroe musulmán de la tercera Cruzada, y coincide con el autor de *Final de juego*: «Saladino llama a un esclavo, le ordena que sus-

penda en el aire un hilo de seda, desenvaina el alfanje y lo corta en dos de un solo tajo. Si la prosa de Arreola recuerda, por su soltura y flexibilidad, al hilo de seda oscilando en el aire, por su concisión precisa y su velocidad evoca al acero del alfanje» (Paz, 1994b: 197). Tensa, precisa, rápida, fulminante y fatal son las palabras que definen la prosa arreoliana. Pero volvamos a la carta de Julio Cortázar. Al explicarse en qué radica la apuesta de este arquero sintáctico de extraña precisión, le dice: «detrás de todo esto está ese hecho sencillo (y por eso tan explicable) de que usted es poeta, de que usted no puede ver las cosas más que con los ojos del poeta» (*Ibidem*). Cortázar, en realidad, se identifica con Arreola: «Mientras escribo un cuento, estoy sometido a un juego de tensiones que en nada se diferencian de las que me atrapan cuando escribo poemas» (*Ibidem*). Tanto para el argentino como para el mexicano, poesía y cuento participan de una misma tensión e intención, no hay una diferencia real entre ambos géneros excepto la técnica. A los dos escritores, sin embargo, la poesía verdadera les fue dada en la prosa.

En 1961, Antonio Alatorre mostraba que algunos textos de Arreola eran de «factura poemática», y al referirse a los «Apuntes de un rencoroso», escribe que «son un poema por la intensidad del sentimiento o intuición que los ha hecho nacer; intensidad que ha buscado su vertiente expresiva en una serie deslumbrante de metáforas», y a continuación cita varias imágenes para demostrar sus aseveraciones (Arreola, 1961: 3). Líneas arriba, Alatorre había advertido que no podemos disociar esa espléndida orfebrería verbal de la vitalidad agónica y la experiencia interior de quien la ha escrito, pues de otro modo nos conduciría a falsear la vida y la escritura: «Quien separa el lenguaje de la vivencia que lo anima y que es su razón de ser, disloca la obra, la destruye. Esa maestría y ese esplendor lingüístico no son exquisiteces “formales”, piruetas en el vacío, sino la sustancia misma de un sentir y de una actitud vital» (Arreola, 1961: 2). Esta advertencia hoy parece obvia, no lo era en ese tiempo,

pues algunos críticos lo acusaron de formalista, europeizante, frívolo y aun de escritor falso; otros incluso, en nombre de la ideología, lo condenaron al basurero de la historia. Alatorre sustrae la obra de Arreola de tres falacias que por entonces se debatían: el nacionalismo, el compromiso del escritor y la distinción de fondo y forma en una obra de arte. A ellas, por cierto, el autor de *Ramón López Velarde: el poeta, el revolucionario* responde desde su lucidez horzontica. No escribe desde la provincia sino desde una compleja tradición literaria. Su compromiso no es con una ideología ni con un Estado ni con una clase social sino «con el hombre, con el drama del hombre» (Carballo, 1986: 481). Y al tercer «problema» da una solución dialéctica: «Toda belleza es formal» (Arreola, 1972: 81). La forma es contenido y viceversa, así lo expresó en una entrevista: «Haz de cuenta que una copa, en vez de ser un vaso bellissimo por fuera, lo sintieras por dentro». Y precisa: miras «el cáliz y no necesitas asomarte, porque al verlo supones su interior y la percepción de lo que está adentro es lo que te da el sentimiento de lo verdaderamente poético» (Simpson, 1974: 45). Si partimos de que en la literatura moderna no hay más revolución que la formal, diremos que Arreola fue uno de los escritores más subversivos. Se alza, así, por encima de sus inquisidores, quienes han pasado de «protagonistas» a víctimas de la historia por un hecho simple: sacrificaron la literatura al demonio del «realismo» y la ideología y, en el peor caso, confundieron el compromiso con el servilismo literario. Ya en 1955, un crítico anónimo, tal vez Emmanuel Carballo, respondía irónicamente a las acusaciones de que algunos escritores mexicanos (Gorostiza, Paz y Arreola) no estaban comprometidos con su pueblo ni con el realismo socialista, y concluye con clarividencia y desafío: «estos escritores se evaden a su circunstancia, y en cincuenta años enseñarán el cobre» («La imaginación», en *Revista Mexicana de Literatura*: 1955, p. 190. Véase también el ensayo de Emmanuel Carballo, «Arreola y Rulfo cuentistas», 1954, pp. 28-29 y 32).

En 1966, los antólogos de *Poesía en movimiento* (Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis) afirmaban que algunos cuentos de Arreola eran, a decir de Paz, «verdaderos poemas en prosa», y menciona sus cualidades: «Fantasía, humor y el elemento poético por excelencia, el elemento explosivo: lo inesperado. [...] La corriente que transmiten esas transparentes paradojas es de alto voltaje» (Paz, 1994b: 127). En otro ensayo, el mismo Paz afirma que «Arreola es un poeta doblado de un moralista y por eso también es un humorista» (Paz, 1994b: 197). Y no se equivoca. Incluso textos de trama narrativa perfecta como «El guardaguasas» y «El prodigioso miligramo» concentran una poderosa carga lírica; ello se debe a la belleza del estilo, al recurso de la alegoría, a la resonancia polisémica de la textura y al desasosiego metafísico que generan. Y más: son poemas cuyo recurso escritural se basa en la narración.

Ese mismo año, Javier Martínez Palacio afirma en un ensayo sobre Arreola que «lo poético alimenta en grandes dosis su lenguaje: ello sirve para multiplicar los niveles de significación de sus cuentos». Y líneas adelante precisa: «Prosista maestro, de la poesía toma las imágenes, si se quiere, el mecanismo que las produce y encadena, y se atiene para situarlas en la frase, a la estructura íntima y peculiar de la prosa» (Palacio, 1966: 13). La palabra clave es el *mecanismo* que genera y engarza las imágenes. Martínez Palacio sugiere que Arreola no *utiliza* el arsenal retórico, pone en movimiento la maquinaria verbal que produce poesía.

Luis Ignacio Helguera, por su parte, considera a Juan José Arreola una piedra de toque en su *Antología del poema en prosa en México* (1993). Al hablar del capítulo «Prosodia», un conjunto de prosas breves incluido en el *Confabulario* de 1952 y luego en *Bestiario*, Helguera afirma que «la voluntad de estilo y de trabajo con el lenguaje se intensifican hasta el poema». Y cuando Arreola define los textos breves de «Prosodia» como «prosa poética y poesía prosaica», Helguera lo ataja: «Ni prosa poética ni poesía prosaica:

verdaderos poemas en prosa» (Helguera, 1993: 51). Como los antólogos de *Poesía en movimiento*, Helguera no duda: Arreola es poeta.

En el ensayo «La poesía y el prestidigitador», Marco Antonio Campos afirma de tajo que la obra de Arreola «es la Poesía», y argumenta:

empezó escribiendo poesía, pero como en los casos de Joyce, Lowry o Cortázar [...] la poesía se halla más en su prosa que en sus poemas en verso. [...] Como todo verdadero poeta, Arreola buscó que cada línea de su obra no se pareciera a ninguna otra y que cada pieza expresara más por sus silencios y sugerencias que por lo dicho en ella (Campos, 1998: 10-11).

Campos radicaliza lo que han dicho otros críticos: «la obra [de Arreola] es el Poema», pero agrega algo esencial: la escritura expresa «más por sus silencios y sugerencias que por lo dicho en ella». En efecto, la sustracción (o elisión) y la reticencia son dos de los recursos más poderosos de la poesía; dicha estrategia escritural incluso hermana a Juan José Arreola con Rulfo: dos escritores que han hecho resonar el silencio en la palabra.

Raúl Bañuelos, finalmente, sugiere que «en la prosa de Arreola, la poesía, marginal, excéntrica, es *el eje* donde giran la imaginación y la maestría de su escritura» (las cursivas son mías; Bañuelos, 1998: 57).

No es necesario insistir en este argumento. Los poetas citados saben que Arreola pertenece a la mejor tradición de la poesía mexicana del siglo XX. Podemos aventurar incluso que sus poemas no desmerecen en la más rigurosa antología de poesía en lengua española.

El poeta pese a sí mismo

¿Desde dónde habla el poeta al escribir un poema? ¿Qué es lo que hace que un poema sea poema? ¿Cómo analizar lo que podríamos denominar *poesía*? La poesía es una experiencia lectora, pero ¿qué condiciones debe reunir un texto y cuáles el lector para que se produzca la poesía? Desde la antigüedad, los poetas y filósofos han

indagado la esencia de la poesía, pero sólo en el siglo XX han emplazado rigurosos sistemas críticos para dilucidar qué es la poesía o qué es lo que hace que un texto sea un poema. Tal vez sólo nos fue dado *sentir* la poesía, y los intentos por comprenderla racionalmente son un falso problema, sin embargo continúa la discusión para dilucidar el misterio que encarna la poesía. No ha sido mi intención citar los arduos estudios al respecto—desde los formalistas hasta los semiológicos— ni hacer esquemas ni transcribir fórmulas cuasi-matemáticas para «demostrar» que hay poesía en un texto de Arreola. No quiero diseccionar un poema y luego, como muchos académicos, enarbolar los cascarones verbales como si fueran *la* poesía; tampoco he querido demostrar aquí algunas de las tautologías que definen la esencia de la poesía: «cada poema genera su propio código, cuyo único mensaje es el poema» (Levin, 1983: 63); o ésta que vale sólo para la modernidad: «La poesía es el tema del poema» (Stevens, 1993: 117). Imposible no reconocer que los aportes de Jakobson, Hjelmslev, Tinianov, Mukarovsky o Jean Cohen han sido centrales y reveladores en el estudio de la poesía, pero yo concibo la crítica como una vía revelatoria: una lectiofanía. Coincido con Antonio Alatorre cuando afirma que las metodologías de la nueva academia constriñen «a sus adeptos a decir, en lenguaje cada vez más refinadamente técnico, cosas cada vez más inútiles, más ajenas a la lectura, la comprensión y el goce de las obras literarias, obligándolos a erigir torres de viento, a convertir lo llano en escarpado y lo ameno en tedioso» (Alatorre, 1987-1988: 26). Lector que disfrutaba las palabras como quien saborea una fruta del trópico, Arreola hubiera aplaudido esta postura, pues le disgustaban los análisis gramaticales.⁴ Por mi parte, demostrar que los textos de Arreola son poemas en prosa me parece una

⁴ «La gramática sólo sirve para crear profesores de gramática. Tenemos una lengua que no necesita de la gramática. El castellano tiene mucho de palabras compactas y palpables», en Flores: 1992.

redundancia, una ociosidad académica; sólo intento evidenciar que lo son desde la experiencia que transmiten: saber la poesía significa sentirla, paladearla. Esto encierra una paradoja.

Si la poesía es una experiencia lectora, dicha experiencia roza lo inefable y, por tanto, no podemos comunicarla. La crítica no puede sino lanzar líneas tangenciales hacia el espacio poético, propicia la revelación pero no la otorga, sugiere cómo abordar el objeto lírico pero no en *qué* radica la poesía. Y a veces sólo puede declarar su impotencia para develar el misterio que encarna el poema. De hecho, la poesía es indemostrable, sabemos que está ahí pero, más allá del análisis trópico en sus diversos planos, cómo *saberla*, cómo ser habitados por ella. Saber la poesía no implica sólo una educación sino un destino. Alfonso Reyes refiere que ni la erudición ni los métodos más finos de análisis lírico son suficientes para acceder al misterio de la poesía: «La gracia es la gracia», escribe en *La experiencia literaria*, y argumenta: «Toda la emotividad en bruto y todos los grados universitarios del mundo son impotentes para hacer sentir, al que no nació para sentirlo, la belleza de este verso sencillo: *El dulce lamentar de dos pastores*» (Reyes, 1962: 113). La gracia no se aprende, nos es dada. A Juan José Arreola le fue dada la gracia no sólo de leer sino de crear poesía en todos los estratos de su escritura. Leamos un fragmento de *La feria*, un texto que debería saborearse en voz alta:

Si camino paso a paso hasta el recuerdo más hondo, caigo en la húmeda barranca de Toistona, bordeada de helechos y de musgo entrañable. Allí hay una flor blanca. La perfumada estrellita de San Juan que prendió con su alfiler de aroma el primer recuerdo de mi vida terrestre: una tarde de infancia en que salí por vez primera a conocer el campo. Campo de Zapotlán, mojado por la lluvia de junio, llanura lineal de surcos innumerables. Tierra de pan humilde y de trabajo sencillo, tierra de hombres que giran en la ronda anual de las estaciones, que repasan su vida como un libro de horas y que orientan sus designios en las fases cam-

biantes de la luna. Zapotlán, tierra extendida y redonda, limitada por el suave declive de los montes, que sube por laderas y barrancos a perderse donde empieza el apogeo de los pinos. Tierra donde hay una laguna soñada que se disipa en la aurora. Una laguna infantil como un recuerdo que aparece y se pierde, llevándose sus juncos y sus verdes riberas... (1971: 57-58)

Este fragmento de novela es, dice David Huerta, «uno de los poemas en prosa más bellos que he leído» (Huerta, 1998: 59). Arreola mismo afirma que «corresponde al principio de un poema, y no en prosa sino en versos libres» (Simpson, 1974: 44). Fue un acierto ponerlo en prosa, pues la armonía del texto genera sus pausas, sus cortes invisibles, su andadura conversacional. La hibridez escritural de la novela acepta la engarzadura de poemas; pero he citado el poema porque quiero señalar una cosa: Arreola es poeta pese a sí mismo. La poesía brota de las formas musicales, armoniosas y plásticas de su narrativa. En esos textos de frontera en que tensa y desconstruye las formas, hay un misterio poético que de pronto se revela. Él concibe la literatura como una forma ambigua de alta tensión, es decir, «como una emisión eléctrica: un rayo que adoptara una forma fija pero llena de resplandores infinitos» (Carballo, 1986: 447). La forma literaria como una fuente inagotable de lecturas o de interpretaciones requiere el sople del espíritu, de otro modo no es posible la poesía. Y aún: la poesía sólo puede suceder si «ha nacido como una tentativa formal del espíritu» (Carballo, 1986: 446). Veamos finalmente el fragmento de un texto —que participa a la vez de la entrevista periodística, del cuento y del poema en prosa— cuya sencillez contrasta con la intensidad:

—En uno de sus poemas más bellos [el poeta] se concibe a sí mismo como una rémora pequeñita adherida al cuerpo de la gran ballena nocturna, la esposa dormida que lo conduce en el sueño. Esa enorme ballena femenina es más o menos el mundo, del cual el poeta sólo puede cantar un fragmento, un trozo de la dulce piel que lo sustenta.

—Me temo que sus palabras desconcierten a nuestros lectores. Y el señor director, usted sabe...

—En tal caso, dé usted un giro tranquilizador a mis ideas. Diga sencillamente que a todos, a usted y a mí, a los lectores del periódico y al señor director, nos ha tragado la ballena. Que vivimos en sus entrañas, que nos digiere lentamente y que poco a poco nos va arrojando hacia la nada... (1972: 104).

El significado *ballena*, sin perder su sentido real y mítico, se desplaza hacia lo absoluto; la ballena adquiere primero la forma del eterno femenino, luego el de una madre universal y finalmente el de la muerte. Como en la ballena bíblica, cada humano es Jonás y será vomitado contra los muros de la noche. Y como la de Melville,⁵ es una ballena metafísica: es el Ser que nos da el ser y el no-ser. Estamos ante una escritura cifrada, su temperatura poética la transforma en un mecanismo proteico. Hay además un juego escritural de espejos: el poeta Arreola escribe un poema en cuyo discurso un escritor habla, a su vez, de un poeta cuya poesía revela, en forma de ballena, el ser y la nada. Y un extremo metapoético: el yo lírico no sólo tiene conciencia de sí, sabe que desembocará en la nada, la revelación poética incluye su propia muerte. Este juego radical define la escritura arreoliana y, de algún modo, explica el silencio de su autor. (Sucedió lo mismo con *Muerte sin fin* de Gorostiza.) La poesía del autor de *Confabulario*, al tener conciencia formal de sí misma, toca los límites de su acabamiento. No hay poeta que no hable desde su propia muerte, pero quizá muy pocos sobreviven a la revelación de la muerte de la poesía.

No exagero al sugerir que Arreola es uno de los últimos artistas que heredaron, con humor y lucidez, la tradición hermética. (Recordemos que el hermetismo, según Octavio Paz, fue la religión secreta de los artistas modernos.) Desde esta perspectiva, es un iniciado. Un iniciado a quien, no obstante poseer el don de la pedagoga-

⁵ Desde esta óptica, es significativo el epígrafe de Melville en «Cantos de mal dolor» del *Bestiario*.

gía, le fue vedado revelar el misterio de sus propias obras. Ciertos textos suyos son comprensibles a la luz de las diversas disciplinas herméticas, pero en ellas no radica su lectura definitiva. Al darle continuidad a una tradición, el autor del *Bestiario* descifra en ella su yo agónico y, al cifrarla de nuevo, le imprime una tensa ambigüedad, oculta las buellas originales en los sedimentos de la escritura.

Disponer un entramado de signos verbales cuya estructura obedece a una ambigüedad de alta tensión, significa que en el texto se opera un desmarcaje del horizonte de lo racional, y aún: dicho texto se desplaza hacia un espacio donde rige un principio de incertidumbre. Hay una diáspora del sentido. De ahí que los textos arreolianos resistan lecturas antitéticas. No hay lector que no sucumba a esa imprecisión mortífera.

Bibliografía

- ACKER, BERTIE (1984), *El cuento mexicano contemporáneo: Rulfo, Arreola y Fuentes. Temas y cosmovisión*, Editorial Playor, Madrid, España.
- ALATORRE, ANTONIO (1985), «Presentación», en *Eos*, 1943. *Pan, 1945-1946*, FCE, México.
- (1987-1988), «Lingüística y literatura», en *Vuelta*, nos. 133-134, diciembre de 1987-enero de 1988, México.
- ARREOLA, JUAN JOSÉ (1946), *Gunther Staphenhorst* (viñetas de Isidoro de Ocampo), Costa-Amic, México.
- (1961), *Juan José Arreola* (presentación de Antonio Alatorre), UNAM (Voz Viva), México.
- (1971 y 1972), *Obras de Juan José Arreola*, Joaquín Mortiz, México.
- (1996), *Antiguas primicias* (proemio de Artemio González García y presentación del autor), Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara.
- (2002), *Gunther Staphenhorst* (prólogo de José Emilio Pacheco y entrevistas de Antonio Alatorre y Eduardo Lizalde), Editorial Aldus, México.
- ARREOLA, ORSO (1998), *El último juglar. Memorias de Juan José Arreola*, Diana-Fonca, México.
- BAÑUELOS, RAÚL (1998), «La poesía en la prosa de Juan José Arreola», en *Luvina*, no. 14, diciembre, Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- CAMPOS, MARCO ANTONIO (1986), «Juan José Arreola: un mundo de magia y luz» (entrevista), en *Sábado* (suplemento de *Unomásuno*), no. 468, 27 de octubre, México.
- (1998), «La poesía y el prestidigitador (Arreola en sus 80 años)», en *La Jornada Semanal*, no. 185, suplemento de *La Jornada*, 20 de septiembre, México.
- CARBALLO, EMMANUEL (1954), «Arreola y Rulfo cuentistas», en *Universidad de México*, vol. VIII, núm. 7, marzo, México.
- (1986), *Protagonistas de la literatura mexicana*, Ediciones del Ermitaño-SEP, México.
- FLORES, MAURICIO (1992), «Genealogía y mítica del lenguaje. Entrevista a Juan José Arreola», en *El Nacional*, 6 de julio, México.
- HELGUERA, LUIS IGNACIO (1993), *Antología del poema en prosa en México*, FCE, México.
- HUERTA, DAVID (1998), «Doce viñetas para Arreola», en *Tierra Adentro*, no. 93, agosto-septiembre, México.
- LEVIN, SAMUEL R. (1983), *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Ediciones Cátedra, Madrid, España.
- MARTÍNEZ PALACIO, JAVIER (1966), «La maestría de Juan José Arreola», en *Ínsula*, año XXI, no. 240, noviembre, Madrid, España.
- PAZ, OCTAVIO (1994a), *La casa de la presencia. Poesía e historia*, Obras completas, t. I. (1994b), *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, Obras completas, t. IV. (1997), *Obra poética I (1935-1970)*, Obras completas, t. XI. Círculo de Lectores-FCE, México.
- POUND, EZRA (1971), *El arte de la poesía* (José Vázquez Amaral, trad.), Joaquín Mortiz, México.
- REYES, ALFONSO (1962), *La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales*, Obras completas, t. XIV, FCE, México.
- Revista Mexicana de Literatura* (1955), no. 2, noviembre-diciembre, México.
- ROUSSET BANDA, GUILLERMO (2002), «El mejor artesano», en *Biblioteca de México*, nos. 67-68, enero-abril, México.
- SIMPSON, MÁXIMO (1974), «Juan José Arreola: "Sólo sirve la página viva, la que se queda parada en la mesa"» en *Crisis*, año 2, núm. 18, Buenos Aires, Argentina.
- STEVENS, WALLACE (1993), *El hombre con la guitarra azul y otros poemas* (Miguel Ángel Flores, trad.), Editorial Aldus, México.

entaller

EL CÓNCLAVE

OBJETOS DE MARÍA FERNANDA MATOS





Hace ya más de quince años que María Fernanda Matos comenzó a dar vida a los Cubicuatos. Al principio eran cajitas pequeñas: joyeros, cajas de bolero, etcétera; había —básicamente— perros, gatos y creo recordar un gallo. Como es natural, los Cubicuatos con el tiempo crecieron en tamaño, en fuerza expresiva y en calidad de manufactura.

Ya para 1998 habían alcanzado la suficiente madurez como para que nos tocara presenciar una boda (que se llevó a cabo en la galería que el Seminario de Cultura Mexicana opera en la Ciudad de México) en la que participaron una serie de personajes, cuya naturaleza me pareció (aún me parece) empapada de nostalgia: «Cuando veo los personajes que amontonan sus elegancias para la foto de boda, no puedo evitar ese sentimiento que nuestra lengua no ubica con precisión, pero que los brasileños llaman *saudade*. Y es que los Cubicuatos están hechos en el incierto tono de la nostalgia. Producen reacciones como las de esas buenas películas que, magníficamente









narradas y con el adecuado fondo musical, nos recuerdan los buenos tiempos en tonos ocres, dorados.»

Ahora, probablemente con una menor dosis de *saudade* pero con una técnica cada vez más depurada, María Fernanda organiza este cónclave, donde los obispos —esos seres tan llenos de posibilidades plásticas, demostradas a través de la historia del arte occidental por personalidades tan distantes (y a la vez tan cercanas) como Diego Velázquez y Francis Bacon— se amontonan para la fotografía vistiendo sus mejores galas y portando la mayoría de ellos un libro, que puede ser la Biblia, pero también puede tratarse del registro notarial de sus respectivas diócesis.

Si bien los protagonistas de este cónclave están destinados a resguardar con cierta elegancia discos compactos o algunos otros preciados objetos, es claro que estos personajes tienen valores que los llevan más allá de cualquier finalidad práctica que podamos o queramos inventarles. [Avelino Sordo Vilchis]





Conversación con Ernesto Lumbreras

La poesía, como la música, también se cifra en el silencio

León Plascencia Ñol y Hernán Bravo Varela

La poesía

Ernesto Lumbreras: Casi todas las entrevistas comienzan exigiendo definiciones. Cuando se entrevista a un escritor, a un poeta, también se hace a veces ineludible definir la esencia de su actividad; sin embargo, en el caso particular de la poesía, me parece más escurridizo cercar con palabras una esencia que siempre está precisando una frontera nómada. Cercar la poesía, limitarla con palabras, no es lo más aconsejable. Pienso que el posible concepto de poesía desemboca en un solecismo. Es imposible definirla desde afuera. Cuando nos acercamos con esa intención, hablamos de elementos que están fuera de lo propiamente poético; del tema, de un contexto, de estructuras, de recursos retóricos. Me atrae más entender la poesía como la entendían los románticos. Pienso en Novalis, por ejemplo. Para hablar de la poesía es necesario estar dentro de la poesía; ahí es donde su definición rompe los esquemas conceptuales para entender tal o cual término. Más que un asunto de comprensión, la poesía es una relación entre el ser y el estar dentro de lo estrictamente poético.

Luvina (Hernán Bravo Varela): La materia poética, en efecto, está en constante peligro de perderse lejos de su órbita. Pensemos en un asteroide que, al tocar la atmósfera terrestre, pierde volumen y estructura. Heidegger hablaba en *El arte de la poesía* de la dificultad que implica cercar al arte poética desde fuera de sí, porque en sus límites menos explorables está su incandescencia, «su definición mejor».

L (León Plascencia Ñol) No recuerdo ahora qué poeta contestó a la pregunta «¿qué es la poesía?», que si uno se cuestiona qué es no sabría responder, pero si no se le pregunta, sabría qué y cómo es, por qué medios se establece el contacto con ella. Como ustedes antes lo mencionaron, la poesía no puede definirse. Sólo me atrevería a decir que la poesía —y el poeta, al instante de escribirla— habita el estado de la gracia. Y quizá, para pensar con María Zambrano, la poesía no puede establecerse a sí misma, no puede definirse a sí misma. No puede, en suma, pretender encontrarse, porque entonces se pierde.

L (HBV): Creo que sería pertinente pensar, entre las muy diferentes visiones y concepciones del ejercicio lírico, si la poesía es concebible como un modo de acceder racionalmente al (re)conocimiento del

mundo o a su mera intuición, más cercana al desconocer de las cosas —aquella «nube del no pensar» de los místicos ingleses.

EL: Desde luego que la poesía es otra forma de conocimiento, pero también un des-conocimiento, una amnesia que nos sustrae de la realidad objetiva y nos hace entrar a la dinámica de *otro estar en la realidad*. Por eso no es gratuito que la poesía —el lenguaje poético— tenga al mismo tiempo un interés en el decir que en el callar. La poesía, como la música, también se cifra en el silencio y en la imposibilidad de decir; en el lenguaje entendido como convención. En la misma expectativa, el enmudecer, el callar, el balbucir, nos coloca en esa otra realidad que se encuentra a partir de un *lenguaje del callar*.

L (LPÑ): Me parece que la poesía no sólo es una forma de reconocimiento, también es una forma de respirar el mundo. De ser *un otro* a través de «la música sonora» del aire. Y aquí me gustaría citar a António Ramos Rosa, un poeta portugués que dice: «Ningún otro elemento es tan abierto como el aire, por eso no puede ser sensibilizado por la luz o por la sombra, por la voz o por el silencio. El aire es por esencia abierto, sin necesidad de ninguna abertura total. Sin el aire nada sería presente. El aire es el fundamento ontológico de toda la vida, y da su connotación esencial como la poesía que, liberando la palabra de determinaciones semánticas, permite que ella se torne poética, esto es, habitable, respirable, por su abertura originaria, indefinida, incondicionada».

Inicios, reacomodos, reformulaciones

L (HBV): En sus primeros ensayos, José Ángel Valente insistía en la tesis de que la poesía era conocimiento y comunicación. Hacia los últimos, reconoce no la imposibilidad, sino la fractura de un *logos* operador de estructuras de comunicación y sentido. Valente —como otro contemporáneo suyo, Claudio Rodríguez— concibe la poesía como un tanteo en el que se pondera el desconocer sobre la incomunicabilidad. Es un hecho que todos los poetas comparten una conciencia de emprender, gradualmente, reacomodos y reformulaciones en sus posiciones

poéticas. Todas las escrituras poéticas, en realidad, y en resumen, son reescrituras, palimpsestos.

L (LPÑ): Bueno, retomando lo que decía Valente, la palabra dicha es incomunicada, se halla en la incomunicación. Cuando yo empecé a escribir, Pablo Neruda o Jaime Sabines eran dos poetas a quienes leía con asiduidad, y mis primeros poemas tenían como primer y último punto de referencia ese mundo que estaba a mi alrededor; eran textos eminentemente referenciales con base en acontecimientos o sucesos inmediatos. Hace poco escuché decir, con mucho acierto, a Ricardo Castillo, que cuando uno comienza a proyectar sus primeros libros, todo en ellos se circunscribe a quien los produce. Tales libros indagarán en situaciones cotidianas, amores y desamores, soledades... Con el paso de los años, he caído en la cuenta de que atravesaba un proceso de reconocimiento, de búsqueda hacia lenguajes y estructuras que de algún modo me plantearan retos, porque creo que todo poema es una tentativa del fracaso. Aunque no reniego de esta primera etapa, hoy día mantengo poco interés y gran distancia con la poesía confesional. En la obra de autores como San Juan de la Cruz, Luis de Góngora, José Lezama Lima y Octavio Paz me percaté de la existencia de otras visiones o posturas de la poesía. Si durante un tiempo me interesaron el poema narrativo de largo aliento, en donde se incluyeran distintos puntos de vista, estructuras fragmentadas y la exploración de los lenguajes barrocos y neobarrocos (como en *Enjambrés*), hoy quiero ir a la esencialidad de los discursos, despojados de la orfebrería y largura anteriores. Justamente, el «un no sé qué que quedan balbuciendo» de San Juan se aproxima más a mi actual recepción y creación poéticas: los poemas son pequeños balbuceos, «levedades misteriosas» o fragmentos de un todo, fracturas de un poema inacabado.

L (HBV): Una clave de la poesía a partir de las vanguardias de principios de siglo XX es la asimilación de variados procesos, tramados y texturas escriturales; una «política del texto» en que se amalgaman estrategias líricas y narrativas, muy bien planteadas en *El cielo*, de Ernesto [Lumbreras]; libro-espacio donde conviven las muy diversas manifestaciones del discurso literario en Occidente. Des-

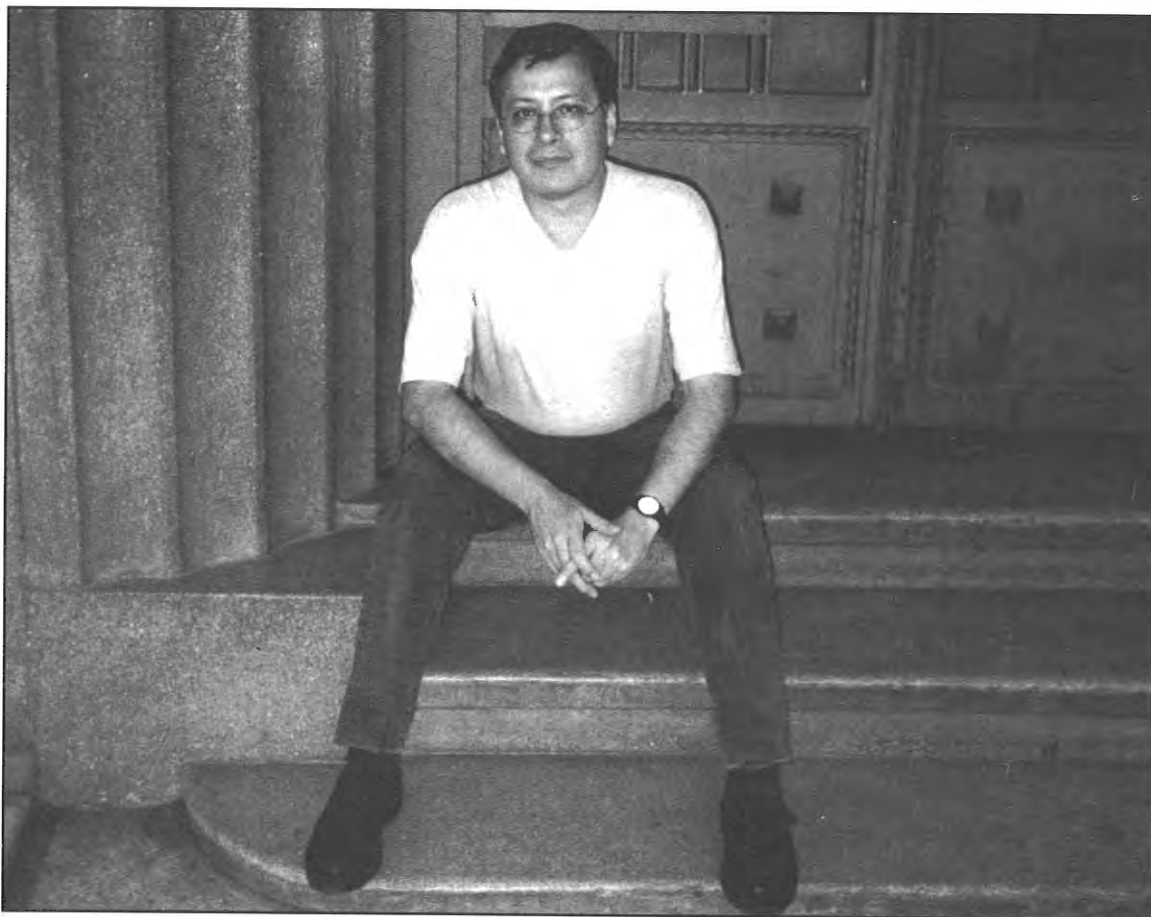
pués de estas «visiones y revisiones», como escribiera Eliot, al sistema lírico de *El cielo*, ¿qué escritura procede?

EL: Quiero comenzar mi diálogo en el mismo territorio de lecturas, afectos y tradiciones que el de León [Plascencia Ñol]. Sin dejar la referencialidad literaria, la oralidad que tiene que ver con contar una historia, a partir de *Espuela para demorar el viaje*, mi discurso poético ha ido buscando otros derroteros, en donde el lenguaje también aparece como elemento central de mi escritura. En lo que a mí respecta, es fundamental entender que la poesía, antes que ser factura de sentimiento, idea y memoria, es obra de la palabra. Me atrae sobremanera la musicalidad del lenguaje. Imagino constantemente que mis palabras están exentas de significado, que han pasado por una suerte de lobotomía. De tal modo resulta que las palabras son notas musicales y, muchas veces, dichas notas son el inicio, el armado y la configuración de muchos de mis poe-

mas —su punto de partida en ocasiones—. Asimismo, me atrae la imagen, la categoría de la metáfora como elemento más que lícito en el discurso poético. *Espuela para demorar el viaje* es un libro conectado en más de un sentido con *Encaminador de almas*, mi libro más reciente. *El cielo* tiene otros componentes que lo distinguen de mis dos producciones previas.

¿Qué me propuse al escribir *El cielo*? ¿Cuáles son los elementos formales que dan lugar y definición a este poema? Debo confesar que nunca lo he considerado un poema novedoso u original, en el sentido de los vanguardistas de principios de siglo XX. Con sus semejanzas y diferencias, *El cielo* se inserta en la tradición de la poesía francesa —especialmente con Francis Ponge.

L (LPÑ): Me parece que también hay una lectura muy acertada de la tradición argentina contemporánea, un vínculo y un acercamiento con un libro que, tanto a ti como a Hernán y a mí, nos produjo



una conmoción: *Hospital británico*, de Héctor Viel Temperley. Por momentos, una lectura comparada de ambos libros —lectura que creí posible la primera vez que leí *El cielo*— arroja, como resultado, una gran afinidad en cuanto a estructuras formales corresponde.

EL: Bueno, los elementos formales que constituyen la trama y urdimbre de *El cielo* son, sin lugar a dudas, el fragmento, la simultaneidad, el sincretismo genérico (prosa, poesía, ensayo, aforismo, fotografía, etcétera). De hecho, el poema concluye con un diálogo de intencionalidad dramática. El libro de Viel Temperley, poco a poco, sin grandes aspavientos editoriales, está adquiriendo una importancia que no me extraña en absoluto. Me tocó publicar *Hospital británico* en México cerca de los últimos instantes de revisión de *El cielo*. Pero, en honor a la verdad, debo decir que me llevó ocho años escribirlo; tiene como norte un ejercicio eminentemente lúdico, conectado con la idea de un *puzzle* como el de George Perec. Es un poema (para bien o para mal) muy «literario», pero al interior de esas capas, dentro de esa multirreferencialidad, conforma un libro entrañable, confesional, amoroso, objetivo. Tales tópicos tan caros a la poesía de los norteamericanos [George] Oppen y, antes, William Carlos Williams.

Poesía mexicana reciente

L (HBV): En León [Plascencia Ñol] se da una contemplación del ejercicio lírico como, por un lado, el logro de una «sequedad» de la palabra, tal y como lo buscara el poeta venezolano Luis Alberto Crespo, y, por otro, como la búsqueda por un contrapunto estructural y discursivo, aquél del que hablábamos en *El cielo*. Además de estas orientaciones en el panorama más reciente de la poesía mexicana ¿qué otros registros se observarían en su(s) discurso(s)? ¿Qué tipo de aproximaciones hay a la «poesía crítica», si recordamos que ésta se vuelve a una palabra y una estructura verbal autoconscientes? Dada nuestra cercanía, ¿es correcto hacer un diagnóstico de la poesía más reciente escrita en México?

L (LPÑ): Autes de contestar, quiero decir que hay algo que aproxima los discursos de Ernesto y el mío propio: la recuperación del lenguaje de cierta

zona jalisciense. En *Espuela para demorar el viaje*, incluso en *El cielo*, subyace una intención de recrear un lenguaje y un escenario regionales: los caporales, el ganado, la vida rural... Eso también ha llamado mi atención en *Enjambres* y en un libro inédito que lo precede, *Las desapariciones*.

A mí me ha tocado oír comentarios sobre un cierto carácter inconfundible que poseen los poemas escritos por autores jaliscienses. Sin embargo, los rasgos que hermanan al discurso de Ernesto [Lumbreras] con el mío nos distancian o aproximan a los de Mónica Nepote, Luis Vicente de Aguinaga y de Víctor Ortiz Partida, poetas que apuestan por una expresión a todas luces distinta y distintiva. En la escena de la poesía nacional reciente, y sin establecer la mayoría un diálogo entre sí, hay quienes poseen un discurso poético bien estructurado y con miras a la lectura crítica de su tradición.

L (HBV): En efecto, pero insisto en hablar sobre una localidad lingüística que, de pronto, salta con mucha naturalidad a un discurso crítico o metapoético. Ello sugiere una ampliación significativa de las posibilidades del lenguaje. Podemos verlo, por ejemplo, en el poema «Hay cadáveres», de Néstor Perlongher, en donde se crea una peculiar combinación del neobarroco y de las hablas porteñas.

Ya que hemos mencionado algunos nombres de la novísima poesía mexicana —Mónica Nepote, Luis Vicente de Aguinaga, Julián Herbert— e introducido el término eliotiano de «poesía crítica», podríamos reflexionar sobre la nacionalidad y racionalidad de la escritura poética en el México de ahora.

EL: La poesía mexicana no está limitada por el río Bravo o el Suchiate. La poesía mexicana existe, para un poeta o lector nacido en nuestro país, como dinámica y referencia. Su relación con López Velarde y Gorostiza es muy diferente a la que establece con estos dos autores un poeta peruano, argentino o español. Hablamos entonces de inmediatez, de correspondencias, de cercanía, de sentido de pertenencia. Partiendo de la poesía mexicana y de sus horizontes, leemos en una forma peculiarísima a Vallejo, Girondo, Lezama Lima o Guillén. Qué es lo que me interesa desde esa óptica que elimina la endogamia, cómo leo la poesía mexicana, cómo leo su tradición

y su devenir. No cercado por esta endogamia, me permito afirmar que la poesía mexicana es una poesía conservadora, y decir tal adjetivo no constituye un juicio ni una condena o una amonestación. Esa es la tradición de la poesía mexicana, una muy apegada a los cánones —léase el canon del Siglo de Oro, de la poesía romántica, de la modernista—. Nuestra vanguardia, pienso, es una muy cercana al simbolismo. Alguien preguntaría: «¿Y el estridentismo?» Es una vanguardia que tiende más a la importación de un glosario de términos que a la detonación del lenguaje, tal y como sucede con autores de la vanguardia sudamericana.

Al momento de aparecer esta entrevista, quizá podría encontrarse en librerías *El manantial latente*, una muestra de poetas mexicanos nacidos entre 1965 y 1978, hecha conjuntamente por Hernán [Bravo Varela] y por mí. En este trabajo ofrecemos, desde la dinámica de las tradiciones, una lectura más

completa de la actualidad de la obra poética en México. Espero que este trabajo sea leído para notar sus tendencias, sus registros hegemónicos, sus *rara avis*. León Plascencia [Ñol] tiene razón al afirmar que muchos de los autores de esta muestra —38— se desconocen entre sí; de tal suerte que *El manantial latente* tiene, de arranque, el mérito de servir a la lectura, la identificación y los intercambios a futuro entre ellos.

L (HBV): Uno de los aspectos más interesantes que ofrece la muestra no sólo es el acercamiento entre poetas y poéticas, sino una lectura que desmascara el canon postulado por estos novísimos. Volviendo al punto anterior de Ernesto, anhelamos que la lectura de *El manantial latente* dé lugar a una diferente taxonomía de la poesía mexicana emergente; a la contemplación de la actual «tradición de la ruptura», para decirlo con Paz. Estamos de acuerdo en que la radicalidad de los discursos es la excep-

Lo que dijeron las estrellas en los ojos del sapo (fragmento)

Ernesto Lumbreras

13

Atravieso el umbral de la vigilia; en mi sueño prosigue la lluvia de oro lloviendo sin cesar su epifanía. Puedo regresar (y lo hago con timbales) al reino de este mundo y llevar conmigo a mi hija (con su paraguas amarillo y su voz de «mira ese sapo de lumbré»). Como hombre de bien gritaré, ronco, muy ronco, «¿quién está vivo en esa realidad de alegrías rápidas?» para luego apretar el paso tras oír la resonancia del agua corriendo entre el musgo. Y ahí, otra vez, bajo la bóveda de estrellas nos iremos poco a poco despertando mientras la mano del amor orea al sol nuestras botas manchadas de un fango dorado.

ción y no la regla. Y es así porque se ha desarrollado una conciencia crítica sobre los infinitos riesgos y las limitantes histórico-literarias que, desde principios de siglo XX, lleva consigo el tan mentado y malentendido vocablo «experimentación». Esos 38 autores, entre los que se encuentra el propio León [Plascencia Ñol], se abren paso entre su tradición, al mismo tiempo que la preservan. En uno de sus ensayos, Jorge Cuesta nos anticipaba su propio diagnóstico a la ortodoxia que muestran, como principal síntoma, nuestras letras: el *clasicismo*. Antes que entender esta palabra como la preservación del patrimonio poético nacional y universal, lo entendemos en el sentido de una huera continuidad de las formas, las estructuras, los metros, o de un equilibrio retórico... La historia de la poesía mexicana —y tal ha sido su gloria y su derrumbe— ha sido trazada sin los riesgos, las apuestas o las grandes cimas y caídas de la de la poesía argentina o chilena.

Sin embargo, cabe señalar que, pese a su minoría en número, hay autores en *El manantial latente* que ya postulan, por ejemplo, dos tipos de discurso venidos de una tradición apenas rescatada en México o de muy reciente impacto: el de la poesía de lo inefable (el mismo Valente, san Juan, Paul Celan, André du Bouchet), en donde encontramos los trabajos de Dolores Dorantes, Rosalva García Coral y León [Plascencia Ñol], y el de la poesía concreta y neobarroca (Haroldo de Campos, Perlongher, Eduardo Espina, Eduardo Milán), en donde se hallan los versos de Luis Felipe Fabre, Hugo García Manríquez y Fernando Cornejo Altúzar. Asimismo, la llamada «poesía confesional» ha ido a parar hacia derroteros más complejos y constructivos con Julián Herbert y Luis Vicente de Aguinaga.

EL: Para abundar sobre esta nuevo estilo de incorporar la experiencia del poeta a la del poema en la más reciente promoción, podemos mencionar también a José Eugenio Sánchez, Ofelia Pérez Sepúlveda, Samuel Noyola... Ellos reconocen que el poeta no se expresa en el poema, sino que el poema se expresa a sí mismo; de tal suerte que proyectar en el poema una mera sinceridad es un juego perdido de antemano. Se tiene la conciencia de llevar la experiencia al poema pero no por la exigencia o el

capricho del poeta, sino por cuanto el poema exige para su construcción idónea...

L (LPÑ): ...lo que significa una gran diferencia respecto de la poesía española durante la segunda mitad del siglo XX, por ejemplo, en donde el poeta mantiene una presencia a todo lo largo y ancho del poema.

L (HBV): El lenguaje aparece allí como telón y comparsa, no como proscenio y protagonista. Pero, con las reservas que se pudieran tener para el caso, sin un poeta como Jaime Gil de Biedma no es posible pensar en aquella generación de poetas españoles conocidos como «novísimos» o, ya en nuestros bordes, en un autor como [Julián] Herbert, que ofrece importantes matices a ese testimonio sentimental e irónico de un yo relator de experiencias.

EL: Para seguir con el tema anterior, otros elementos que ya no inciden tanto en el paisaje de la poesía reciente son la referencialidad del entorno físico y sentimental, el poema entrecruzándose con la historia... En los poetas de *La espiga amotinada*, en cierto José Emilio Pacheco, en algún José Carlos Becerra y en un poeta en apariencia apolítico como Marco Antonio Montes de Oca, estaba la impronta de la poesía en relación con la historia inmediata, con lo social. En esta promoción parece que esto se ha difuminado o adquirido otro rostro, otra manera de estar en su presente. Acontecimientos como el levantamiento zapatista en 1994 sólo han provocado escepticismo y lejanía en estos poetas, que presentan un nuevo perfil de negación, apatía o indiferencia ante los aspectos sociales y políticos más recientes del país.

L (HBV): Volvamos a T. S. Eliot. Pese a una manifiesta predilección por la lectura de *Tierra baldía*, *Cuatro cuartetos* le representa a la nueva promoción lírica mexicana otra configuración espacio-temporal del objeto poético, en donde ya no reina el pre-sentimiento o sentimiento de un presente histórico absoluto. El poema penetra en una dinámica con el espacio y tiempo míticos, intenta darle dirección, unidad y plenitud al futuro del hombre —que es también futuro del poema—; un tiempo futuro del hombre y de la poesía en donde «el fuego y la rosa sean uno».

EL: Sin querer juicios estéticos, gran parte de nuestra poesía se regodea en sí misma, se extasia en sus hallazgos y sus misterios, y se aleja, a veces voluntariamente, a veces por derivaciones propias de su contexto, del canon y del presente histórico.

L (LPÑ): A eso también deseaba referirme. Sobre una crítica del poema al presente en que él se gesta, prevalece la intención de emprender una crítica, implícita o explícita, al poema desde el poema mismo, sobre una crítica al presente en que se gesta. Más que a la construcción histórica, hablamos de construcción poética...

Como se ha señalado tantas veces, *Un golpe de dados*, de Stéphane Mallarmé, es el inicio de la poesía contemporánea, y representa no sólo la distancia que el verdadero poema mantiene con la historia, el sentimiento de la idea, sino la implosión y la explosión del pensamiento crítico y de la inteligencia poética. Ella, la inteligencia poética, ha permeado desde Mallarmé algunos de los más grandes poemas del siglo XX —pienso en *Blanco* de Paz, en las *Galaxias* de [Haroldo de] Campos.

Hablabas de Celan. El poeta Celan que yo conozco y leo no es el que emprende una deconstrucción de la lengua alemana o una denuncia de los horrores de su tiempo, sino el que avanza hacia una tentativa de silencio. Mi generación o las que siguen no leen la tragedia histórica, sino la tragedia del lenguaje en Celan.

L (HBV): Me intriga pensar, en ese sentido, en el procedimiento que siguieron las generaciones de los sesenta y los setenta para establecer como canon al neobarroco, ya que, como ya lo ha señalado [Eduardo] Milán, el neobarroco no se fijó en el resto de Hispanoamérica durante los setenta y ochenta del siglo pasado como movimiento o generación, sino a través de un extraño sarampión que provino de posturas estéticas aisladas. Se ha legitimado lo aparentemente ilegítimo.

EL: No es gratuito que el nombre del poeta y crítico uruguayo Eduardo Milán aparezca en esta conversación como referencia obligada, como homenaje o como glosa en los poemas y ensayos de los autores de *El manantial latente*. A través de Milán se han enfatizado particularidades añadidas a su

propia tradición: la poesía conosureña y, en específico, la rioplatense; o el concepto de poeta crítico que se permite mirar el presente con los mismos ojos con que mira su pasado mediato e inmediato.

En cuanto a los reacomodos de autores y poéticas, consideremos a un autor que se mantuvo prácticamente en el olvido durante muchos años, y de quien se destacaba más su labor como ensayista que como poeta: [Jorge] Cuesta. Cuesta ha salido del purgatorio de las lecturas y arranca nuevos entusiasmos e intereses, mismos que generaciones posteriores a *Contemporáneos*, como la de *Taller*, no tuvieron. *Poesía en movimiento*, nuestra antología canónica de la poesía mexicana, jamás comulgó con un poeta como Cuesta, o con uno a quien se le ha restado igualmente importancia: Enrique González Martínez. Valga mencionar que aquella pugna entre poesía purista o vitalista, de gran resonancia entre los nacidos en los 1940 y los 1950, no existe más. Ni Octavio Paz abandera una forma de ser del poema, ni Efraín Huerta o Jaime Sabines otra...

L (HBV): ...porque el poeta siempre perfila escrituras que contienen uno o más matices, a veces contradictorios en apariencia, ¿no?

L (LPÑ): Como Herbert, Noyola o Sánchez... Consideraba el caso de Julio Trujillo, que postula un discurso muy cercano a *Contemporáneos*, siete décadas después. Hay muchas referencias a Carlos Pellicer en su poesía, por ejemplo. En Sergio Valero también hay una relectura de las vanguardias latinoamericanas —sobre todo de Huidobro y Girondo— que no por ser atenta deja de extrañarnos.

Proyectos

L (LPÑ): Desde hace un buen tiempo, estoy muy interesado en la escritura fragmentaria, en explorar un discurso cercano a la transparencia, a la claridad, utilizando el mínimo de recursos escriturales posibles. ¿Hacia dónde va este discurso? No lo sé. Pero creo que la materia del poema busca la desaparición de un yo, para volverse un tú o un nadie. Si antes mencione «la levedad misteriosa» de Ramos Rosa, la direccionalidad de mis textos pretende apuntar hacia allá. No sé quién es el hablante, ni ha quién se dirige y, aunque se encuentre ligado a otras zo-

nas del arte (pintura, escultura, fotografía), he procurado que el poema hable por y de sí mismo, o que las voces que en él aparecen, no sean identificables. He evitado, en la medida de lo posible, titular los textos; si es necesario mencionar su(s) referencia(s) directa(s), la(s) cito al calce de la página. Quiero pensar en la desaparición tanto de las referencias narrativas como del yo lírico, de tal modo que el poema refleje un estado de vibración o, al decir de Gonzalo Rojas de la poesía, que el poema sea escritura «del relámpago».

EL: Yo me considero, cronológicamente, un poeta del siglo pasado. Mi libro más reciente es, efectivamente, de 1999: *Encaminador de almas*. Más allá de la cuestión de los emblemas, del prestigio del sistema decimal visto como una enervada, tengo algunos proyectos y esbozos que, en lo posible y a partir de *Espuela para demorar el viaje*, buscan evitar la repetición; no tanto por cancelar un estilo o una retórica, sino por el gusto, la necesidad de propiciarme riesgos. Prefiero la sequía o la escritura a cuentagotas, siempre y cuando prevalezca la aventura, el sentirme situado en una *terra incógnita*. Claro, esa es una voluntad que de pronto puede ser un espejismo, una autoproyección. Quizá continúo como un caballo de noria que da vueltas en un mismo círculo. Desde *El cielo*, me di cuenta que la cuestión genérica, la poesía entendida como escritura en verso, estaba agotada. No veía más posibilidades de asumir la escritura del poema desde la hegemonía del verso y de lo lírico. Me siento como pez en el agua cuando trato de revelar esas otras realidades que descubre el lenguaje poético junto a la reflexión dramática u otro tipo de lenguajes estéticos.

En concreto, estoy escribiendo una colección fragmentaria —fragmento en una acepción que poco tiene que ver con la poesía contemporánea sino, más bien, con el *Zibaldone*, de Leopardi— y cuyo título es, hasta este momento, *Lo que dijeron las estrellas en el ojo del sapo*: aforismos, versos sueltos, reflexiones al vuelo, monólogos, imágenes súbitas, entradas de diario... También me siento atraído a la escritura teatral. Poesía y drama, pues, son los actuales territorios de mi escritura.

L (HBV): Tengo un libro en prensa titulado *Co-*

*munió*n, en donde quise oponer otros registros y pautas de escritura a los que dominaban *Oficios de ciega pertenencia*, mi primer y único libro en forma publicado hasta la fecha. En honor a la verdad, debo reconocer que en esa segunda colección de poemas no hay nada que perturbe una voluntad de canto y asombro ante el poder de la imagen y la belleza del mundo lírico. Libro de transición, *Comunió*n busca conciliarme con el verso clásico y las formas prestigiadas, como el soneto y la lira pero, en sentido estricto, representa una especie de continuación de *Oficios de ciega pertenencia*.

En mi nuevo libro, *Sobrenaturaleza*, aún en proceso de escritura, hay ya una intención mucho más consciente de la ineficacia del lenguaje para reproducir no la belleza, sino mi «relación de los hechos» de la verdad y el mundo del y desde el poema —el epígrafe de mi libro proviene de una entrada del diario de Andrés Sánchez Robayna sobre Lezama Lima, que consideraba que la poesía es «una segunda naturaleza», una «sobrenaturaleza»—. Un constante juego aliterativo, de rimas incidentales, de glosas y paráfrasis literarias y de fracturas visuales del verso clásico tienen como propósito denunciar, por medio de los alcances y la flexibilidad de los recursos poéticos, los límites que lo real concreto impone a mi decir.

La música del mañana

L (HBV): De cara a los problemas que hemos esbozado sobre los tiempos de la poesía, cabría formular una pregunta a partir de un verso del poeta español Gabriel Celaya: ¿«la poesía es un arma cargada de futuro»?

EL: Bueno, la intencionalidad que provee este poeta a su verso está contextualizada en el momento posterior a la guerra civil española, pero también tiene mucho de la poética romántica; se conecta muy bien con la *Defensa de la poesía* de Shelley y con la lectura de lo justo y lo bello en Víctor Hugo. En una acepción más modesta y menos doctrinaria, la poesía aspira desde el presente al futuro; su lector está buscando «la música de mañana», como dice «El perseguidor» de Julio Cortázar. La poesía, entonces, es una salva que alumbra la oscuridad.

Poemas de Adalberto Navarro Sánchez

Insertado en la tradición poética de la lengua española, sus gustos estéticos abarcaban clásicos antiguos y contemporáneos. Y sus pasiones por la palabra en particular y por el lenguaje en general, lo acercaron a ciertos autores preferidos: Jorge Guillén, Paul Claudel, Vicente Aleixandre, Fray Luis de León, Góngora, sor Juana...

Quienes fuimos sus alumnos gozamos de su conocimiento y sabiduría, transmitidos en el aula, la conversación (sabroseada por sus buenos vinos y licores; y sus quesos exquisitos). Y su estupenda revista *Et Cætera*, que llegó a cuarenta años de existencia. Amigo de Rulfo, Arreola y Alatorre, se hizo cargo de la revista *Pan*, cuando este último la dejó (editó el número siete, y «*Pan* cuajaba ya como una revista mayor»¹).

Navarro Sánchez no se fue a vivir al D. F. como ellos. No sabemos qué hubiera sido de su obra. Muy probablemente tendría más difusión. ¿Desarrollo? Su calidad es irrefutable. Su diversidad temática abarca las fases que Pedro Salinas marcó como mapa que circulan los que poetas son. La subjetiva —con textos que abordan el asunto amoroso de pareja, la soledad, la interrogación ante la existencia, la angustia ante la muerte—. La naturaleza como proyección simbólica. La ciudad. Las acciones de los hombres. Y las fase folclórica o artística: los poemas sobre otras artes y sobre la poesía misma. La calidad de sus poemas lo insertan en el mapa de la mejor poesía mexicana del siglo XX.

Escribe Adalberto Navarro Sánchez en un agradecimiento al homenaje celebrado por sus cincuenta años de escritor: «Si a través de esta vida entregada a las letras,

Adalberto Navarro Sánchez (Lagos de Moreno, Jalisco, 1918) hizo estudios en el Seminario Conciliar de Guadalajara. En 1934 publicó Ejercicios. En 1937, dirigió Navegación Poética, revista dedicada exclusivamente a la poesía. En ese mismo año publicó los libros Humana residencia y Voz de ave, en 1938 Sonetos del cántico y un año después Nocturno de la esposa. En 1940 dirigió la gaceta literaria Prisma. Al año siguiente publicó Pasión de la tierra y dirigió la revista Ámbito. En 1945 dirigió el número siete de la revista Pan que iniciaran Juan José Arreola y Antonio Alatorre. En 1950 apareció la revista Et Cætera —que se editó en tres etapas: a) 1950-1963, 34 números; 1966-1979, 34 números; c) 1985-1990, nueve números—. En 1951 publicó El sueño herido y Primavera en invierno, y un año después Espejo del Gólgota. En 1968 publicó Las horas situadas y Los apóstoles. En ese mismo año publica Realidad de piedra. En 1984 se publica Reunión de poemas. 1934-1984. Muere el 4 de julio de 1984.

¹ López Mena, Sergio, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, Universidad Nacional Autónoma de México (Biblioteca de Letras), 1993, México, D. F., p. 57.

imágenes y metáforas reunidas en un solo haz lograsen su mínima perfección diría que han revivido mi desvelo en el siempre esperado lector».²

Esta pequeña muestra se une a otros trabajos realizados sobre Navarro Sánchez. Destaco dos: el del doctor Fernando Carlos Vevia Romero y el del doctor Dante Medina.³ [Raúl Bañuelos]

Realidad de piedra

1

*Esta porción de tierra que se mira limitadamente
a sí misma.*

2

Esa porción de tierra que nos contempla amorosamente.

¡Vamos!

¡Que las campanas y los pífanos y las cuerdas armonicen
el tiempo

y las arenas multipliquen verdecidas
el ajedrez del desierto!

PRIMERO

1

*Esta porción de tierra que se mira limitadamente
a sí misma.*

Eres un pobre diablo si pretendes entrar al laberinto
y destruirlo

o violar los siete sellos que esconden la noche inmemorial:
por unos instantes brillaron las estrellas del jardín

y alrededor del árbol golondrinas formaban media luna:

se erguía resplandeciente la cabeza de bronce de tus sueños
y mil soles dejaban su cauda de infinita sorpresa.

Todo lo pretendías:

habitar en la isla sombreada de laureles,

adornarte la frente

y en torno a ti la tierra girar, girar, girar.

² Navarro Sánchez, Adalberto, *Reunión de poemas. 1934-1984*, Unidad Editorial del Gobierno del Estado de Jalisco (Colección Letras, Serie Poesía, no. 5), 1984, Guadalajara, Jalisco, p. 349.

³ Navarro Sánchez, Adalberto, *Adalberto Navarro Sánchez del bolsillo* (Dante Medina, introducción y selección de textos), Universidad de Guadalajara-Patronato del Teatro Isaura Martínez, 1990, Guadalajara, Jalisco.

Mira:

estas naves que surcan los delfines azules,
esta luz en bonanza que agitan los remeros,
esta agua salobre de ascensiones y vértigo
me pertenecen.

Y la tierra confiada a los pies de la danza
y el amarillo fruto que contrastan las ramas
y el complicado nudo de los surcos
me pertenecen.

En el espacio el viento es ladrón de horizontes,
las nubes ofrecen sus corceles de lana,
tímidamente quedan en mis hombros las ramitas del alba
y todo es mío, mío. Yo lo domino todo.

No lo olvides: los ángeles tienen miedo de verme
Porque soy perfecto.

2

Esa porción de tierra...

Vayamos más despacio. En realidad no sé cómo
tomar aliento.

Quisiera reanudar esta marcha; pero el canto del gallo
me recuerda que vivo entre las sombras
y hay un pequeño légame y una triste montaña.

Me detengo en este carrascal.

Ya se acerca la noche. Si el Maestro viniese
y cuidara esta hojarasca en que voy a dormir.

Ya se aprieta la noche
y parece que el gallo volviera a cantar.

Miro esta piedra nocturna, piedra rodante que soy
piedra negra. Desfigurado.

Perdura en mí la máscara del barro
y el mundo que me pierde en su falsa ternura.

Cada hombre es un lugar distinto
y comprendo lo efímero que soy, mi pequeño fervor
en su inmensa llanura agrietada de ascendientes estímulos.

Aquí en la soledad con mis arrugas
no puedo suavizar el duro rostro
y me concibo solo entre rodillas
caído por el peso de su secreto orgullo.

¿Hasta dónde mi soledad olvida

en su gesto los gestos del abismo?
Vayamos más despacio.
Que la noche me prepare en su arco
la piedad de los días.

SEGUNDO

1

Esta porción de tierra que se mira limitadamente...

Las olas furiosamente lamen el roquedal
y en la arena, cara al cielo recuerdo una cara de aurora,
y en el vaivén de los primeros años.
Habría que mirar los senos en ascuas de resurrección
y yo
asciendo jadeante por su cuerpo,
tenso ya el arco para la flecha unánime,
disperso en la armonía de sus muslos azules.

Una noche cualquiera en un sitio cualquiera
entre descabros de soldados y vómitos de pestañas
Hice brotar hormigas de los ríos de mi sangre,
y las mujeres fueron clamor de sueño sin destino
y yo
las vapuleaba
con el látigo de la furia y el brío.

Ahora me lleno el pecho de otra suave respiración
y se adhiere
mi vello en su vello
y los dos guardamos amorosamente este secreto
que nadie descubrirá jamás
porque en este camino
entonamos el himno del plenilunio ardiente
y las olas reciben nuestra lúcida entrega
del cobalto infinito.

2

Esa porción de tierra que nos contempla...

He recordado aquella orden del Señor, como Él sabía darla:
es cierto, había muchos niños,
molestaban con sus impertinencias,
mas no sé que limpieza tenían sus ojos
ni cuánta coloración sus pupilas:
parecían los ojos de un gran lago
y sus pestañas reflejaban peces azules.

Comprendimos el fruto del amor inefable,
la dulzura de una mano apacible y solícita
sobre el vientre maduro de estrellas;
fluía la vida en susurro primero
de lúcida esperanza
multiplicados ecos en caricias saltando;
vertiginoso himno por el viento inflamado
en espiras a coro rubrica su cadencia.

Las espigas doradas del esposo
ofreciendo a la madre para la entraña pura
el cordaje cordial de los sueños lejanos:
la madre dócil su armonía de trigo
madura ya de limpios horizontes.

Y todo era como un cielo de amor interminable:
mecía la noche los párpados de luna
en tanto que la aurora propiciaba
el cantar amarillo de los pájaros:
el Señor lo sabía.
Y nos dio aquella orden como Él sabía darla.

TERCERO

1

Esta porción de tierra...

Todo vive su ritmo
bajo esta noche amanecida:
ayer las cédulas hipotecarias del Toro
luchaban con denuedo por alcanzar la Media Luna,
y la enseña de Constantino
ondeaba en todos los confines
el heroico diamante del castillo,
el penacho orgulloso de la flor amarilla
y la perla pendiente al cuello de la loba.

Mas hay algo mejor
en este juego que se recrea a sí mismo:
cruzar la línea Maginot
es la culminación de Sarajevo:
es virtud envidiable donde duerme el cerezo.

En mí se configuran renovadas historias
de midas y Argos:
doy rienda suelta al placer de mis ojos multiplicados:
alucinantes cifras de corazones ignorados.

Para los débiles el dolor puede ser
los oscuros destinos
o los ojos oblicuos de Oriente;
mas yo concibo el vigor que se imprime en poderes ocultos:
esta fuerza nocturna
de la tierra que danza
otro ritmo al conjuro de mis nuevos mandatos.

2

Esa porción de tierra que nos contempla amorosamente

Parece que el sol empezara a descolgarse,
la debilidad se apoya en un débil murmullo
hundido en las palabras bellas, irreales,
fugadas por la ventana abierta de par en par.
Todo es una ciega cavilación,
saltarino silencio
colocado en el centro:
con la cabeza y los hombros caídos
el rostro se oculta entre mis manos.

¿Quién me obliga a levantar el rostro?
miro por la ventana:
multiplicanse nubes como extraño sudario
brillante.
Recuerdo aquellos días
cuando el Señor desgranaba lentamente
las sílabas de arcilla, tremolantes luceros.

Ha llegado el momento de pisar los zarzales
descalzo el pie de auroras fugitivo.
Escucho el zumbido de la honda
al tiempo que los pájaros dialogan el paisaje
(no los extraño mundos del rencor en mis labios
mi vida cotidiana como rueda de luz
las acciones del sueño sin mi máscara):
ecos iluminados de una misma montaña
con los posibles labios de la alegría,
viviendo los destinos de verdad consumada.

¡Qué intérpretes de fuego
las águilas que ascienden
claridades jaspeadas de claridad!
En el valle propicio de coronas de olivo
amuralla el amor su forma permanente:
las águilas descenden

y un puñado de abejas
forzadamente rinden la fimbria de su llama.

Alegría por Thomas Merton

1

Eres inoportuno:
venir con esto de la muerte
en el tiempo de tu natividad...
Realmente no sabes hacer las cosas,
mides con una tabla rasa
y todos somos cañas débiles o reyes hedonistas
de que hacías mofa
cuando Juan quería cerciorarse de tu impostura.

Asediado de palabras, de zarzal nacimiento
me lanzo a las playas de otros días
y sueño el sueño gris de los puertos:
alma y nave se mecen en la vela retina
que rastrea el timón y maneja la rueda.

¿Qué hiciste de Thomas Merton?
No vengas con el cuento de que lo amas:
hace ya tantos años que murió Teresa de Cepeda
y los mismos
que murió Juan de Yepes:
uno y otro reclamaron tu herida
y el remo y la saeta alzarón su hoguera.

Y es que Tú conoces del tiempo
lo que del tiempo hiciste con tu venida.
Y con el tiempo visiones y recreos de raudo fuego.
En errabundas noches Bernardo el fuerte
asimiló del rayo silencioso arco:
y Tú los consentías
y los cordiales pájaros
con racimos de dardos cruzaron la montaña.

Todo es vendimia en tus amanecidos ojos:
¿Quién se interesa por las venas de Bernardo? —Tú sólo.
¿Quién los ojos del corazón azota
y forma otros desnudos esclavos de otros ojos? —Tú sólo.
Nupcial de otoño cuyo biello arrojas
Ese trigo de oro.

No eres inoportuno:
 cargar con esa muerte
 en el tiempo de adviento es lo perfecto:
 sonreíste cuando Thomas abandonó la sombra de las velas
 y derrumbó su torso azotado de sol:
 porque Thomas había nacido en Nuestra Señora
 de Gethsemaní
 —en Kentucky, en un ciclo de Natividad.
 Y porque otros cayeron en la cuenta de su Belén
 —Jacques y Raïsa y Pieter
 cobijados por León
 y yo con Thomas y con Jacques y con Raïsa y con Pieter
 nacidos en Thomas el medio tuyo.

He contemplado el salto de las auroras
 y se aferra mi mano a la nevada luz
 de tu montaña.
 Y captura mi vuelo el desliz de las aguas
 y en cada paso advierto la amplitud y la altura.

Solo así. Apoyado en tu hombro
 alcanzo el mediodía impaciente de gozo
 y todo se desborda en los planos azules
 que silban limpiamente sus adagios.
 Al brillo de los ritmos se pierde el espejismo:
 cuerpo al agua en tu centro.

Sabes hacer las cosas
 y todo es un racimo cuyo laçar describe su ancho círculo
 en figura de espuma y de rocío:
 multiplicaste nombres
 y arrojaron su rostro a tu llamado:
 traían su corona Louis-Joseph Lebret
 y la suya Guardini y Bramachari
 y Karl Barth —los cuatro puntos cardinales
 encendieron su fuego
 y olvidaron su día turbulento
 y enderezaron soles de futuro.

En este adviento
 reclamo para mí la suerte de Thomas Merton.

Consolament

Jorge Esquinca

A mis hermanas y hermanos

Pasan ocho pájaros, grandes. Tordos o zanates mientras el sol anaranjado ya se pone. Ocho pájaros que yo quisiera nueve. Los conté. Hace unos minutos parecía que iba a llover. Pero no, el viento se llevó las nubes hacia el poniente y por debajo apareció el sol anaranjado, los pájaros. Los conté, son ocho y no como yo quisiera nueve, el Número. La naturaleza no simula. Suma, resta. Hace unos minutos parecía. Hace unos minutos mi madre estaba viva. A la resta habrá que sumarle su ausencia. El sol se pone, qué resta. La noche es lo que resta. Tordos o zanates suman ocho y no como yo quisiera, nueve.

*

Alonso tiene cinco años. Desde ahí me dice que la palmera junto a la que juega es más alta que el edificio de espejos al otro lado de la avenida. «Es la torre más alta de Guadalajara», recuerdo que me dijeron y le digo. Desde sus cinco Alonso me mira, y a la palmera y a los espejos. No sé si me cree, no le pregunto. Tampoco le pregunté a mi madre si sabía que se estaba muriendo. Hace ya muchos meses que terminaron la torre y sigue vacía. Sus muros son espejos que la protegen del otro vacío, el de afuera. A veces los lavan. Alonso juega junto a la palmera.

Jorge Esquinca (México, D.F., 1957) ha obtenido el Premio de Poesía Aguascalientes y el Premio Nacional de Traducción de Poesía. Sus libros más recientes: Isla de las manos reunidas (Aldus, 1997), Paso de ciervo (FCE, 1998), Vena cava (ERA, 2002). Ha traducido, entre otros libros, obras de Pierre Reverdy, W. S. Merwin, Henri Michaux y André du Bouchet. Estos poemas están incluidos en la antología personal Invisible línea visible (Ediciones Arlequín-CONACULTA) de reciente aparición

*

La ventana se cerró de golpe. Afuera todo el cielo era nubes, grises, viento. Una muchacha con un vestido rojo avanzaba por la avenida, frente a las jardineras. No había nadie más, ella avanzaba de sur a norte, entre ráfagas de viento con su vestido rojo y una bolsa negra colgándole del hombro. Entre cielo y suelo. Mi madre, que murió de cáncer, era Leo. No tarda en llover y va a mojarse, pensé. El cabello negro y lacio atado con una cinta blanca. Mi madre, que era solar y abierta, murió de un cáncer oculto tras el páncreas. Murió de algo escondido, en la entraña. No había más, ella avanzaba. Y los zapatos blancos.

*

Escribir o caminar sobre el agua. De niño yo tenía muy clara la imagen de ese milagro: caminar sobre el agua. Todo es milagro para el niño que se desliza en la alfombra del persa. Lo intentaba en la alberca y caía hasta el fondo. Tal vez el fondo me llamaba, tal vez no había lugar para mí en la superficie —ni en el milagro. Yo intentaba. De pronto, una sola vez, durante un solo instante... y sin testigos. Tampoco hubo las voces llamándome en la barca. En el fondo sí. En el fondo mi madre, antes de morir, cantaba.

*

Lo que mi madre cantaba no se puede decir. No era un decir, era un oír. Su voz venía del fondo y me devolvía a la superficie, mostraba un camino hacia la respiración. Entre dos aguas, lejos del fondo y lejos todavía de la superficie, a la deriva. Más allá del agua yo me hundía en su voz para respirar de nuevo. Ahora creo saber que el milagro es otro: no un paso sobre el agua, sino el paso entre las aguas. Y como aquello que mi madre cantaba no se puede decir, escribo.

Mantis religiosa

Silvia Eugenia Castellero

A cabo de morir. Ella sigue rezando. Los arrayanes se secan frente a mis ojos secos. Puedo aún recordar —antes de ser devorado del todo— cuando la vi por primera vez sobre el árbol, su cara puntiaguda que giraba en cualquier dirección, y sus ojos bulbosos y penetrantes. Era tan sobria, de apariencia pajiza, como hoja erizada por el viento. Mi deseo se acrecentó después de verla propagar el terror. Al acercarse un intruso, levantó ella sus élitros, abanicó las alas al tiempo que agitaba su abdomen, produciendo un sonido de guerra. Luego, sostenida por las patas posteriores, mostró sobre su vientre dos ojos combativos, blancos rodeados de negro.

Llegué a su lado. Al percibirme, sus alas discretas se volvieron de un verde encendido. Sentí su deseo. Gozamos hasta el frenesí, hasta el momento en que de sus brazos tersos brotaron púas, y convertidos en cuchillos filosos, me decapitaron.

Ahora soy alimento indispensable para que la diosa continúe por la selva en actitud espectral. Angulosa como una esfinge.

Silvia Eugenia Castellero (México, D. F., 1963) es autora de Como si despacio la noche (Secretaría de Cultura de Jalisco, 1994), Nudos de luz (Sur, 1995), Zooliloquios/Zooliloques (Indigo, 1997) y El abrazo (Rayuela, 2001).

Dos poemas

Ramiro Lomelí

Génesis

Adán y Eva depositaron flores en la puerta del Paraíso
y partieron a cruzar el desierto del alma.
Supieron entonces cuánta poca filosofía hace falta
para saber que la existencia es cabrona.
¡Ah, esas desnudeces peregrinas, melancólicas!
Se emplearon de jardineros, vendieron cepillos al cambaceo
y Biblias en mensualidades cómodas.
Eva y Adán, como luego se empezó a decir,
conocieron el reloj y las horas extras.
Adán y Eva, en el diván de Freud, descubrieron
que no tuvieron infancia.
Un día, Eva le dijo a Adán:
Dios podría ser más serio,
yo creo.

Hola es un epitafio

Pues bien, mira, habrá ocasión de volver;
te serán devueltos los besos que has dado, todos.
Nada fue en vano; tu viaje por los caminos viejos,
ni tu pene prolífico que ella amó.
Te vi parado, frente al mar, abrazando a cada uno
de tus nietos.
¿Qué fue eso?, ¿acaso un bautizo?
En algunos de los hijos de tus hijos habrás de volver,
con esa mirada con la que todos nacemos.
Te he visto, sé de ti; ¿qué otra ciencia necesito?,
¿qué otra religión?
Somos eternos, amigo.

Ramiro Lomelí (Barra de Navidad, Jalisco, 1965) es autor de El libro de los milagros (Universidad de Guadalajara, 1991) y Versos de la ciudad (Ayuntamiento de Guadalajara, 1992).

Luis Cernuda y la voz edificante

Luis Medina Gutiérrez

Luis Cernuda nació en Sevilla el 21 de septiembre de 1902. Hijo de padre militar, se educó en un ambiente de rígidos principios familiares, como muchacho de clase media alta tuvo acceso a instituciones educativas públicas y privadas, cumplió con el servicio militar, fue estudiante de la carrera de derecho —profesión que nunca ejercería—, con disponibilidad para viajar y de emprender la búsqueda de una nueva libertad artística en nuevos y grandes espacios, como el descubrimiento del mar en Málaga y la ciudad de Madrid, donde se uniría a la llamada Generación del 27, grupo literario con afinidades biográficas: Guillén, Lorca, Alberti, Salinas, Aleixandre, Altolaguirre, Prados, poetas jóvenes con preferencias literarias comunes y una evolución artística conjunta, que harían suyo el año de la conmemoración del tercer centenario de Góngora.¹

En el aspecto político, Cernuda simpatizó con el bando republicano, la República despertó en él la ilusión de una España tolerante, justa, liberal y culta; al estallar la guerra civil, deseó participar en ella, pero la marcha de los sucesos lo hicieron desistir, en cambio, fue integrante de las Misiones Pedagógicas donde tampoco fue ajeno al horror del conflicto. En 1938 fue a dar una serie de conferencias a Inglaterra, ya no volvería a España. En el exilio inglés se le formó una extraña conciencia de qué tan cerca estuvo de la muerte en esa guerra fratricida; las informaciones sobre persecuciones y venganzas le provocaron alteraciones nerviosas constantes: «tuve durante años cierta pesadilla recurrente: me veía allá, buscado y perseguido. Sufrir de tal sueño es cosa que, simbólicamente, me enseñó bastante respecto a mi relación subconsciente con España» (Cernuda, 1971a: 197). Fue profesor de literatura en Glasgow y Cambridge (1939-1945) y en el Instituto Español de Londres (1945-1947). Fue profesor también en Estados Unidos hasta 1952, en México

Luis Medina Gutiérrez (Guadalajara, Jalisco, 1963) es autor de Albercas con cielo caído (Fondo Editorial Tierra Adentro, 1991), Una isla desde la ventana (Secretaría de Cultura de Jalisco, 1994), Héroes (Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995) y Aura de la estatua (Fondo de Cultura Económica-Universidad de Guadalajara, 1998).

¹ Gerardo Diego, en la introducción a la *Antología de poetas del 27* que publicó en 1930, señala varios equilibrios estéticos que caracterizan la poesía de este grupo: 1) equilibrio entre lo intelectual y lo sentimental; 2) equilibrio entre pureza y revolución; 3) equilibrio entre lo minoritario y lo mayoritario; 4) equilibrio entre lo culto y lo popular; 5) equilibrio entre lo universal y lo español; 6) equilibrio entre tradición y renovación.

impartió clases de teatro español y francés del siglo XVII en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Escribió prosa: *Ocnos*, *Tres narraciones* y *Variaciones sobre un tema mexicano*. Teatro: *La familia interrumpida*. Ensayo: *Estudios sobre poesía española y Poesía y literatura I y II*. Su poesía se encuentra reunida en *La realidad y el deseo 1924-1962*.

Durante su estancia en México casi siempre radicó en la casa de la poetisa —también refugiada española— Concha Méndez. La escritora relata cómo fueron aquellos últimos días de existencia del poeta: «En los últimos días su actuación fue como la de alguien que estuviera dominado por un presentimiento; no parecía el mismo; recordaba con emoción a sus familiares, nos mostraba retratos, estaba afable, comunicativo.»² A los sesenta y un años de edad la muerte sorprende a Cernuda el 5 de noviembre de 1963; en la soledad de su cuarto, en ropa de cama, con la pipa y los cerillos en la mano. Fue enterrado en el Panteón Jardín de la misma ciudad. Su vida bien valdría resumirse así, en palabras de Carlos Monsiváis:

La de Cernuda es una biografía esencial: libros, amores efímeros, escasas amistades literarias, clases de literatura, posiciones valerosas ante su sexualidad, rechazos y maledicencia, exilio, clases de literatura por el mundo, un amor inesperado en México...³

Y es que con el paso del tiempo, Cernuda creyó vivir en México un acosamiento hostil y sentía ser para los mexicanos «extraño y acaso odiado». La animadversión no solamente la sintió él, también sus compatriotas; desde su llegada al país, los grupos conservadores y anticardenistas se opusieron al arribo de los «rojos republicanos». Pero Cernuda, sufrió además otro tipo de marginación, y que tenía que ver con su comparecencia amorosa; siempre andaba a la defensiva, incluso frente a sus mismos compañeros del exilio. Llegó a lamentarse con Moreno Villa de la falta de amigos y de comprensión.

² Torroella, en «Prólogo» (Cernuda, 1971b: 27).

³ Monsiváis en «Presentación» (Cernuda, 1990: 11).

Su soledad era terrible y su amargura también. La primera impresión que tuvo Manuel Durán del poeta fue la de un hombre dominado aparentemente por lo superfluo:

Parecían interesarle temas frívolos: las corbatas, las camisas, la moda en general. Tardé algún tiempo en darme cuenta de que aquellos temas poco serios le ayudaban a construirse una máscara, una defensa ante quienes lo conocían poco. El verdadero Cernuda era un hombre a la defensiva, herido por experiencias amargas, con un agudo sentimiento de la urgencia del tiempo (Durán, 1991: 30).

La poesía era para Cernuda el gratificante y supremo espacio de la libertad. Donde el poeta solía conversar con los fantasmas del deseo sin el hostigamiento crudo de la realidad. Porque para él no había mayor grandeza que la limitación del poeta en escribir versos al margen del contexto social productivo. Y en eso radicaría la pureza y lo sagrado de la poesía; la religiosidad del verso se antepone a la peligrosa dinámica de cualquier lucro liberal. Rechazaba la visión del arte como un fenómeno social; creía en el arte como producto del espíritu humano y no del que dirige sociedades y épocas. El hombre que se acerca a la poesía rompe con el contexto y la clase social a la que pertenece; crea un mundo aparte. El poeta tiene un público minoritario en la sociedad moderna; su monólogo es con la soledad «...esa soledad esencial suya donde cree escuchar las divinas voces» (Cernuda, 1971a: 151), reiteraba el poeta sevillano. Su grandeza fluctúa entre la apariencia y la verdad, entre ser un trasgresor y un prisionero. Este enfrentamiento vital hizo que Cernuda reuniera, en la tierra que le dio asilo, la totalidad de su obra poética bajo el título de *La realidad y el deseo*. Porque para este poeta existía una terrible condena de asir el curso de la vida, de enamorarse de la belleza que pasa y que no podrá retener para siempre; es decir, la maravilla y el dolor, la hermosura y lo efímero, la fatalidad del paraíso transitorio. De esta lucha surgiría el melancólico lamento que ordenó su obra en México.

Cernuda bebió de las envenenadas fuentes de Baudelaire el agua de la experiencia y lo indefinible:

«Alguna vez he percibido en la vida la influencia de un poder demoníaco, o mejor dicho, daimónico, que actúa sobre los hombres» (Cernuda, 1971a: 154). Para Cernuda lo daimónico y lo poético no pueden definirse. Su manifestación se da en las diversas formas de la naturaleza, lejos del alcance de la razón y el entendimiento.

En cuanto a su relación con México, la visión de Cernuda fue más moderna que la de sus demás compatriotas. Antes de integrarse definitivamente al exilio mexicano, escribió el poema «Quetzalcóatl» en algunos de esos años de los catorce que duró su exilio inglés, sin el tono romántico de los hispanófilos. Octavio Paz lo publicó en la revista *El Hijo Pródigo*, escrito en forma de monólogo, narrado por un soldado anónimo de Hernán Cortés, el poema es la desgarradora confesión del invasor que lucha internamente por comprender la sangrienta razón de una guerra de conquista, pero en el fondo del poema se percibe también esos ecos dolorosos de la guerra civil española:

Ahora amigos y enemigos están muertos
Y yace en paz el polvo de unos y de otros,
Menos yo: en mi existencia juntas sobreviven
Victorias y derrotas que el recuerdo hizo amigas.
¿Quién venció a quién?, a veces me pregunto.
(Cernuda, 1980: 218).

El poema cierra con una ejecución estupenda, los versos señalan una de las formas adoptadas por el dios de los toltecas, Ehécatl,⁴ señor del viento:

⁴ En diferentes imágenes, Quetzalcóatl aparece con la «máscara del viento» (una especie de trompa o pico de ave), y en la cabeza un sombrero de piel de tigre en forma de cono —en un jeroglífico se muestra una cara humana con barba, pico y un ojo de muerto fuera de la órbita—. En otras, carga un pectoral, el ehelaicacózcatl, «collar del viento», con forma de un caracol recortado; esta insignia se aprecia en el escudo que lleva en la mano, mientras que en la otra porta un instrumento con asociaciones estelares.

Del viento nació el dios y volvió al viento
Que hizo de mí una pluma entre sus alas.
Oh tierra de la muerte, ¿dónde está tu victoria?
(Cernuda, 1980: 218).

Acerca de la estructura de «Quetzalcóatl», Paz afirmaría: «No hay ejemplo de este género de poema en la tradición española y para encontrar un paralelo hay que ir a la poesía inglesa y a uno de los más grandes: Robert Browning». Después escribió «El Elegido», inspirado en el ritual mexicano de Xipe Topec, «nuestro Señor el desollado», dios de la primavera y de los joyeros. El ritual relacionado al cambio de estación, de una vida vieja a una nueva, religiosamente era representado con el desollamiento de un joven esclavo, y consistía en cubrir con la piel de la víctima al sacerdote del culto, lo que significaba el cambio de piel de la tierra por una capa de vegetación nueva. Luis Cernuda, en su poema, retoma la parte previa al sacrificio, la víctima convertida en la representación momentánea de la divinidad, se vuelve la figura poética, apolínea, es decir, descripción de la hermosura viril del condenado en su desplazamiento a la cima del templo donde deberá morir:

Un año antes del día, designado era
El mancebo sin tacha, cuyo cuerpo,
Perfecto igual en proporción que en alma

[...]

El cuerpo como el de un dios ungido,
Y a su paso los otros en honor le tenían
Hasta besar la tierra que pisaba.
(Cernuda, 1980: 301).

El poema carece de la intensidad crítica y dramática de «Quetzalcóatl». En cambio, resalta las virtudes físicas del cuerpo joven, una constante que atormentaría al poeta en su edad madura. Ese cuerpo que sólo el anhelo y la mirada de Cernuda supo inmortalizar.

En 1950, antes de abandonar Estados Unidos, escribió *Variaciones sobre un tema mexicano*. Diversos relatos y apuntes reflexivos acerca de un país

que le recordaba el suyo. En la obra denota admiración y asombro por la vida rural y urbana de México. Con los paisajes del país, descubre la universalidad y el orgullo del habla española y la heroica sobrevivencia del pasado indígena. También aparece la extrañeza y el tono cuestionador a sus paisanos Larra y Galdós acerca de su silencio ante este lugar que tiene mucho en común con la patria perdida, sobre todo el idioma, primera identificación que lo hizo renacer como hombre y como poeta y que fue motivo de orgullo y esperanza:

Cómo no sentir orgullo al escuchar hablada nuestra lengua, eco fiel de ella y al mismo tiempo expresión autótona, por otros pueblos al otro lado del mundo? [...] mantienen vivo el destino de nuestro país y habrían de mantenerlo aun después que él dejara de existir.

Al lado de ese destino, cuán estrecho, cuán perecedero parecen los de las otras lenguas (Cernuda, 1990: 27).

En México, Cernuda volvió a reencontrar el sentido esencial de la lengua española y quizás un reencuentro imaginario con la España que alguna vez idealizó. *Variaciones sobre un tema mexicano* presenta esa cotidianidad mágica de la vida pueblerina mexicana a través del asombro y la reflexión del poeta de la Generación del 27, el orgullo idiomático, el pasado español e indígena fusionado que reverdece ante el frío protestantismo cultural del país sajón del norte:

Los protestantes, que cubren el mundo de fábricas y en ellas consumen sus vidas (productivamente, según parece), como se reirán de estas gentes que sólo cultivan en su pedazo de tierra unas flores. De pie o en cuclillas, al

borde del camino, ellas envueltas por sus rebozos, ellos cobijados por sus anchos sombreros de paja, un ramillete de rosas o claveles en cada mano y otros de reserva en latas por tierra, aguardan, aguardan siempre. («Mercaderes de la flor») (Cernuda, 1990: 34)

En estos relatos, Cernuda parece haber hallado un punto de identidad y de paz intelectual que no había encontrado en el exilio de habla inglesa. En el mundo real, el poeta aspiró siempre a ese lugar habitable entre las obras de los hombres, y lo encontró a manera de reconciliación en esos lugares mexicanos y su gente común. La soledad y el aislamiento propiciado por ese sentimiento de diferencia le hicieron buscar, antes, otro paraíso perdido, el de la infancia y que aparece en la prosa de *Ocnos* con su extraordinaria ingenuidad. La evolución poética del autor sevillano siempre estuvo ceñida, irremediablemente, a su curso biográfico.

Bibliografía

- DURÁN, MANUEL (1991), «La calzada de los poetas. Un paseo lírico por la ciudad de México», *La Jornada Semanal*, No. 110, 21 de julio de 1991 (nueva época), México, D. F.
- CERNUDA, LUIS (1971a), *Poesía y Literatura I y II*, Seix Barral (Biblioteca Breve), Barcelona, España.
- (1971b), *Antología poética* (prólogo de Santos Toroella), Plaza & Janes-Varia, Madrid, España.
- (1980), *La realidad y el deseo [1924-1962]*, Fondo de Cultura Económica (Col. Tezontle), México, D. F.
- (1990), *Variaciones sobre un tema mexicano / Desolación de la quimera* (Presentación de Carlos Monsiváis), Conaculta (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, No. 23), México, D. F.

Centro Cultural
CASA VALLARTA



Pintura / Escultura
Fotografía / Videos
Música / Café

Vallarta 1668 / 615 4930



Antonio Ramírez Chávez
La bailarina rojo ensaya
Óleo sobre tela

colección permanente



MUSEO DE LAS ARTES
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA