

Luvina

ISSN: 1665-1340

REVISTA LITERARIA ~ NÚMERO 31 ~ JUNIO DE 2003 ~ NUEVA ÉPOCA



- ♦ **Textos de** Gonzalo Celorio, José Miguel Oviedo, Jaime Moreno Villarreal, Alberto Gutiérrez Chong, Baudelio Lara, Jorge Esquinca
- ♦ **Entrevista con** Augusto Monterroso ♦ **Poemas de** Eugenio Montejo, Adolfo Castañón, Jorge Orendáin, Tedi López Mills, María Negroni
- ♦ **Narrativa de** Ramón Rubín, José Israel Carranza ♦ **Pintura de** Ulises García

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA ~ \$ 40.00

Centro Cultural
CASA VALLARTA

UN ESPACIO MÁS A TU CONOCIMIENTO



Exposiciones de:
Pintura ★ Fotografía ★ Escultura
Videos ★ Música ★ Café

Av. Vallarta 1668 ★ ☎ 3615 4930

¿CUÁL ES LA RESPONSABILIDAD DE LA PALABRA ESCRITA, de la creación literaria concretamente, en la alborada de un siglo que se despierta debatiéndose ya entre la desesperanza y el azoro? Cuestión capital, más cuando no es ya posible, a no ser a costa de un autoengaño veleidoso y estéril, retornar a los tiempos de la llamada literatura del compromiso o, la otra ilusión, al arte por el arte, que, como reza la fórmula, encuentra su sentido en la contemplación narcisista de la obra, sin ninguna preocupación profunda por los inciertos derroteros de la condición humana.

Siendo el ser humano el único animal que, nacido en aquella condición, aún ha de humanizarse, es decir, ha de crecer y cobrar conciencia de tal en el seno de una cultura determinada, el lenguaje (los lenguajes) se erige, entonces, en el elemento que define e integra la naturaleza humana. Discurriendo por esta línea de pensamiento, el arte es, ante todo, lenguaje; complejo semántico que abre los sentidos a la percepción; reelaboración de un mundo trastocado que se nutre con el material crudo y anárquico que le suministra, en dialéctica inefable, la conciencia y la inconciencia.

La creación literaria que ha dejado su impronta en la memoria colectiva ha tenido siempre por medida la estatura humana. Desde esa plataforma llana ha contemplado el universo y se ha sumergido en la búsqueda de una noción de trascendencia atribuible a su condición, en ocasiones en profundidades insondables. No siempre, y más bien se diría que nunca, los logros del pensamiento han alcanzado el nivel de respuestas concluyentes, y el saldo no es sino una nutrida cosecha de nuevos cuestionamientos potenciados. Mas siempre quedará, a manera de consuelo y reto, esa respuesta interrogante que deambula entre la desazón y el asombro: *ecce homo*.

Luvina, carente de toda verdad, literaria y de otra índole, aspira, en su nueva época, a consolidarse como foro plural para la creación escrita de profunda convicción humanista. Quede al autor la libertad de elegir entre el regodeo esteticista, la severidad programática y la autenticidad creativa, y explore cada cual la senda que mejor le plazca. Y que *Luvina* permanezca como casa abierta a la obra creativa compuesta, parafraseando a Merleau-Ponty, de un número finito de signos que expresan un número indefinido de pensamientos.



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; *Coordinadora general de extensión*, Silvia Álvarez.

Luvina *Director*: César López Cuadras. *Editora*: Silvia Eugenia Castillero. *Consejo editorial*: Israel Carranza, Luis Armenta Malpica, Luis Vicente de Aguinaga, Jorge Esquinca, Ernesto Lumbreras, Luis Medina Gutiérrez, Jorge Orendáin, Eugenio Partida, León Plascencia Ñol, Felipe Ponce, Carmen Villoro. *Consejo consultivo*: José Balza, Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Luis Cortés Bargalló, Antonio DelToro, José María Espinasa, Felipe Garrido, Mario González Suárez, Hugo Gutiérrez Vega, Josu Landa, Tedi López Mills, Elmer Mendoza, Eugenio Montejó, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Eduardo Antonio Parra, Vicente Quirarte, Daniel Sada, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Saúl Yurkievich. *Diseño*: Avelino Sordo Vilchis. *Composición, digitalización de imágenes*: RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL. *Corrección*: Raúl Ramírez García. *Captura*: Martha L. García.

Luvina Nueva época, revista trimestral (junio de 2003). 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. Hidalgo 919, sector Hidalgo, 44100, Guadalajara, Jalisco, luvina@cencar.udg.mx. Imprenta: Editorial Pandora, S.A., Caña 3657, La Nogalera, 46170, Guadalajara, Jalisco.

— arena de volcán —

*Conversación con
Augusto Monterroso*

5 La compleja profundidad de lo breve

CÉSAR LÓPEZ CUADRAS

— vagabundando el aire —

13 La escritura

GONZALO CELORIO



19 La escritura crítica

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

— en el filo de las barrietas —

27 Vigencia de Ramón Rubín

29 La mula muerta

RAMÓN RUBÍN



En la portada:
Ulises García
Sin título, 2001
Óleo sobre madera

- viento encendido —*
**37 Pudicia,
el hedonismo
en la pintura
de Ulises García**
JAIME MORENO VILLAREAL

- en tremolante —*
**49 La escritura
y las artes visuales**
ALBERTO GUTIÉRREZ CHONG

- 55 The tongue is an eye**
BAUDELIO LARA

- 63 Ver, escribir, trazar**
JORGE ESQUINCA



Ceci n'est pas une pipe

- piedra cruda —*
67 El mirlo
EUGENIO MONTEJO

- 68 Otra noche**
JORGE ORENDÁIN

- 69 Balada
del amigo pródigo**
ADOLFO CASTAÑON

- piedra cruda —*
71 Tulio, malamente
JOSÉ ISRAEL CARRANZA

- 73 Noche (cínica)**
TEDI LÓPEZ MILLS

- 75 Dos poemas**
MARÍA NEGRONI

- tierra empinada —*
**79 La fabunela
de José Angel Leyva**
CARLOS LÓPEZ

- 80 El ser del poema**
SILVIA EUGENIA CASTILLERO

- 81 Miguel Ángel Zapata:
el cielo que me escribe**
ÓSCAR HAHN

- 83 Los documentales
de la XVIII Muestra
de Cine Mexicano
en Guadalajara**
LUCY VIRGEN

- 86 Los creadores
y las obras**



LOLA ÁLVAREZ BRAVO

Conversación con Augusto Monterroso*

La compleja profundidad de lo breve

CÉSAR LÓPEZ CUADRAS

*La zarpa de Monterroso me recuerda el sutil alfanje del verdugo,
que con diestro, insensible tajo, decapita*

Luis Cardoza y Aragón

Luvina: [A pesar de que me había propuesto evitar lugares comunes en esta entrevista, comencé con uno de los más frecuentes: los tormentos a la hora de escribir. Me aproveché de Leopoldo, el personaje de mi entrevistado que siempre está queriendo escribir; se prepara acuciosamente para ello, pero nunca escribe una sola línea. Yo pensaba que, puesto que la literatura de Monterroso es alegre y llena de humor (no de humorismo, como él me aclararía más adelante), un escritor como él no tendría mayores dificultades para armar sus textos. Esto fue lo que me respondió:]

Augusto Monterroso: No crea. Supongo que los problemas que tengo para escribir son los que tienen la mayoría de los escritores. Creo que alguien superdotado no los tiene a la hora de ponerse a hacer un cuento, una novela, un poema. El problema principal que afronto siempre es el de la forma, la adecuación de la forma a lo que quiero decir.

L: La forma justa.

AM: Así es. No la frase justa, sino la adecuación de lo que se está diciendo a lo que se está pensando. No siempre se logra esto porque las palabras a veces se resisten, y uno lucha contra ellas.

L: Hábleme sobre el trillado tema del miedo a la hoja en blanco.

* En 1996, con motivo de la entrega del Premio Juan Rulfo a Augusto Monterroso, Luvina entrevistó al célebre autor de *El dinosaurio*. Reproducimos aquí una versión abreviada de dicha entrevista, en la que se conserva, no obstante, prácticamente la totalidad de lo dicho por el autor en esa ocasión. Vaya como un modesto homenaje de esta publicación al recientemente fallecido escritor hondureño, guatemalteco y mexicano.

AM: No tengo terror a la hoja en blanco porque, por lo general, pienso mucho las cosas que voy a escribir antes de hacerlo. Si tengo un tema para un ensayo, un cuento, un artículo o lo que sea, le doy muchas vueltas en la cabeza, así que cuando voy a tratar de escribirlo ya voy directamente a hacer lo que pueda.

L: Cuando se sienta a escribir es que ya va a escribir no a meditar sobre la máquina.

AM: Así es, y entonces el blanco de la hoja no me da tanto miedo. Es un asunto de aprendizaje. Cuando era muy joven no había descubierto todavía que existe lo que se llama la primera versión, un borrador. Yo era autodidacto, y en esa época de mi vida pensaba que a la hora de escribir cada frase tenía que estar perfecta desde la primera vez; si no, sentía una terrible frustración y la abandonaba. Pasaron muchos años efectivamente antes de que descubriera esta cosa libertadora que se llama el borrador, la primera versión; entonces uno sabe que la va a volver a hacer una vez, veinte veces, todas las que sean necesarias.

L: ¿Podríamos decir entonces que escribe desinhibido pero revisa con rigor?

AM: Así es. Ahora sé que lo que estoy escribiendo va a ser objeto de mucha revisión y mucho trabajo.

L: Usted se considera un aprendiz de escritor, y a mí esto me mueve a pensar lo siguiente: hay mucha gente que estaría dispuesta a defender el punto de vista de que usted es un maestro en el arte narrativo. ¿Qué hay entonces detrás de esta manifestación de modestia? No creo que sea un huarache que se antepone a la espina de la crítica; me parece, más bien, que es una alerta roja contra la autocomplacencia. ¿O me equivoco?

AM: No, no se equivoca. Claro que aquí hay varias cosas envueltas. Sí puede ser modestia o humildad ante la literatura. Cuando escribo, siempre me acerco a la literatura con la mayor humildad que puedo, para abandonar la palabra modestia. Uno parte de que está tratando de hacer una obra artística. Entonces, el artista

se acerca con humildad a su trabajo. Usted preguntaba que por qué me considero un aprendiz de escritor. La respuesta es sí, porque ¿cuándo termina uno de aprender en esto? Lo digo en este sentido: siempre estoy aprendiendo y aprendiendo. Creo que esto es algo que debería sucederle a todos. No sólo en el arte, sino a un médico, a un arquitecto, a todo el mundo. El que está dedicado a algo debe estar siempre aprendiendo. En el fondo no es que sea un aprendiz, que me considere un aprendiz como cuando tenía catorce, diecisiete años, no. Ahora ya he aprendido una cantidad de cosas, pero el aprendizaje como tal no termina nunca. También tengo una idea muy clara sobre esto, que es la siguiente: cuando ya sé hacer algo en literatura, ya no me interesa hacerlo. Nunca he querido aprender a hacer cuentos, yo hago los cuentos como puedo; no quiero saber cómo se hacen, pues me convertiría en una especie de repetidor de fórmulas o de mí mismo. Aquí iríamos al tema de la aventura en literatura y en el arte en general; eso es lo que le hace interesante: la búsqueda.

L: ¿Cómo piensa al lector?, ¿qué le pide?, ¿qué le ofrece?

AM: Nunca he tenido muy claro a qué clase de lectores me dirijo. Por lo mismo que anoté en la respuesta anterior, también esto es una aventura. Si estoy tratando de hacer algo nuevo o diferente, no sé qué va a pasar con los lectores que ya tenía. Ya existe esa relación con el lector, que también puede llegar a ser fascinante en el sentido de que uno tampoco termina por conocerlos. Hay novelistas que se hacen un público, que crean un público y a ese público van a satisfacer; eso para mí no tiene ningún interés puesto que estoy en esta cosa que casi podríamos llamar experimental, buscando nuevas formas de expresión o temas quizá no muy trillados, entonces los lectores van a ser quién sabe quiénes.

L: Hice la pregunta por la recurrencia del tema en su literatura.

AM: Sí, y es un tema que me interesa mucho, pero como yo no tengo respuestas, no sé. A

lo mejor en alguna otra entrevista he definido muy claramente al lector qué quiero. Pero tome en cuenta que en el curso de la vida uno va cambiando su manera de ver las cosas. Lo que era un problema cuando yo tenía treinta años, ya era otro al llegar a los cincuenta; no que lo tuviera resuelto, sino que ya era otro, y entonces en alguna entrevista de hace treinta años probablemente yo no haya tenido claro en ese momento lo que pensaba sobre determinada cosa. ¡Y ahora tampoco está tan claro!, y busco otra manera de ver las cosas, indagar si tenía razón o no, porque si tuviera todo definido para siempre, sería muy aburrida la cosa.

L: La brevedad es la virtud más aplaudida de su obra. Pero por ahí encontré en uno de sus textos, *La brevedad* precisamente, que usted la ve como una especie de dictadura cuasidivina y concluye que la odia. ¿En verdad odia la brevedad?

AM: Eso también nos llevaría a la pregunta y respuesta anteriores. En ese trabajo terminé diciendo que sería feliz si pudiera escribir largos textos en que hubiera muchas aventuras y la gente se encontrara y se matara y se amara, etcétera, etcétera. Tal vez en ese momento así lo pensaba, porque trato de ser sincero y escribo lo que pienso y lo que siento en cada momento. Pero eso no quiere decir que me pase la vida añorando no escribir largos textos y largas novelas. Efectivamente, llegué a ver la brevedad, como dijo un crítico en cierta ocasión, casi como una condena. No puedo hacer otra cosa, no es mi vena ni mi disposición ni me propongo escribir novelas muy largas, porque no lo he sentido nunca. Uno debe darse cuenta de ello y saber en determinado momento cuál es su voz y su aliento. Por esta razón, sí me he concentrado, por condena o por lo que se quiera, en la brevedad. Mis lecturas comenzaron en buena parte por clásicos grecolatinos, sobre todo latinos, gente de textos breves. Mi más grande maestro de literatura fue durante muchos años, y lo sigue siendo por supuesto, el poeta latino Horacio. A raíz de ello me aficioné mucho a la

sátira. Luego seguí con autores de esta misma cuerda, es decir, aforistas. En seguida salté a la literatura española donde me atrajeron los que se parecían a ellos, Quevedo, Gracián, y así seguí. La brevedad, entonces, como condena, pero también como afición.

L: Y que también implica la densidad.

AM: Naturalmente. Cuando se dice brevedad se está hablando de concisión, concentración, densidad, intensidad, lo que pasa es que lo breve es engañoso; algún crítico dice también que esta brevedad es engañosa si uno se pone a pensar en lo que está ahí concentrado. Todos estos atributos de la brevedad siempre hay que considerarlos.

L: Un amigo me aconsejó: «Si quieres escribir no debes temer a nada a la hora de hacerlo». Usted ha tratado el asunto en la fábula *El mono que quiso ser escritor satírico*, en la que el personaje finalmente desiste de su propósito ante la posibilidad de que sus amigos se sintieran aludidos. Al leer los textos suyos, en cambio, tengo la impresión de que usted no se ha impuesto freno alguno al utilizar la sátira como instrumento literario privilegiado.

AM: No, no crea. En general cuando uno escribe está siendo autobiográfico, aunque no lo parezca, lo disimule o lo atribuya a otros. Lo que yo le atribuyo a ese mono que quiso ser escritor satírico y tuvo que renunciar a ello por temor a herir a mucha gente, en realidad me pasaba a mí y me sigue pasando. Hay cosas que no puedo decir porque, bueno, por lo que dice la fábula: alguien se va a ofender. Pero eso que puede ser un obstáculo o una cosa negativa también puede convertirse, ya literariamente hablando, en algo positivo, porque uno se enseña a buscar la manera de decir las cosas más terribles en la forma más aparentemente suave, es decir, con más sutileza, con más modo, de manera que los aludidos no se den cuenta de que son ellos los que están siendo aludidos, y se lo atribuyen a otros. Entonces el autor se las arregla para decir lo que en realidad quiere, pero de una forma sutil, no grosera, y revestido por al-

gunos elementos del arte como son la ironía o el doble sentido o la forma oblicua.

L: Me parece que esto está estrechamente relacionado con lo que prescribe el décimo mandamiento del *Decálogo del escritor*, de Eduardo Torres,¹ en el que se señala que la inteligencia del autor debe ser suficiente como para que el lector se sienta más inteligente que el autor, pero que el autor tiene que ser más inteligente para lograrlo.

AM: ¡Exactamente!, usted lo ha dicho.

L: Siguiendo con ese decálogo de doce mandamientos, me llama mucho la atención el segundo, en el que se trata la cuestión de si se escribe para los contemporáneos o para la posteridad. ¿Usted escribe para la posteridad?

AM: ¿Lo tiene? [Se refiere al *Decálogo*] No me acuerdo...

L: Claro que sí: segundo mandamiento...

AM: *Decálogo*..., a ver...

L: Aquí está. Dice: «No escribas nunca para tus contemporáneos, ni mucho menos, como hacen tantos, para tus antepasados. Hazlo para la posteridad, pues es bien sabido que la posteridad siempre hace justicia». Si se escribe para los contemporáneos, se corre el riesgo de hacer concesiones, en tanto que escribir para la posteridad puede parecer muy pretencioso, aparte de que no podemos saber nunca qué tanto caso nos hará la posteridad. ¿En qué piensa Augusto Monterroso cuando escribe?

AM: Pienso en el trabajo que estoy haciendo en ese momento. Ni en la posteridad ni en el presente, sino en que lo que estoy haciendo esté lo mejor hecho posible. Quizá también, consciente o inconscientemente, en que eso que estoy haciendo perdure. Entonces ahí ya nos estamos acercando a la idea de que puede ser para la posteridad. Pero no, en realidad cuando estoy haciendo algo pienso en que esté bien hecho, que no tenga debilidades o mentiras, artísticamente hablando por supuesto.

¹ Personaje de la novela *La letra E*, del propio Monterroso.

L: Mentiras en el sentido literario.

AM: Sí. Quizá piense también en realizar una labor perfeccionista. Aunque la palabra perfeccionismo no me gusta mucho, más bien la rechazo porque el afán perfeccionista puede ser peligroso. Se pueden hacer objetos muy bien hechos pero fríos, inocuos, que finalmente no tengan nada adentro. Ese perfeccionismo yo lo rehuyo, pienso que hay que huir de él. Hay que hacer las cosas de la mejor manera que uno pueda pero sin pretender que aquello sea perfecto, porque ¿quién le dice a uno qué es lo perfecto? Además, algo puede estar bien acabado pero no tener nada adentro.

L: El octavo mandamiento del *Decálogo* dice: «Fórmate un público inteligente que se consigne más entre los ricos y los poderosos. De esta manera, no te faltarán ni la comprensión ni el estímulo, que emanan de estas dos únicas fuentes». No creo que el parecer de Eduardo Torres en este punto coincida con el de Augusto Monterroso.

AM: No, ni tampoco que sea el de Eduardo Torres. Este hombre decía cosas de doble sentido. Probablemente él ahí esté diciendo lo contrario de lo que aparece, en una forma quizá sarcástica. No. No hay que creer mucho en lo que diga Eduardo Torres, y su decálogo puede ser que esté lleno de trampas y sarcasmos, dobles sentidos o estar en contra de tópicos, de lugares comunes. Pero de todas maneras algo quiere decir en cada una de estas cosas. Eduardo Torres es un personaje muy querido mío, es un personaje muy complejo: en ocasiones aparece como un tonto, en otras como loco, y otras tantas bastante duras, realmente crítico...

L: El personaje Eduardo Torres me fascina porque encierra todo esto que usted ha dicho, pero sobre todo representa también ciertas prácticas mezquinas de la vida de los escritores y los intelectuales. Pero ¿qué tanto de sí puso Augusto Monterroso en este personaje?

AM: Eduardo Torres soy yo también en muchos de sus aspectos, porque es un personaje que quiero que sea muy humano en el sentido de que

es todo eso que señalé: un ser inteligente, bromista, chocarrero y tonto y equivocado e iluso y se hace ilusiones de que puede cambiar la sociedad, cree que es un buen crítico, dice burradas, etcétera. Pero en medio de todas las tonterías que dice se deslizan a veces cosas de cierta profundidad... No puedo hablar mucho de eso. Yo creía que iba a poder hablar, pero no... Lo considero un ser vivo; él está vivo por ahí. Pero, en fin, Eduardo Torres es un sabio de provincia, y cuando digo de provincia no quiero decir de provincia nuestra. Puede ser de París, de Estocolmo, de donde sea. No me refiero a la provincia física, geográfica, sino a la mental. Ese provincianismo de Eduardo Torres se da en Italia, en Sudamérica, o donde quiera. Ahora bien, es un personaje que estimo mucho porque, como un crítico señaló hace años, creí en él como un Don Quijote, mas no en el Quijote escrito, sino en el personaje. Este hombre, Eduardo Torres, a determinada edad, o durante toda su vida más bien, quiere salir al mundo a arreglarlo, tanto la sociedad, como la literatura o lo que sea; él está dispuesto a dar su vida y efectivamente ha dedicado su vida entera a eso. Pero la parte trágica es que no está preparado para la empresa, no tiene las armas para cambiar la sociedad, ni la literatura como la encuentra en su país. Se impone, sin embargo, esa tarea y entonces está siempre sufriendo enormes caídas, haciendo el ridículo como crítico y pensador, pero en medio de esas caídas y esas tonterías, también suelta de vez en cuando grandes verdades. Ese es el personaje. Lo digo porque algunas veces se supone que yo pretendo hacer ahí una burla de la provincia o de alguien en particular, incluso se dicen nombres. Yo siempre lo he negado. El personaje quiere ser eso y nada más. Si lo logré o no, no lo sé. ¿Y qué pesa más en él?, si la tontería o su inteligencia, si su inocencia o sus sarcasmos, tampoco lo sé. O ¿cuándo las tonterías son tan tonterías? Cuando él trata de ser muy inteligente, dice tonterías; cuando no, dice cosas sabias. Pero, bueno, ya no sé si quiero seguir hablando de esto porque me voy a enredar mucho.

L: Hablando de la actitud del escritor ante su propia creación, en el noveno mandamiento, Eduardo Torres dice: «Cuando creas, duda y cuando dudes, cree». Como que el autor necesita afianzarse en ambos lados. Dudar y creer en su propia obra es una necesidad para el creador.

AM: Eso es. De entre todas las barbaridades y tonterías que dice Eduardo Torres, ésta es una que es completamente tomable al pie de la letra: cuando dudes cree en ti mismo y cuando creas, duda, eso me parece que es un buen consejo para cualquier escritor.

L: ¿Como una especie de garantía para la salud mental del escritor?

AM: Sí, así es; cuando estés muy creído de ti mismo, pues más vale que dudes.

L: En otro plano, América Latina hoy, pese a las grandes injusticias que aún se cometen en su vasta geografía, no es ya para el escritor disidente la tierra del destierro, encierro o entierro. En el caso de su país de origen² y, claro, sin olvidar que a usted los mexicanos lo hemos adoptado plenamente, ¿ya se ubica en Guatemala?

AM: Sí. Siempre me ubiqué en Guatemala, para mal y para bien; pero entiendo que lo que me está diciendo es si en este momento me ubico. Efectivamente, estoy recuperando esta ubicación porque en Guatemala en los últimos meses se han dado cambios, se ha abierto un período como de esperanza; hay señales de una apertura muy grande después de varias décadas de oscuridad y cerrazón, de muchos intereses negativos para el país. Así, después de cuarenta y dos años de ausencia, estoy regresando a Guatemala. Ya fui este año a recibir el título de doctor *Honoris causa* por la Universidad de San Carlos, lo que me dio pie para volver. Pero no sólo esto, sino que veía señales de cambio desde hace meses, principalmente la referida al proceso de búsqueda de la paz entre la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca y el gobier-

² Aunque de nacionalidad guatemalteca, Monterroso nació en Tegucigalpa, Honduras, dato que ignoraba este entrevistador en 1996.

no. Ha habido desde hace ya cinco o seis años estas pláticas que según parece desembocarán en la firma final de la paz, tal vez más en el país donde yo comencé a escribir, a publicar mis cosas en 1941.

[País que tuvo que abandonar a causa, según me cuenta él entre bromas y veras, de un óleo —que ahora pende del muro central de la sala de su casa—, en el que el autor luce una juventud de apenas veintitantos años, en actitud de leer un libro de Lenin (no registré el título), y, al fondo del lienzo, un librero en el que destaca un lomo con el nombre de Kafka y otros con los de Julio César y de Quevedo.]

AM: El gobierno decía que éramos comunistas [señala el retrato], por eso nos perseguía.

[Le formulé la pregunta, ¿Ya se ubica en Guatemala?, por lo que comenta Juan de Mairena (en el prólogo a la nueva edición de los cuentos y fábulas, junto con *Lo demás es silencio*, en Alfaguara) en torno a que, antes de partir al exilio, Monterroso escribió en una barda de Comayagüela: *¡No me ubico!*, siendo Jorge Ubico el dictador en turno de su país, con lo que daba muestra, en esa circunstancia crítica, de su extraordinaria capacidad de manejo de la brevedad y el sarcasmo. La respuesta de Monterroso fue bastante escéptica]:

AM: Bueno..., sí...; eso lo dice el prologuista del libro...

L: ¿Y qué tan cierto es?

AM: No recuerdo haber escrito esa barda, pero lo pude haber hecho. Fue un juego de palabras que hizo el prologuista, que me conoce de hace muchos años y probablemente alguna vez hicimos esa broma. El hecho es que la ha fijado ahí en el papel.

L: En otros temas, cuáles cree usted que son los valores literarios a los que deben apostar las nuevas generaciones.

AM: Creo que le deben apostar, como se dice ahora, a dos valores fundamentales: la verdad y la belleza. Digamos que el escritor, si trabaja seriamente, debe pensar en lo que está haciendo con ese instrumento tan terrible y peligroso

que es la palabra; la palabra en manos, en boca del escritor tiene que encaminarse forzosamente a establecer lo mejor posible la verdad de lo que ve, la verdad real de la vida sin esconder nada de lo que ve. Claro, esa es una tarea terrible, no es un juego, pero es lo que le puede dar, ahí sí, perdurabilidad a lo que está haciendo. Si ve un personaje, tiene que trabajarlo y escribirlo tal como lo ve; no hacer concesiones ni adornarlo ni suavizarlo o ponerle velos. Esa verdad es terrible, no es un juego. Pero no basta decir la verdad. Como decíamos al principio, la literatura es un arte, entonces tiene que combinar la verdad con la belleza. Si nos limitamos a decir la verdad eso no es literatura, será un documento, sociológico, histórico o lo que quiera. Pero esto es tan complicado [se detiene, regresa sobre sus palabras] que ahora que pronuncié la palabra histórico recordé que también la historia es un arte, el historiador, entonces, tiene que combinar la belleza de la expresión con la verdad que está escribiendo. Pero, sin salirnos de la literatura, esas son las dos cosas a las que se debe apostar.

L: La verdad por sí misma puede ser bella; o ¿sólo se refiere a la belleza de la forma literaria?

AM: Se puede decir que la verdad es bella, si la vemos en sentido platónico. Pero si se va a transmitir por medio de la palabra, en forma literaria, pues tiene que ser en forma bella. Ahora bien, ¿qué es la belleza? Esto nos lleva precisamente a Platón otra vez. Y hay que discutir esas cosas; hay que hablar y hay que tratarlas porque son los temas de siempre. ¿Qué es verdad?, ¿qué es belleza?, ¿qué es esta cosa combinada? Eso está dicho y redicho y hecho, pero hay que seguirlo diciendo y hay que seguirlo buscando. En las últimas décadas ésta se considera una posición solemne, y hay hasta cierto desprecio por el planteamiento serio de estas cosas; pero esto no debe ser así, la verdad y la belleza son solemnes de por sí, son cosas serias.

L: ¿Lo refiere porque en los últimos tiempos prolifera lo que por ahí se denomina literatura *light*?

AM: No, no lo decía por eso, sino porque ha habido ciertas posiciones de rechazo a lo serio. Como que todo debería ser chacota, broma, humor; y la seriedad, no sé, está fuera de moda. Pero, digo, no es posible contestar estas cosas, pero sí plantearlas.

L: En todo caso, resulta extraño que lo diga Augusto Monterroso cuando él ha hecho del humor su arma literaria favorita para expresar las cosas más serias.

AM: Así es; pero hay que recalcar que una cosa es el humor y otra el humorismo. El humor no tiene que ser no profundo. El humor puede ser un arma para exponer estas dos cosas que dijimos antes: la verdad y la belleza; es un elemento sin el cual no se puede dar la literatura en noventa por ciento. La buena literatura siempre ha estado asociada al humor.

L: Hay un tema inevitable: usted va a recibir el Premio Juan Rulfo, ahora en noviembre, en Guadalajara. ¿Cómo percibe usted la relación del escritor con los premios?

AM: La existencia de los premios es algo con lo que el escritor se encuentra ya ahí..., ya está ahí.

L: Como el dinosaurio.

AM: Sí [ríe de buena gana]. Todavía están ahí, ahí han estado los premios, como algo que a uno le puede tocar o no; forman parte de la realidad, y si un escritor a lo largo de su vida va encontrando alguno de esos premios o éstos lo van encontrando a él, pues bienvenidos. Lo malo, y de eso sí hay que cuidarse, es el afán de tener

esos premios, la búsqueda de ellos como meta. Eso me parece que es una tontería y una preocupación más para el escritor, como si no tuviera ya tantas. Perseguir premios lo considero una cosa negativa que sólo va a traer malestar, envidias si se los dan a otros, frustración si uno no los recibe. En realidad existen pocos premios para la inmensa cantidad de escritores que hay. Ahora que si se van dando las circunstancias en que a uno, por suerte o por lo que sea, le toca, bienvenido. Pero yo sí he tenido siempre claro que no quiero ningún premio, ni estoy preocupado por si me lo van a dar o no, por sanidad mental. Pero yo estoy muy contento por el Premio Juan Rulfo.

L: ¿Y alguna significación especial por tratarse de Rulfo?

AM: ¡Obviamente sí! Bueno, no tan obviamente para los que no lo saben, pero yo fui muy amigo de Juan Rulfo. Desde que vine a México, allá por los cuarenta, fui amigo personal bastante íntimo suyo, de vernos con mucha frecuencia, de hablar muchísimo, de compartir experiencias, en fin, para mí tiene mucho significado, incluso afectivo. Viajé mucho con Rulfo, por la república mexicana y por Europa, llegamos a tener una amistad muy cercana desde aquel tiempo hasta que murió. Nos veíamos siempre, así que eso lo hace para mí más entrañable, es una cosa personal.

[Se hizo el silencio, y, como venido de Comala, un viento leve se filtró en la habitación. Por un instante flotó ahí el espíritu de Rulfo.]

Poésie, prose, odes,
di, omythes, s. o. l,
os, sous, épopée,
épique, oie, réti,
l'air, soie, geste,

La escritura

GONZALO CELORIO

Escritura, historia, literatura

Por haberle dado duración y permanencia a la palabra dicha, de suyo etérea y fugaz, la escritura ha sido adoptada como criterio para dividir los tiempos prehistóricos de los históricos. Tal determinación parecería convenir más a los historiadores que a los historiados, pues gracias a la escritura el estudio del pasado no tiene que inferir el pensamiento de nuestros ancestros remotos a través de datos indirectos—una piedra tallada, una vasija, un monumento funerario— sino que lo puede conocer directamente por su propia expresión, conservada merced al portentoso artificio de la letra; sin embargo, me parece que semejante división tiene más que ver con el objeto de la historia que con el sujeto que la estudia: al escribir, el hombre cobra conciencia precisamente de la historia, del tiempo que transcurre y que, de no ser por la escritura, todo lo borra en su transcurso, hasta la historia misma. La escritura es, pues, una manera de oponerse al tiempo, de fijarlo y transmitirlo a las generaciones sucesivas; una manera de permanecer. Y en este deseo de trascendencia se finca, magnánima, la literatura. Entre las cuentas comerciales que escribieron los sumerios en el sistema cuneiforme de su invención y los mitos y leyendas escritos por ellos mismos y sus descendientes inmediatos en tablillas de arcilla, lápidas y estelas, media la literatura y, con ella, un *desideratum*: la inmortalidad.

Cuando el artista adolescente desconfía de la escritura suprema de Dios, que era capaz de llevar la cuenta de sus actos más secretos, se erige en el sacerdote de la eterna imaginación, y su escritura suplanta a la de la divinidad. La escritura es una herejía necesaria. Sin ella, la vida nada significa: mera sucesión de actos que el olvido pulveriza.

La memoria y la poesía

Si la literatura responde al anhelo del hombre por permanecer más allá de la muerte, la destinataria natural de la poesía es la memoria. La palabra poética se instala en nosotros y constituye nuestro mejor patrimonio verbal. Pero no sólo el poema confirma su condición poética al alojarse sin alteración posible en la memoria, sino que todo aquello que recordamos con fidelidad textual, desde las tablas de multiplicar hasta el Ave María pasando por las declinaciones latinas, de algún modo es, por ese sólo hecho, asunto poético. *Tres por seis dieciocho. Rosa-rosae-rosae-rosam-rosa-rosa. Dios te salve, María.*



Para mal de las generaciones, en la década de los setenta y quizá desde finales de la anterior del que ahora ya es siglo pasado, se abjuró de la memoria, a la que la pedagogía del momento consideró contraria a la comprensión, como si ambas facultades fueran excluyentes. Es obvio que la memoria no puede ni debe sustituir al entendimiento, pero no por ese supuesto riesgo ha de proscribirse. La descalificación de la memoria fue nociva para la poesía o, mejor dicho, para la receptividad poética, para el acervo poético del lector. Y no es que se tratara de sentarse a memorizar *Muerte sin fin* de Gorostiza o *Primero sueño* de Sor Juana mecánicamente. Se trataba de leer y releer estos poemas u otros hasta que se nos quedaran adheridos a la memoria, aun sin entenderlos cabalmente, porque, en rigor, un poema no acaba de comprenderse nunca: su esencia reside en la perpetua apertura de su significación. Al menos no se comprende de la misma manera que un teorema. Se percibe con otras antenas, más con el alma que con el espíritu, para utilizar los términos que Gaston Bachelard empleaba en su fenomenología de la imagen poética, al grado de que lo que es luminoso para el alma puede ser oscuro para el entendimiento racional. Y gracias a estas adherencias verbales, una buena mañana, entre el *shampoo* y el acondicionador, se nos revela desde adentro, luminosamente, la significación profunda de ese verso de *Muerte sin fin* que clama «Oh inteligencia, soledad en llamas».

La vocación

Porque la literatura está destinada a la memoria, su ejercicio es asaz dificultoso. No quisiera adolecer de imperfecciones, debilidades, fallas, puesto que ha de perdurar. Thomas Mann decía que la única diferencia entre el escritor y quien no lo es consiste en que al escritor le cuesta mucho trabajo escribir. No creo que ningún escritor de veras tenga facilidad para la

escritura, entre otras cosas porque la literatura exige dar discurso, es decir temporalidad, a las intuiciones instantáneas. Cuando Borges descubre en la casa de Beatriz Viterbo el Aleph, esa pequeña esfera cuyo diámetro «sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño», se enfrenta a las tribulaciones propias de la vocación: «comienza, aquí, mi desesperación de escritor», dice. Y explica: «Lo que vieron mis ojos fue simultáneo, lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es». Ese es el enorme reto de la escritura: hacer un río de un vaso de agua.

Si hay algo que confirma cotidianamente mi vocación literaria, es la dificultad de llevarla a cabo. Cuando tengo que dejarle por escrito a Baldomera, la cocinera de mi casa, un recado tan simple como que no voy a venir a comer, hago por lo menos tres borradores. La consideración más cruel y por ello más exacta que conozco a propósito de este estigma que es la literatura procede del Jeromil de Milan Kundera, remedo del artista adolescente de Joyce y homenaje a su memoria: sólo el verdadero poeta, dice Kundera a propósito de la vocación de su personaje, «sabe qué grande es el deseo de no ser poeta, el deseo de abandonar esa casa de espejos en la que reina un silencio ensordecedor.»

Cuando era niño, no me gustaban los ejotes. Mi madre, después del sermón, digno de la más recalcitrante pedagogía del barroco, de que hay muchos niños en el mundo que se mueren de hambre y tú me sales conque no quieres comerte los ejotes, me ultimaba con una sentencia similar a la que llevó al barón rampante de Italo Calvino a vivir toda su vida entre las ramas de los árboles y a morir en ellas: no te levantas de la mesa hasta que no te hayas terminado los ejotes. Y yo me quedaba ahí, sentado, sin probarlos, toda la tarde, igual que ahora, sentado a mi escritorio, horas enteras, quizá sin escribir una sola palabra, pero sin levantarme. Tal es la disciplina que la vocación exige.

He de confesar que no me gusta escribir. Me afecta, me tensa, me desquicia. Es una tarea tan abominable como inútil. Exige un enorme esfuerzo realizarla y no sirve para nada. ¿Por qué escribir entonces si se trata de un ejercicio aborrecible que además no parece tener utilidad alguna? Aunque se antoje romántica, la verdad es que escribir no es una elección sino un destino. Rilke le decía al joven poeta Franz Xavier Kappus: «Basta con que se pueda prescindir de escribir para que no se tenga el derecho de hacerlo jamás.» Y es que sin la escritura no entendería nada; la vida, como dije antes, sería una mera sucesión de actos que el olvido pulveriza. Y así como

L'OULIPO (Ouvroir de Littérature Potentielle) [Taller de Literatura Potencial] es una sociedad, secreta por vocación, que procura realizar una indagación borgesiana a través de siglos, países y culturas, de toda suerte de estructuras y restricciones autoimpuestas. Juegos ancestrales —«plagiarios por anticipación» (*l'ouli-piens dixit*), innumerables, desde Racine a Roussel— que niegan la finitud de la lengua y consagran la inmortalidad de aquellos que los practican.

Basto proyecto que originalmente reúne escritores y matemáticos, poetas y lógicos, orientados a unir y reunir las letras y las palabras a la manera de las imágenes recompuestas de un calidoscopio, según estructuras, formas y restricciones novedosas, con el fin de producir obras originales. Así, Perec escribe una novela sin utilizar la vocal *e*, o Calvino construye la intriga de un libro según los cuadros de Greimas.

Fundado en 1960 por Raymond Queneau y François Lionnais, su ley fundamental ha sido fijada de golpe: «llamamos literatura potencial a la investigación de formas, de estructuras nuevas que pueden ser utilizadas por los escritores de la manera que les plazca». El contexto b histórico de su surgimiento está marcado, en el ám-

bito literario, por la puesta en cuestión de una serie doble de ilusiones: las del surrealismo y las del compromiso de tipo sartreano. El proyecto *oulipien* consagra la ruptura con estas ilusiones.

El grupo no tiene nada que ver entonces con las llamadas vanguardias que periódicamente vienen a imponer sus dogmas pretendiendo hacer tabla rasa del pasado. Claude Berge emite sobre este punto una sentencia vigorosa y siempre de actualidad: «*l'oulipe*, es el anti-azar» [*Magazine Littéraire* No. 398, Mayo de 2001. Traducción C.L.C.]

nada me parece más arduo y más dificultoso que escribir, nada disfruto más que haber escrito. Mi mayor gozo es que la palabra buscada durante horas, durante días, acaso durante años, de pronto se aparezca, resplandeciente, para instalarse en la mitad de la página. No hay placer más grande que ver iluminada en la palabra la oscuridad caótica de la que procedía. Y es que sólo en la palabra reside la felicidad. «...Todo lo que usted quiera, sí señor —dice Neruda—, pero son las palabras las que cantan, las que suben y bajan... Me prosterno ante ellas... Las amo, las adhiero, las persigo, las muerdo, las derrieto... Amo tanto las palabras... Las inesperadas... Las que glotonamente se esperan, se acechan, hasta que de pronto caen... Vocablos amados... Brillan como piedras de colores, saltan como platinados peces, son espuma, hilo, metal, rocío... Persigo algunas palabras... Son tan hermosas que las quiero poner todas en mi poema... Las agarro al vuelo, cuando van zumbando, y las atrapo, las limpio, las pelo, me preparo frente al plato, las siento cristalinas, vibrantes, ebúrneas, vegetales, aceitosas, como frutas, como algas, como ágatas, como aceitunas... Y entonces las revuelvo, las agito, me las bebo, me las zampo, las trituro, las emperejilo, las liberto... Las dejo como estalactitas en mi poema, como pedacitos de madera bruñida, como carbón, como restos de naufragio, regalos de la ola... Todo está en la palabra... Una idea entera se cambia porque una palabra se trasladó de sitio, o porque otra se sentó como una reinita adentro de una frase que no la esperaba y que le obedeció... Tienen sombra, transparencia, peso, plumas, pelos, tienen de todo lo que se les fue agregando de tanto rodar por el río, de tanto transmigrar de patria, de tanto ser raíces... Son antiquísimas y recientísimas... Viven en el féretro escondido y en la flor apenas comenzada...»

Tras haber pasado del mayor de los fastidios al mayor de los placeres, sobreviene la primera aterradora paradoja. Como todo escritor desde los tiempos de Hammurabi, escribo para la memoria. Pero una vez que he escrito lo que necesitaba escribir, se sobrepone el olvido como una cataplasma, como una bendición. Proust escribía para recordar, para recuperar el tiempo perdido; Onetti, por lo contrario, escribía para olvidar. Por boca de Brausen, uno de los personajes de la saga de Santa María, dice: «La vida no ha terminado: todavía hay esperanzas para el olvido».

Los géneros

Si hay viaje, hay novela, decía alguien. Si hay conflicto, hay novela, pienso yo.

De un sacudimiento del alma, nace una imagen poética, y de ésta, un poema.

De una idea pensada con el corazón o sentida con la cabeza, nace un ensayo, brioso e inteligente a un tiempo como conviene al «centauro de los géneros», según lo definió Alfonso Reyes.

De un argumento completo, escrito de principio a fin en la imaginación antes que en el papel, sin distracciones, sin desviaciones, sin retrocesos, nace un cuento.

Una novela, en cambio, nace de un conflicto, de un conflicto brutal, que no se resuelve en unas cuantas palabras, que tiene que remontarse a sus orígenes, que amerita todas las explicaciones, que convoca todas las voces, que cae en todas las tentaciones. Y nace sin que se tenga ninguna idea previa de cómo se va a desarrollar, qué caminos va a seguir, a dónde va a llegar. «Escribir una novela —decía Blanchot— es lanzarse al mar, sin cera en los oídos, y estar dispuesto a oír el canto de las sirenas». Se puede saber de qué puerto se zarpa pero nunca en qué puerto se atraca, si es que se llega a puerto. Ciertamente la novela no resuelve el conflicto que le da origen pero lo objetiva, y por el sólo hecho de plantearlo, lo saca del pecho del autor. Al recordar, se olvida, como quería Onetti. Y también, aunque pareciera lo contrario, como quería Proust.

Cortázar establecía una diferencia entre el cuento y la novela mediante un símil pugilístico, tan de su gusto. El cuento es siempre de *knock out*, decía; la novela, de decisión técnica. Por lo que se refiere al proceso de escritura más que al de lectura, propongo, por mi parte, una imagen de amor para contribuir a la taxonomía genérica: el cuento es como una aventura amorosa: sale o no sale y en ella misma se consume; la novela es como un matrimonio: hay que estar ahí todos los días, a veces con gusto, a veces con tedio. Dejar de escribir un solo día la novela en la que se está trabajando es como no ir a dormir a casa.

El estudio de la literatura

Cuando hice mis estudios formales de literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, a finales de los sesenta y principios de los setenta del siglo pasado, se habían impuesto ya, con menos rigor y suficiencia que obstinación, las metodologías de análisis y de crítica literarias que se anunciaban ostentosamente como científicas. Que recuerde, los marcos teóricos y metodológicos más importantes eran tres, a saber: el estructuralista, el sociológico y el psicoanalítico,

LA LITERATURA difiere de los escritos explicativos y científicos, en que está elaborada en torno a una comunidad de estados de ánimo, del mismo modo en que el cuerpo lo está en torno a un alma invisible; y si la literatura emplea argumentos, teorías, erudición y observación, y parece acalorarse con aseveraciones o negativas, es sólo para hacernos participar en el banquete de los estados de ánimo. Opino que estos estados de ánimo son los obreros y mensajeros del que Todo lo Rige: los dioses antiguos que aún habitan en su secreto Olimpo, los ángeles de los tiempos modernos que ascienden y descienden por su brillante escala; y creo que los argumentos, la teoría, la erudición y la observación son tan sólo lo que Blake llamó *pequeños demonios que luchan por sí mismos*, ilusiones de nuestra vida pasajera visible, que debemos poner al servicio de los estados de ánimo o no tendremos cabida en la eternidad [WILLIAM BUTLER YEATS, *Irlandeses*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1994]

que centraban su atención, de manera excluyente, en el texto, el contexto y el subtexto, respectivamente. Vi, no sin dolor, cómo la obra literaria, expuesta a semejantes metodologías, quedaba relegada a un segundo plano cuando no era usada como mero pretexto para hablar de la metodología misma, es decir para hacer epistemología a expensas de la literatura. Se explicaba la flor por el fertilizante, como decía Bachelard. En el nombre del rigor científico se cometieron muchos poemicidios, y el placer de la lectura, el amor a la palabra, la receptividad apasionada de la obra se volvieron vergonzantes y recibieron el epíteto, nada feliz en esos tiempos, de impresionistas.

Como quiera que sea, gracias a semejantes teorías y sus aplicaciones metodológicas, por el estructuralismo supe que una novela realmente crea un mundo; por los métodos sociológicos, que se puede conocer mejor la realidad referencial por una obra literaria que por todos los estudios científicos que tratan de estudiarla, y por el psicoanálisis, aunque en contra suyo, que la obra literaria importa mucho más que el escritor que la escribió.

A lo largo de mi carrera literaria he podido sacudirme estos rigores y su espantosa terminología, y en lugar de hacer sesudos estudios abigarrados de notas al pie de página, he optado por la libertad para hablar con amor de la literatura, como si hubiera invitado a los autores que cito a cenar a casa, porque, como decía Eliseo Diego—*y no digo ni dónde ni cuándo lo decía*— una nota al pie de página es como una llamada telefónica en la noche de bodas.

Poesía, prosa, o sea,
sí, o hipotesis, s. o. s.,
o, sí, o, hipótesis,
épica, oie, épi,
léu, loie, redec,

La escritura crítica

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

La experiencia me ha demostrado que, en el campo literario, no hay práctica o género que produzca más malentendidos y perplejidades que la crítica. Para la mayoría de la gente, ni el concepto, ni el nombre ni la función de lo que llamamos «crítica» suelen provocar otra cosa que una imagen borrosa, sin contenido preciso. Y así su existencia misma es vista —casi tolerada— como una especie de pariente pobre de la literatura. No pasa lo mismo, por cierto, con otros géneros o formas literarios, pese a su complejidad y variedad. Cuando alguien dice «soy novelista» o «soy poeta», casi nadie tiene la menor dificultad en comprender en qué consisten esas actividades, ni cuáles son sus frutos. Pero cuando alguien dice «soy crítico» o «soy ensayista», hay un amable suspenso o incertidumbre porque esas expresiones no crean una imagen suficientemente clara: se refieren a tareas que se mueven en un campo indefinido y que necesitan una justificación o definición específicas.

Las palabras mismas —«crítica» y «ensayo»— se prestan a confusiones. «Crítica» tiene siempre una connotación incómoda; por ejemplo, la frase «hizo una crítica de Fulano» parece implicar, de antemano, algo negativo, que a veces obliga a aclarar «una crítica favorable», pues se asocia a la crítica con una manifestación de censura o animosidad que alguien dirige contra otro a propósito de una obra. Si no fuese así, ¿qué motivo real podría tener alguien para ocuparse de otro?, es lo que suele pensarse. Quizá peor: muchos creen que el que hace crítica no es en verdad un escritor y que, por lo tanto, no está haciendo «literatura». Un crítico sería, pues, un advenedizo, un mero aguafiestas que está al margen de la república de las letras y que bien puede ser mantenido allí sin que nadie sufra demasiado por su ausencia o silencio. En



la vida cotidiana, los que hacen críticas constantes sobre otras personas son llamados «críticos» y no gozan —con razón— de la simpatía de nadie. ¿Y qué decir del término «ensayo» que parece designar algo tentativo, inacabado o provisional? ¿Acaso juzgamos una obra teatral por sus «ensayos previos» en vez de por su presentación al final de ellos? Y, además, ¿cuál es el mérito estético de algo que se presenta a sí mismo como exploratorio y de resultados inciertos? Esto nos ayuda a entender por qué no hay género literario de más difícil definición que éste: es una realidad mercurial, cambiante y heterogénea. Permítaseme introducir una experiencia personal al respecto: más de una vez, en reuniones literarias, me han preguntado a qué actividad profesional me dedico. Cuando digo «Soy crítico», es frecuente que —aparte de darme la habitual mirada perpleja— me hagan una segunda pregunta: «¿Y usted escribe?», como si la tarea crítica fuese más aparente para la comunicación oral o casual. Es un poco como si le preguntasen a una persona que ha declarado ser ciclista, si además monta bicicleta. Se dirá que estas confusiones son propias de personas ajenas del todo a la literatura. No es así: también con frecuencia he escuchado que alguien es presentado como «crítico» y «escritor», fórmula con la cual se quiere señalar, erróneamente, que su condición de escritor está asociada a otro oficio, el de creador como novelista o poeta, que es el que realmente lo convierte en «escritor».

Quisiera, por lo tanto, exponer en estas líneas mis ideas sobre dos cuestiones relacionadas entre sí: la naturaleza de la función crítica a través de las diversas formas que adopta; y el carácter singular de la escritura crítica. ¿Cómo entender bien una actividad tan mal comprendida como la crítica? Y —lo que parece más grave—, ¿cuál es el papel del crítico? Para tratar de responder esas preguntas, empezaré recogiendo una serie de definiciones o aproximaciones que he asumido como propias porque he hecho de esas propuestas ajenas mis propias versiones o adaptaciones para tratar de explicarme a mí mismo qué tipo de actividad es la que realizo desde hace ya bastante tiempo.

Puedo comenzar afirmando que un crítico es un lector profesional, un lector que convierte lo que lee en un nuevo texto como parte de una tarea u oficio habitual. Y cuando digo «lector profesional», debo aclarar que el crítico no cumple ese deber como una pesada carga, sino por pasión; por convicción moral y sobre todo por el placer de comunicar su propio placer. Pero esto crea un problema: la pasión crítica a veces se exagera y hay que someterla a control; igual ocurre

con el placer que, en ciertos grados, puede nublar el juicio. Es éste un asunto delicado que solamente puedo dejar anotado aquí. Lo importante es observar que la actividad crítica aparece acosada por los mismos estímulos que la impulsan y dirigen: nace como un acto de amor (o al menos de afecto), pero no puede dejarse arrastrar por ellos y tampoco por el desagrado y la censura.

Es bueno recordar una vez más que la crítica es una actitud innata y común a toda actividad intelectual; no es accesorio, sino central, aunque no siempre seamos conscientes de ello. Creo que todos, de alguna manera, en menor o mayor grado, actuamos como críticos, porque es la función más universal que existe. No todos somos novelistas o poetas, pero en cambio no podemos evitar «hacer críticas» sobre los más variados asuntos. Por ejemplo, cuando le preguntamos al espectador de una película: «¿Qué te pareció?», él puede decirnos: «No me gustó, el argumento es muy débil, los personajes poco convincentes, el ritmo muy lento», etc. Esta es sólo una manifestación primaria de opinión crítica, una sencilla expresión personal de nuestros gustos, a la cual todos —sepamos mucho o poco— creemos tener derecho siempre, ya sea que se trate de una obra de Shakespeare o una comedia de Cantinflas. Modesto y simple, ése es, sin embargo, el comienzo, el conato o semilla de los que puede surgir la verdadera crítica. El crítico profesional, el crítico cuyo oficio es convertir en escritura sus lecturas, tiene que ir mucho más lejos que eso: hablará de formas, estructuras, temas, períodos, movimientos estéticos, contextos culturales, etc., pues está obligado a razonar sus pareceres, a fundamentar y justificar esa opinión con ciertos argumentos o pruebas; no puede contentarse con dar una mera impresión, sino tratar de demostrar que sabe por qué emite su opinión. Es decir, debe reflexionar sobre eso que es instintivo en todos: el hecho básico de que una creación me guste o no. El arte del crítico consiste en convencernos (y a él mismo también) de que sus gustos o disgustos, sus afectos y desafectos son justificables por los argumentos y razones que brinda. Se trata de una operación basada en un delicado equilibrio entre la distancia que hace posible el juicio y la cercanía o afinidad espiritual indispensable en todo acto de conocimiento. Eso es lo que sintetiza espléndidamente el título de un famoso libro de Alfonso Reyes: *Simpatías y diferencias*. Tales son los extremos entre los que se mueve la tarea del crítico, que debe conectar unas con otras, pero sin dejar de discriminar los distintos elementos que configuran su objeto de estudio. La palabra «discriminar» tiene, por des-

NO NIEGO que un poeta pueda o deba ejercitarse en su oficio en cuanto tal. Pero los mejores ejercicios son los interiores, hechos de meditación y de lectura. Lecturas de todo género, no sólo de poesía; no es necesario que el poeta se pase el tiempo leyendo versos de otros, pero tampoco se concebiría su ignorancia de todo lo que se ha hecho, desde el punto de vista técnico, en su arte. El lenguaje de un poeta, es un lenguaje historizado, una correspondencia. Tiene valor en cuanto se opone o se diferencia de otros lenguajes. Naturalmente, el gran semillero de todo hallazgo poético se encuentra en el campo de la prosa. En cierta época, todo podía expresarse en versos, y estos versos parecían, y a veces lo eran, poesía. Hoy se dicen en verso sólo determinadas cosas [EUGENIO MONTALE, *Antología*, Fabril Editora, Buenos Aires, 1971].

诗

gracia, una ingrata connotación, moral o social que naturalmente es ajena a la operación que describimos. En el lenguaje crítico, discriminar no quiere decir excluir sino distinguir y reconocer los matices y sutilezas con los cuales están hechos los productos estéticos.

La crítica literaria tiene muy diversas maneras de manifestarse, lo que contribuye a las confusiones que he señalado antes. Esas formas son numerosas, pero por razones de brevedad y claridad me limitaré sólo a tres, cuyo examen —aunque somero— puede resultar orientador. La forma de crítica que mejor conocemos todos es la crítica que aparece en los periódicos, suplementos y revistas. La «crítica periodística» es la que está más al alcance de cualquiera y forma parte de nuestros hábitos como lectores de diarios o publicaciones periódicas. Esa crítica presenta virtudes y defectos fácilmente identificables; comencemos con los últimos. Por la necesidad de perseguir y reflejar la actualidad, tiende a la improvisación, a hacer las cosas al vuelo, con más oportunidad que reflexión serena, aunque ésta tampoco está excluida de antemano. No siempre pueden conciliarse las exigencias específicas de la información periodística con las de la profundidad y el rigor que se esperan de un crítico. Este y muchos de los otros aspectos negativos en la crítica periodística (la superficialidad, la inevitable falta de perspectiva en sus juicios, las concesiones a las modas, el favoritismo, etc.) son reales y son objeto de queja constante entre los lectores. Si hay que hacer la crítica de la crítica, como quería T. S. Eliot, la periodística parece la más vulnerable. Pero creo que tiene al menos una virtud importante: la de llamar la atención del público lector sobre obras y autores que, de otra manera, podrían pasar desapercibidos. Tampoco debe desdeñarse su capacidad de incitar a la lectura, a participar en el debate intelectual. Esas funciones contribuyen innegablemente a dar fluidez a la vida literaria, haciéndola accesible a quienes no tienen otro modo de participar en ella.

El segundo modelo de la crítica se distingue del anterior precisamente por privilegiar lo que a ése suele faltarle: el rigor, la seriedad, la hondura, el análisis minucioso de un texto, tema o problema literario, a veces con una intención exhaustiva. Es la crítica que podemos llamar «académica» porque se propone el estudio de la literatura como una forma de la erudición y está hecha por y para especialistas. Su propósito es examinar, del modo más cabal, razonado, orgánico y fundamentado posible, alguna cuestión literaria, ya sea la estética dominante de una época, los alcances de una teoría, el desa-

rrollo de un género o el uso de una imagen por un poeta. Esta crítica también contrasta con la primera por su limitada circulación entre los lectores comunes y corrientes. Creo que este es un resultado inevitable porque no está en principio dirigida a ellos, sino a los que se dedican a su estudio dentro del mundo académico o asociado a él y a sus centros de investigación. Pero siendo su público mucho más restringido, en el círculo limitado en el que opera su efecto es más profundo y trascendente, pues genera nuevos estudios, trabajos y debates que multiplican su efecto en otros ámbitos. Un mal que, sin embargo, aqueja a esta crítica y que puede afectar sus indudables beneficios, es el carácter reseco o insípido que adopta cierto estilo de erudición apegada a criterios y esquemas rígidos; las tesis universitarias suelen ser un paradigma de esa forma de investigación inerte. El tercer modelo crítico es, en cierta manera, una síntesis de los dos anteriores. Es, sin duda, una forma superior de la crítica que se conoce con el nombre de «ensayo» y que, como vimos al comienzo, es un término que induce a muchas confusiones. Aunque el nombre «ensayo» parece modesto, designa la expresión más elevada y personal del ejercicio crítico. (Una aclaración: todo ensayo supone un acto crítico, pero no toda crítica es un ensayo.) La denominación se la debemos a Montaigne, fundador o creador moderno de este género, ya que hay varios antecesores históricos, asunto en el que no vamos a entrar. Lo importante es entender que el nacimiento y el desarrollo del ensayo tal como los entendemos están asociados con el ejercicio libre del pensamiento, al margen de las restricciones de la autoridad eclesiástica o política, clave de la vida intelectual propia de la vida moderna.

Teniendo eso en consideración el nombre mismo de «ensayo», que antes nos parecía ambiguo o equívoco, puede, al mismo tiempo, resultar muy apropiado para un género que nace precisamente de la conciencia de que no hay verdades eternas o preestablecidas, de que todo está sujeto a perpetuo examen y discusión, y que mis razones pueden ser tan válidas o refutables como la del otro, en una sucesión de aportes cuyo mérito —no su limitación— está en ser meras aproximaciones, puntos de vista nuevos sujetos a comprobación, intentos que asumen el riesgo del error y el cuestionamiento sistemático. La aparente modestia de un género que subraya su carácter tentativo y provisorio es, en realidad, el síntoma de su poder para expandir las fronteras del conocimiento humano, que es una tarea de continuo proceso, abierto a cambios, revisiones y discrepancias.

AL IGNORAR que los elementos constitutivos de la prosa son el sustantivo justo y el verbo apropiado, usted rasca sin medida una cantidad de adjetivos rancios que no añaden nada al concepto, porque no son funcionales. Debe saber que, de cada cincuenta adjetivos que pueden aplicarse a un nombre, uno solo, tal vez dos, le añaden color, esmalte, brillo. Todos los otros son peso muerto y aminoran, paralizan la acción, la cual muy al contrario, debe ser veloz, inmediata, contundente. Su estilo es hinchado, pletórico, obeso, adenoideo, deformado y repleto de palabras inútiles. En nuestro trabajo hay que utilizar una cierta parte del tiempo en escribir y cuatro veces más de tiempo en corregir. Una narración, sabe escribirla cualquiera. El guardabosques y el ujier del tribunal con sus atestados pueden narrar, pero no saben insuflar electromagnetismo. Escribir es un arte que requiere tres requisitos: talento innato, análisis de los medios de que se han servido los escritores y conocimiento del propio idioma. Gramáticas, diccionarios, manuales de estilística. Entre escribir y escribir como lo hace usted, hay la misma diferencia existente entre tocar, después de ocho años de Conservatorio, un estudio de Chopin, y el canturreo fati-

goso de una lavandera que enjabona la ropa blanca. Usted ha pasado por el instituto. Pero en la escuela no le enseñaron a escribir: le enseñaron a *hacer composiciones*, lo cual es distinto. En algunas escuelas inclusive aprende a dibujar, pero hacer un cuadro es otro cantar. ¿Me explico? [DINO SEGRE (Pitigrilli), *La gran impúdica*, Planeta, México, 1980]

Debe reconocerse que el ensayo es una especie de incómoda anomalía, un curioso híbrido, que comparte o combina formas y actitudes muy distintas entre sí. Podría definirse, como lo hizo el ya citado Alfonso Reyes, diciendo que es «el centauro de los géneros», con lo que sugería que era una alianza un poco insólita entre dos actitudes contradictorias; la del investigador que escribe de lo que sabe bien y la del que ingresa a un terreno nuevo para él movido por un impulso de audacia o imaginación intelectual; es decir, el ensayista se coloca a medio camino entre el conocedor y el mero explorador. Esto último es lo que lo distingue del crítico académico, que trata de no dar un paso en falso y se mueve — digamos así— con pies de plomo. El ensayista no aspira a ser un erudito (aunque bien puede serlo) sino un aventurero que, con supremo espíritu de libertad, se anima a abrir una ruta por su cuenta para llegar a un destino en parte desconocido para él. Por eso puede decirse que el ensayo requiere el ejercicio de la razón y la penetración crítica junto con una actitud creadora o inventiva que generalmente no le pedimos —e incluso esperamos que excluya— al que cultiva otras formas de discurso crítico. Del ensayista esperamos que sepa usar su imaginación, que piense como un auténtico creador sin dejar de operar como crítico; que logre una fusión entre pensamiento científico y fantasía, entre objetividad y subjetividad.

De esta manera, el ensayo nos coloca ante una frontera de la crítica en la que ésta comunica un saber sin desligarlo de la persona que lo hace, pues sentimos (o debemos sentir) su voz, la cercanía de su mundo privado. Cuando leo, por ejemplo, un tratado sobre la novela francesa del siglo XIX, la personalidad del crítico, no me interesa o sólo de un modo muy lateral. Pero sí me interesa la personalidad —no la persona civil sino la literaria— del autor de un ensayo cuando el que lo escribe es Martí, Octavio Paz o Lezama Lima. El ensayo permite o estimula la presencia del autor como parte del mismo texto que produce. Esa intervención, que sería poco impertinente en el caso de la crítica erudita y a veces demasiado invasora en la periodística, es bienvenida en este género. Todo lo anterior contribuye a que el ensayo sea la forma más artística y original que pueda alcanzar la crítica, no importa que su tema sea la ciencia, la filosofía, el arte o la poesía.

Es sobre todo en los niveles superiores de la erudición y el ensayo que la crítica asume su mayor responsabilidad: la de crear el concepto mismo de literatura que, de otro modo, no existiría tal como lo conocemos. Esta afirmación puede

sonar muy atrevida y necesita una justificación. Comienzo con una paradoja: por un lado, la crítica básicamente no existiría sin los textos que otros han escrito y, en ese sentido es una escritura de segundo grado: un conjunto de textos que se refieren a textos generados por otros; es decir, necesita la existencia previa de esos textos ajenos. Es algo raro: una escritura que se superpone a (e interpreta) una escritura anterior. Pero, por otro lado, puede también afirmarse, con igual derecho— que la literatura misma es una invención de la oración que la crítica realiza a partir de esos textos. ¿Por qué? Porque la crítica entreteje alrededor de las obras una red de significados, un conjunto coherente, un sistema de relaciones; es decir, produce un corpus reconocible e inteligible. Los novelistas crean novelas, los dramaturgos crean dramas y los poetas poemas, pero sus textos aparecen en un espacio vacío hasta que la crítica conecta esto con aquello, descubre de dónde deriva esta forma o motivo, muestra cuál es el origen de una imagen o por qué se producen sus variantes. En otras palabras, crea ese mapa que configuran los textos en momentos determinados de la historia, mapa al que llamamos «literatura». Es la crítica la que incorpora significado alrededor de los significados de cada obra particular. Así, cuando hablamos de literatura, nos referimos a textos que en sí mismos danzarían, aislados, en el aire hasta que el crítico establece los conjuntos, los perfiles específicos del proceso total en el que las obras encajan. Su aporte es señalar que el aparente vacío es, en verdad, una vasta constelación cargada de sentido y en la que las obras se comunican y contaminan unas con otras, se interpenetran y producen —por roces o choques— relaciones de muy diversa naturaleza. Se podría llegar a decir, entonces, que los críticos son, o pueden ser, los verdaderos creadores de la literatura, que es un invento suyo tejido a partir del invento de otros.

Estoy seguro de que esta última afirmación resultará escandalosa a muchos, especialmente a los creadores «natos», poetas o novelistas, pero igual la hago con profunda convicción. Es más, me animo a complementarla con otra, que es como su reverso: no hay buen creador que no sea, en el fondo, un buen crítico, sobre todo de sí mismo. Por dos razones: la primera es porque la autocrítica es el camino que nos lleva a entender y cultivar ese «ejercicio del criterio» con el que Martí definió la actividad crítica, como parte fundamental de nuestra vida, literaria o a secas. Y la segunda porque, pese a que no siempre lo sepamos, todos —como adelanté al comienzo— somos críticos.

ES INDUDABLE que la palabra hablada es anterior a la escrita. El primer lenguaje literario que conoció la humanidad fue el de la poesía. El lenguaje de la magia y de la religión son esencialmente poéticos —ritmos, metáforas— y aparecieron antes de que hubiera una escritura. La poesía nace con la sociedad, surge espontáneamente del lenguaje. La poesía es hablada siempre, incluso cuando, como ahora, la escribimos. Al escribirla, la hablamos y, al leerla, la recitamos mentalmente. La prosa es un género tardío. No hay sociedad sin poesía, pero solamente en las sociedades históricas más evolucionadas hay prosa, es decir, discurso filosófico, ciencia, historia. La novela es aún más tardía y es un híbrido de la poesía épica. La forma original de la expresión literaria de la humanidad, la que ha surgido en todos los pueblos, ha sido la poesía. Y la poesía es palabra hablada, ritmo, canto, música [OCTAVIO PAZ, *Pequeñas crónicas de grandes días*, Seix Barral, Barcelona, 1985].



centro de difusión de la ciencia y el arte

CASASERRANO

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

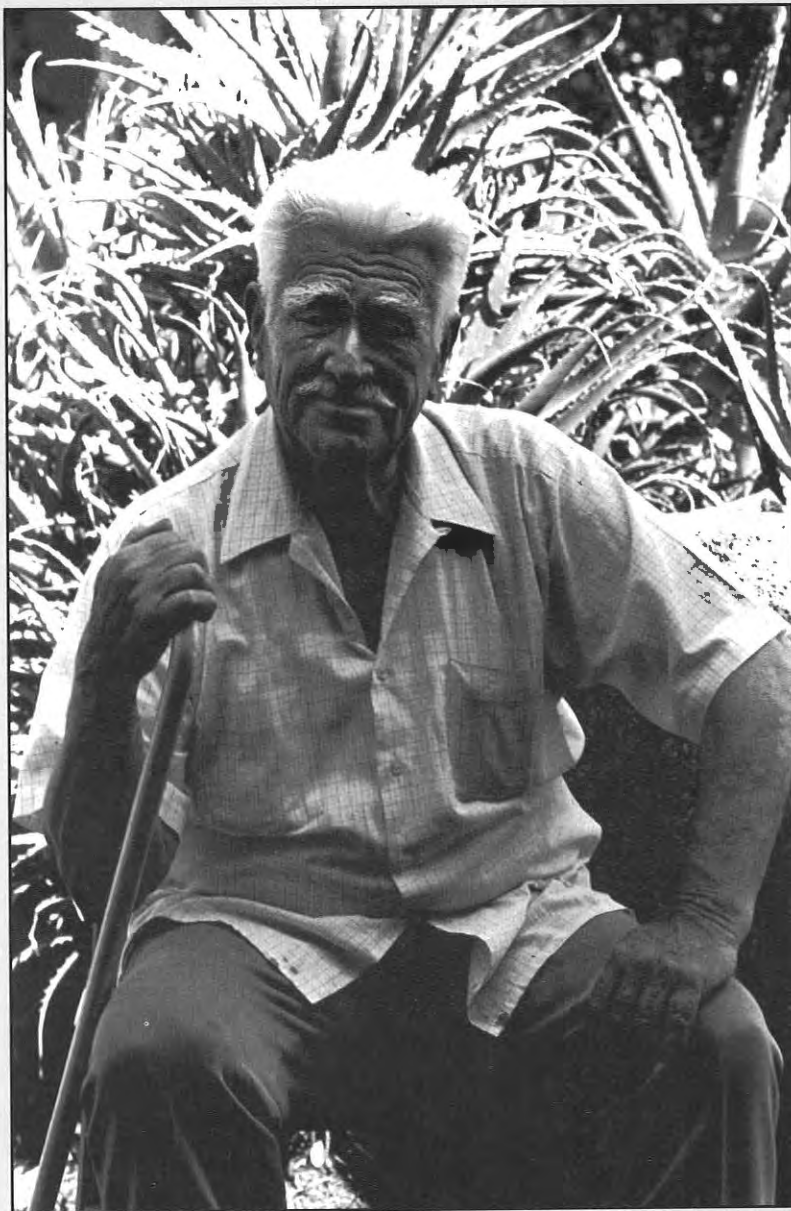
CAMPUS UNIVERSITARIO ALTOS NORTE • AGUSTÍN RIVERA 35 Y 322, CENTRO HISTÓRICO • LAGOS DE MORENO, JALISCO

Vigencia de Ramón Rubín

La narrativa de Ramón Rubín (Mazatlán, Sinaloa, 1912) suscitó en su momento reacciones contradictorias entre los críticos, los cuales censuraron su falta de innovaciones técnicas, el exceso de material documental y sobre todo, la vertiente naturalista y regionalista que a muchos les parecía ya trascendida. Hubo también quien encontró y señaló las virtudes de su narrativa, entre las que destacaban el enfoque sociológico, el profundo conocimiento de los ambientes donde ubica sus cuentos y novelas, así como el conocimiento de primera mano de la naturaleza y la condición humana.

El carácter de Rubín, huraño, franco, independiente (que incluyó un episodio de enfrentamiento con Alfonso Reyes) lo alejó de la cultura oficial, que lo condenó al ostracismo y al ninguneo. Sin embargo, Rubín logró su cometido como escritor: la creación de una obra que resiste el paso del tiempo y permanece. Entre su obra destacan las novelas: El callado dolor de los tzotziles, El canto de la grilla, La canoa perdida, así como sus dos libros de cuento.

Ha pasado ya mucho tiempo desde la última publicación de importancia con el tema indigenista en México, y no hay indicios, en el panorama literario actual, de que surgirán próximamente narraciones de ese carácter. Los narradores mexicanos de hoy permanecen alejados de los temas regionales y campesinos, y parecen más interesados en recrear temas obtenidos a través de lecturas de las narrativas europeas y norteamericanas. Dada la importancia del tema dentro de la cultura mexicana, la obra de Rubín —mérito propio aparte— merece ser leída y comentada [Eugenio Partida].



HUMBERTO MUÑOZ

La mula muerta

RAMÓN RUBÍN

—No siempre un perdedor ha de perder.

Volvía de Agiabampo con mi *troca* cargada de sal, rasgando entre el achaparrado monte de la planicie costera la cicatriz de un camino.

Un huracán de polvo nos pisaba los talones. Y de tanto huirle, la fatiga del motor venía acezando con un borbollón de vapores que, surgiendo por los desajustes del capacete, iba en seguida a diluirse entre las tórridas crenchas del aire.

Atrás, en la lejanía, ronroneaba el mar. Y por el frente desnudaba al sol su crispación rocosa la sierra del Bacatete.

Bajo un mezquite solitario, a 50 pasos de la trocha, divisé tres indios seris reclinados en el áspero tronco del árbol.

Contemplaban con expresión estólida una mula muerta.

Sorprendióme verlos tan al Sur. Y hube de atribuirlo a una de esas rachas de hambre que periódicamente asuelan la comarca y los obligan a salir en busca de tunas, sahuaros y pitahayas del monte o de cualquiera otra cosa comestible.

El estruendo del motor los rescató del ensimismamiento que los envolvía. Y pude advertir que se miraban entre sí como estableciendo un convenio tácito. Después, el más viejo zanqueó entre las chollas para acudir a la vera del camino y detenerme con un mugido y un ademán displicentes.

Aminoré la marcha del vehículo. Y la nube de polvo que nos perseguía se precipitó sobre ambos arrojándonos en la sofocación de su aliento.

Contrariado, interpele al indígena desde la bruma de aquella espesura:

—¿Qué se te ofrece?

Y apenas pude percibir su respuesta.

—Ven pa que mires la mula, *yorí*.

La construcción conminativa de la frase no era bastante para suponer que hubiese en ella atisbos de insolencia, pues la permeaba un humilde tono de súplica.

Tenía deseos de estirarme un poco. De suerte que, sobreponiéndome a los temores que inspiraba la solemnidad del paraje, me atuve a los fueros de la buena pistola que llevaba ceñida sobre el cuadril y, apagando el torturado jadeo de la *troca*, me apeé para complacerle.

Caminamos hasta el árbol, a cuya sombra yacía el cadáver de la mula.

Tal vez la mató alguna peste. Comenzaba a hincharse y desde el cielo sin mácula la nimbaba un vuelo en círculos de la zopilotería. En el anca pude ver una marca de fuego conocida.

Sin duda los seris la arrastraron hasta allí por resultarles más confortable velar su descomposición al amparo de la sombra proyectada por el mezquite.

Se trataba de tres aborígenes hieráticos, altos, enjutos y medio desnudos, que se habían embijado la cobriza tez en la frente y en los pómulos con tierra bermellón y blanca y cuyas greñas apelmazadas y lacias ceñía cierto pañuelo decolorado por la intemperie y la mugre. Contemplaba la acémila muerta con una flema apenas expresiva. Y calculo que hedían tanto o más que ella.

Encandilado aún por la refracción de la luz en las salinas, traté, con ojos cegatos, de descubrir lo que pudiera haber de particular en aquel cadáver. No pude. Y conviniendo en que no acertaría con el motivo por el cual me detuvieron, le hice ver al que saliera a interceptarme, sin otro propósito que el de abrirle las puertas a una explicación:

—Trae el fierro de los Gurría, los dueños de todo esto.

Y señalé la posesión haciendo girar mi brazo extendido.

—Taba muerta —advirtió enfáticamente el seri.

—Voy a avisarles —consentí.

Y él, sonriendo agradecido, murmuró:

—Si me haces la favor.

Entonces pude intuir lo que se proponían al detenerme. Aguardaban el paso de algún mestizo o blanco para que él constatará y atestiguase ante su propietario que la mula estaba muerta ya cuando la habían descubierto, pues iban a comérsela y temían que aquél fuera a imaginar que la habían sacrificado.

Quién sabe cuántas horas llevarían así. Mas, pese a los apremios del hambre, habrían aguardado una semana entera, ya que no ignoraban lo desconfiado que es el *yori* en relación con el indio y lo rabioso y vengativo que se muestra cuando se cree dañado en sus pertenencias por él. Todo hubiera sido preferible a que los tomasen por cuatreros.

Aparte de los andrajos que llevaban puestos, tenían otros, los de invierno colgando de las ramas más bajas del árbol, así como unos *bules* de los que usan para transportar el agua en sus correrías y las sucias *guaripas* con que suelen cubrir del sol apenas la coronilla de su espeso greñerío sostenidos en unas estacas que empotraron en lo estoposo del tronco. Y sobre todo ello, sobre la mula y en sus mismas carnes se agolpaban miriadas de moscas cuya impertinencia no parecía producirles una gran preocupación.

Una vez que comprobé que la mula estaba intacta, los dos indios parsimoniosamente reclinados en el tronco del mezquite se incorporaron. Y sacando sus cuchillos de la pretina, se pusieron a destazar el cadáver para ir prendiendo en los agujones de las ramas lonjas de su carne nauseabunda.

La repugnancia ató un nudo en mi estómago. Y me hizo salir huyendo hacia la *troca*.

En alguna ocasión me aseguraron que esta decadente tribu indígena, otrora tan orgullosa, había llegado en sus hábitos a un relajamiento tal que, antes de comerse el pescado del que comúnmente vive, lo ponía a pudrir para que se ablandara y evitarse la molestia de cocinarlo. No ignoro, tampoco, que en ciertos lugares de Europa existen comunidades de gitanos que desentierran y devoran los animales que matan las pestes. Y que el poder persuasivo del hambre es tan imperioso que hasta en los más refinados países de la Tierra se ha llegado a comer carne humana durante las épocas de penuria que las guerras traen consigo... Y puesto que el hambre que habitualmente padecen los seris alcanza esos y más grandes rigores, no debió sublevarme tanto aquella escena. Pero la repulsión me subía desde el estómago y no era fácil aplacarla con simples conjeturas. Acabó poseyéndome hasta hacerme sentir indignado contra los tres aborígenes. Y, abordando el vehículo, le exigí todo lo que su enclenque motor daba para escapar de allí cuanto primero.

Cruza el camino ante la casa de adobes de los Gurría. Y aún me ardía el asco en la garganta y en el pecho la contrariedad cuando me detuve bajo el gran capule que sombrea el tranquero de su corral, gritándoles a los que se hallaban dentro:

—¡Ey!... ¿Qué pasa con esa gente?

Abrochándose los pantalones con descoco salió a la puerta don Leonel Gurría, que era amigo mío.

Estaba perceptiblemente molesto por mi intromisión, pues tenía en esos momentos a la Petra atrincherada contra la pared y sobre el catre de tijera y mis voces le obligaron a interrumpir el asalto. De modo que inquirió en tono ácido:

—¿Qué hubo?

—Allá pa'l mezquite solo, al pie del árbol —dije— dejé tres seris comiéndose una mula tuya.

Sólo unos instantes se mantuvo perplejo.

Mi indignación debía tener algún elemento de contagio. Pues, al cabo, pareció molesto de saberlos tan cochinos y tan rebajados como para disputarles a zopilotes y perros la carroña. Y preguntó interesándose:

—¿Pa'l mezquite solo?

—Sí —repuse—. Me dio muina verlos como *queleles* sobre ella y te traigo la razón para que los corras de por aquí y no dejes que estén dando ese espectáculo.

Volvió a cavilarlo. Y adujo:

—Hora ya es tarde... Pero mañana, después de misa, les caigo y les *doy su calda*.

Luego de lo cual me dio la espalda y se introdujo en la casa para continuar sus regodeos con la concubina.

Al otro día fue domingo.

Ya entrada la mañana don Leonel volvía de Navojoa sobre el *Canario*, un arrogante palomino de la yeguada de don Jesús Iberri que adquirió en Sahuaripa y que por su alzada y su brío era la envidia de cuantos en aquellos contornos se apasionaban por los buenos caballos. Lo acompañaba el yaqui Leocadio Huitimea, el cual, aunque de padres indios, nació civilizado, hizo a Gurría su compadre y posee más al norte del de éste un rancho triguero regado con aguas del Oviáchic.

Aun cuando los seris son inofensivos, Gurría había sentido temor de ir a ahuyentarlos solo. Y no ignorando que su vecino y compadre, por cristianizado y por yaqui era un enemigo enconoso de aquellos aborígenes y afecto además a hacerla de sayón en las arbitrariedades, solicitó que lo acompañara. Huitimea se había prestado a ello con gusto. E iba jineteando un alegre prieto-mascarillo y armado de pistola y carabina por si los pacíficos adversarios se ponían carrascalosos.

Desde el rancho hasta el mezquite sólo la brecha es larga y dura de andar. Pero esa mañana la volvía más pesada el tiempo caluroso. De suerte que ya el Sol tramontaba el meridiano cuando divisaron el árbol.

La distancia sólo les permitía distinguir aún una mancha oscura tendida al pie de éste. Mas, a medida que se iban aproximando, los harapos, sombreros, *bules* y tiras de carne colgados del ramaje tomaban forma; y aquella mancha oscura comenzó a moverse y pudieron advertirla mucho más extensa de lo calculado. Finalmente, lograron comprobar que la formaban, además de los tres indios a

que yo me refiriese, otros 17 o 18 que se les habían reunido para gozar de la comilona, quizá todo lo que queda de esa pobre raza en vías de extinción, incluyendo mujeres y niños.

La mayor parte permanecía echada y durmiendo. Sólo uno de los hombres hacía guardia reclinado de espaldas contra el tronco del árbol, pero en cuclillas y entretenido en arrojarles puñados de polvo o guijas menudas a los más impacientes de los geubrantahuesos y las auras, los cuales no se resignaban a perder su parte en la carroña y rondaban obstinados el cadáver a medio destazar de la mula.

Fue éste el primero en presentir a los recién llegados y quien dio aviso a los demás para que se fueran previniendo.

Una vez que tuvo bien a la vista lo que de la acémila quedaba, Gurría la reconoció y le dijo al yaqui:

—Es una alazana vieja que de tiempo atrás se me andaba muriendo, compadre.

—La rematarían —supuso el aludido.

—O la encontraron muerta, porque ellos vienen más bien a las pitahayas... El caso es que yo no la contaba ya, y no me perjudica.

—¡No me va a decir que hicimos *de oquis* la andada!... —se amoscó Huitimea.

—No —resolvió Gurría—. De cualquier manera no es correcto que estén a'i haciendo sus cochinadas... Los corretearemos hasta la playa.

El yaqui convino complacido.

Y desoyendo la actitud presta a explicaciones de los indios, sin dirigirles una sola palabra, los dos compadres arrojaron brutalmente sus caballos contra los infelices, compeliéndolos a emprender la huida.

Incorporándose con violencia, los seris se desparramaron medrosos. Y en tanto que los pequeñuelos se refugiaban tras de las enaguas de pluma de pelícano de sus madres para eludir la embestida, los hombres les daban protección resignándose a soportar en primera línea el impacto de la acometida, estoicos ante la adversidad aunque sin propósito alguno de desafío.

El yaqui Huitimea empezó a azotarlos con el fuste. Mas Leonel Gurría lo contuvo:

—Son muchos y no se nos vayan a poner *al brinco*... Con los caballazos tienen, compadre.

Habíales parecido obvio entrar en explicaciones con gente tan desentendida. Pero el dueño de los terrenos no se pudo contener, y acabó vociferando:

—Vamos; ¡fuera de aquí!... ¡A tiznar madres a su isla!...

Y con los potreonos de su opulento *Canario* los empujaba hacia el monte, rumbo a la playa, secundado por Leocadio, el cual, lan-

zando eufóricos alaridos, revolvía entre los infelices a su prieto-mascarillo con riesgo de pisotear algún *buqui*.

A pesar de todo, sólo una de las mujeres resultó derribada y maltrecha, pues los pequeños eran muy ágiles y se desparramaban como pajaritos a las arremetidas de aquellos dos bárbaros con pantalones.

Pero una disposición tan brutal produjo el efecto que iba buscando al cabo.

Atemorizados los seris, rescataron de las ramas y estacas del árbol sus humildes pertenencias y se dieron a la fuga, no sin antes dirigirles miradas llenas de tristeza a los restos de la mula, hirvientes de moscas pero en los que quedaba aún carne suficiente como para pasarse allí unos días más dormitando el hartazgo.

Los dos jinetes los persiguieron durante kilómetros entre el breñal, empujándolos siempre hacia la costa, donde debían tener sus canoas de tule y de carrizo en las que habían venido de la isla Tiburón.

Desentendiéndose del camino hollado, la tribu había partido a través del chaparral. Y además de las espinas del huizache, el nopal y la uña de gato, por allí abundaban los hoyancos que traicioneramente abiertos y ocultos en el piso de arena, contribuían a frenar la brutalidad de la embestida de sus enemigos.

Una vez que consideró Gurría que los había alejado lo suficiente, propuso a su compañero que los dejaran y se volvieran.

El yaquí aceptó a regañadientes. Pero como conocía bien la obstinación de esos indios, apenas los perdieron de vista cuando le sugirió a don Leonel que se ocultaran y aguardasen, pues tenía por seguro que regresarían. El otro se avino. Y desmontando, amparándose tras la espesura de un bosquecillo de palofierro y paloverde, donde ataron los caballos antes de quedar tendidos en el suelo al acecho de los seris.

Los animales trataban de satisfacer la sed y el hambre mordisqueando brotes tiernos del paloverde y ellos se confortaban con tragos de mezcal de una *mulita* o botella pequeña que Huitimea sacase de las cantinas de su silla de montar, cuando hurgó en sus oídos el rumor de la proximidad de los indios.

Dejaronlos acercar.

Y así que los detuvo el estupor ante la inesperada presencia de los caballos, los dos compadres brincaron de improviso sobre éstos para atropellarlos y barrerlos de nuevo con los animales y azotando ahora con las fustas y sin consideración los rostros y las espaldas de los que quedaban a su alcance.

Durante más de una hora reanudaron la persecución. Y sólo cuando, desaparecido el breñal, se presentó ante sus ojos una vasta planicie desnuda de árboles y arbustos, anticipo de la playa y por donde les era dable alejarse hasta un lejano horizonte, desistieron.

Luego de prorrumpir en tonantes amenazas incitándolos a seguir de frente hasta el océano, los dos jinetes se quedaron rezagados y a la expectativa.

No habían musitado los seris ni un rezongo.

Manteníanlos dóciles a la exigencia su miedo a las armas de fuego y a los caballos, así como un conocimiento de las calamidades que suele costarle a un indio su oposición por la violencia a los designios del hombre civilizado. Y sólo en un destello de sus miradas huidizas asomaba a ratos el rencor.

Pero estaban maltrechos por la humillación y fatigados de la carrera. Y en cuanto se vieron distantes amenguaron la marcha hasta detenerse para reposar.

Gurría y el yaqui lo presenciaban desde lejos, invadidos por una rabiosa exaltación.

Ellos no se habían metido en la brega para que los seris se salieran a la postre con la suya. Deseaban arrojarlos hasta la playa misma... Y luego de lanzarles algunas amenazas sin que los indios dieran muestra de oírlas o sin que las quisieran atender, se arrebataron de cólera; y otra vez partieron al galope contra ellos, resueltos, ahora sí, a inferirles el mayor daño.

A medida que cabalgaban el piso se volvía más flojo y más falso. Pero aunque sus bestias lo resintieran, el acicate de las espuelas no les daba ocasión de manifestarlo.

Y llevaban recorrida la mitad de la distancia que los separaba de los seris cuando el gallardo palomino de don Leonel, aquel robusto y brioso *Canario*, metió sus remos anteriores en un hoyanco cubierto de zacatal donde se disimulaba el raizón de un árbol muerto; de suerte que tropezando en éste se fue de cabeza y azotó de vuelta entera, largando por entre las orejas a su dueño y dando en el suelo un espantoso costalazo.

Al percatarse Leocadio se detuvo y acercó para asistir a su compadre.

Éste había quedado muy molido. Mas conseguía flexionar todos sus miembros articulados, lo que probaba que no sufría otras lesiones que el magullamiento natural de la caída. En cambio, el caballo bregaba por levantarse sin conseguirlo. Y en su actitud y en el tenue y angustiado relincho que emitía era fácil advertir asaz mayores sus quebrantos.

Al examinarle los dos hombres descubrieron que el pobre ani-

mal tenía rotos los huesos de la articulación inferior de sus patas delanteras, tan completamente que los cascos le colgaban, sostenidos apenas por unos cuantos nervios y por el pellejo.

Los dos compadres olvidaron a los seris mientras asistían al caballo en su tragedia. Mas éste, al cabo de dolorosos y vanos esfuerzos por ponerse en pie, clavó el hocico y ya sin ánimos fue entregándose tendido de costado.

Se hizo evidente que la hermosa bestia no tenía ya remedio alguno.

Gurría y Huitimea no necesitaron siquiera comentarlo. Se limitaban a mirarse entre sí con desatino y a expresar el desaliento sacudiendo las cabezas.

De pronto, el yaqui desembocó en la ira. Trepó al mascarillo de un brinco y se dispuso a lanzarlo contra los seris para vengar en ellos la desdichada contingencia. Gurría, sin embargo, lo detuvo antes de que emprendiera el desmán:

—No canse al suyo, compadre. ¿Qué no ve que tiene que llevarnos a los dos de regreso?

Comprendiendo, Huitimea se sobrepuso al arrebató.

—Hágame el favor de que le pegue un tiro al *Canario* —rogóle Gurría tras ligera vacilación y alejándose para no presenciar muy de cerca el sacrificio—. A mí no me alcanza el valor, y no consiento ese vágido con que se queja.

Y aun al duro yaqui Leocadio le costó trabajo decidirse a meterle al palomino una bala piadosa entre los ojos.

Tres días más tarde, recorriendo la playa con rumbo a las salinas, pude ver al grupo de seris acampando a la sombra de cierta enramada de tabay que ellos mismos levantaron y comiéndose los despojos de un espléndido caballo, muy parecido al que montaba y presumía don Leonel los días de fiesta.

Aunque la carne no apeataba tanto, volvió a asaltarme el asco y la indignación. Y desconociendo aún el dramático tropiezo, no perdí tiempo en ir con la noticia de mi descubrimiento a casa de los Gurría. Sin embargo, esa vez no pude inducirles a que salieran a ahuyentar y a escarmentar a los indios. Me recibieron con cierta mala disposición. Y no sólo se negó don Leonel a hacerme caso, sino que desde entonces se ha mostrado rencoroso y hostil conmigo, y no desperdicia la ocasión de crearme injusta fama de mitotero y enredador.

Ello me ha reconciliado con los seris. Y, a decir verdad, casi me complace que se comieran su palomino.

Pudicia, el hedonismo en la pintura de Ulises García

JAIME MORENO VILLARREAL

Ulises García es un artista culto cuya conversación sobre arte brinda ocasiones de pensar juntos, a él y su interlocutor, en términos de una visualidad compartida de imágenes y obras, conversación llena de referencias, acotaciones y datos, a veces eruditos pero siempre gozosos. Una y otra vez Ulises me sorprende con sus conjeturas y teorías, con algo que acaba de pensar o lleva ya buen tiempo ideando. Su inteligencia es dúctil, ligera, nunca pedante y siempre agudísima. A cada paso él remata con una «puntada» o una sonora carcajada sus argumentaciones.

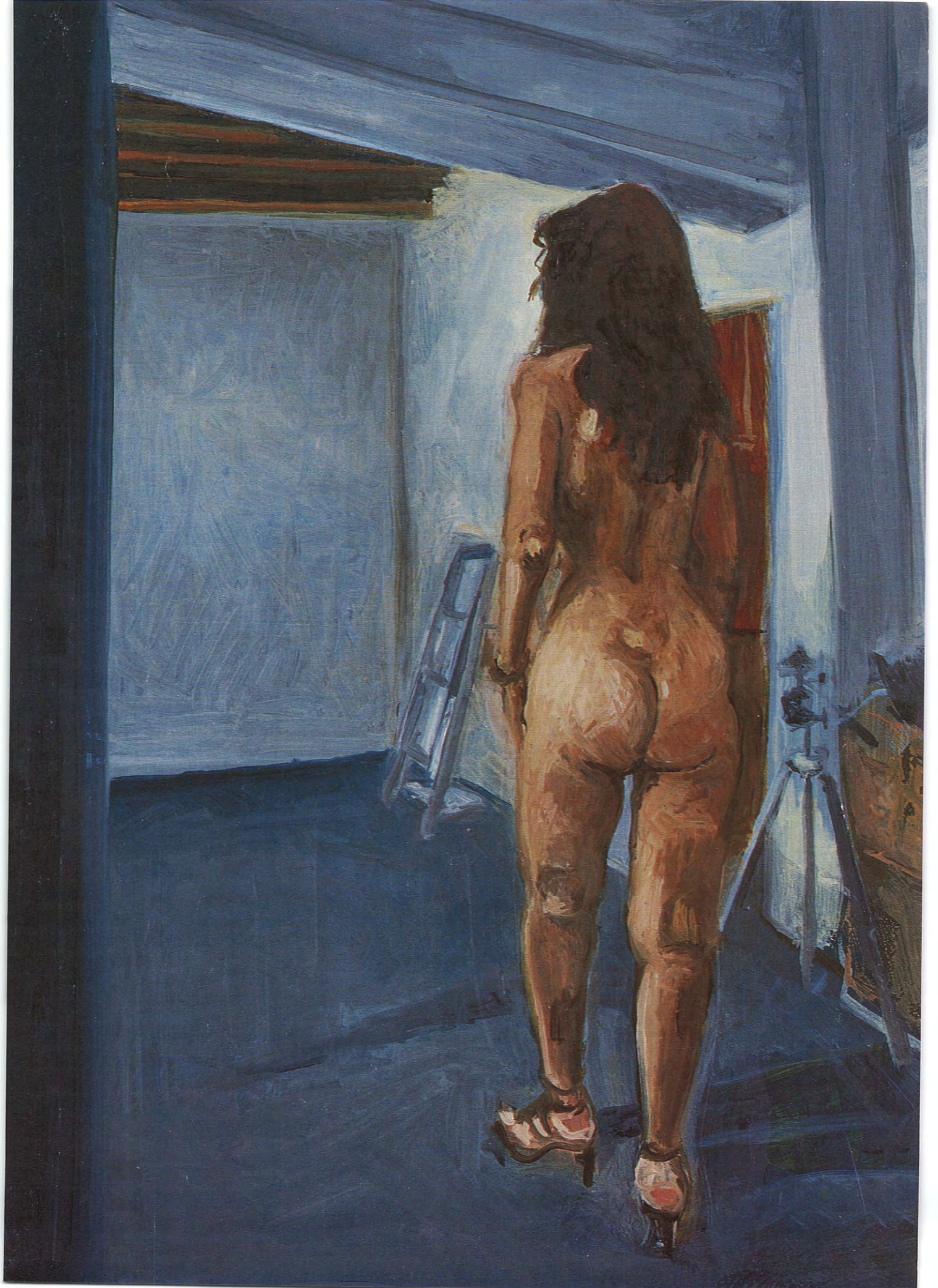
En su pintura, como en su carácter, hay un costado hedonista muy inclinado a la fiesta y al erotismo. No por ello su obra es menos culta. Por el contrario, el deseo de saber adquiere en ella los rasgos de una rebeldía voluptuosa, de apasionado interés visual y táctil. En las páginas que siguen, me aproximo al hedonismo en la pintura de Ulises García desde el flanco culto para intentar revelar algunas de las obsesiones que configuran su universo personal.

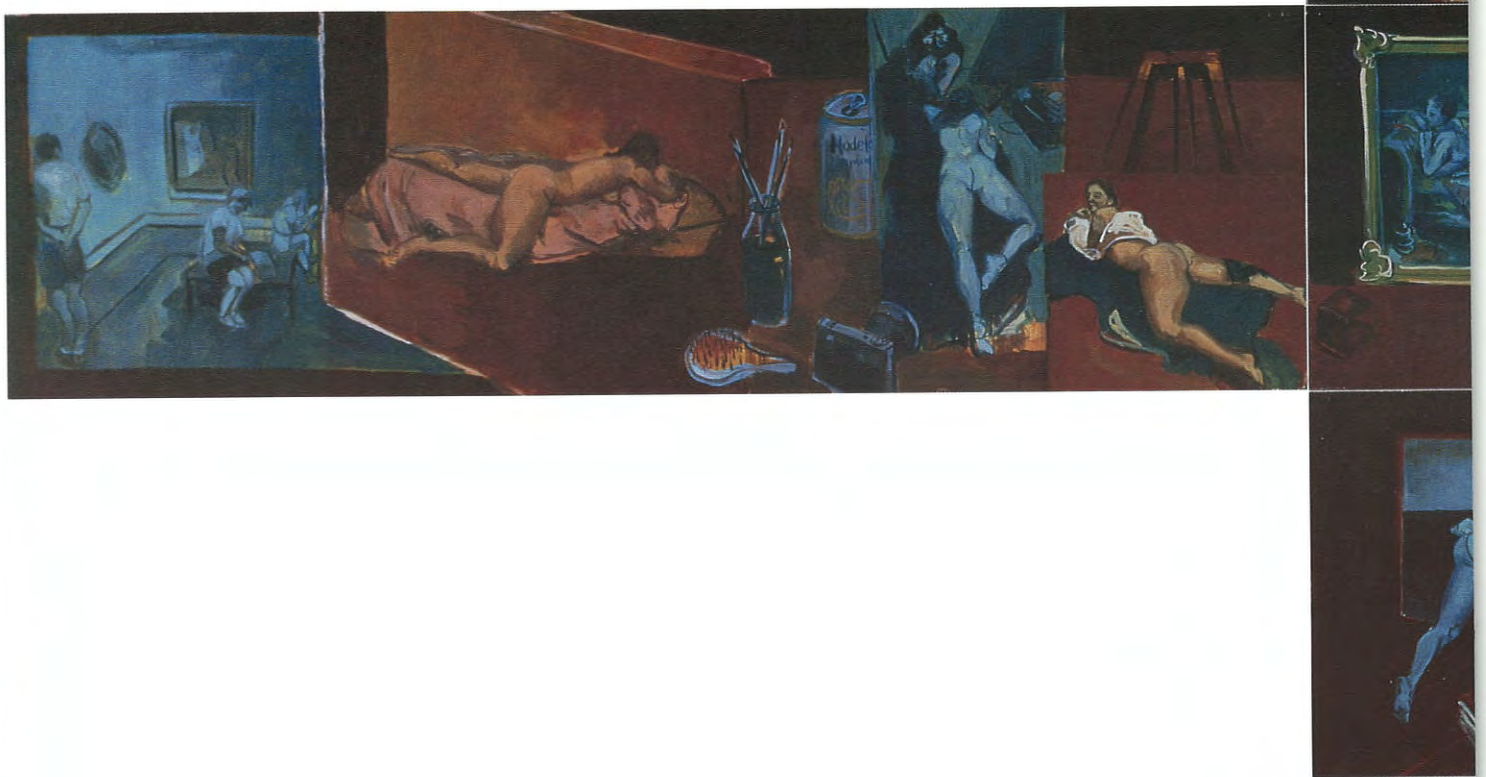
Durante el siglo XVIII la *Pudititia*, una escultura romana que hoy se halla en el Museo Vaticano, fue considerada por los anticuarios, los *amateurs* y los escultores uno de los máximos retratos femeninos del arte antiguo. Hoy, difícilmente habrá quien la recuerde. Probablemente tú sí te acuerdes de ella, Ulises. A diferencia de tantas *Venus* antiguas y modernas, semidesnudas o arropadas por sus manos insuficientes, esta imagen lleva todo el cuerpo togado y descubierta la cabeza, luce diadema y manto, y apenas deja asomar el cuello, una mano y las puntas de los pies calzados. Castísima. ¿Recuerdas? Pasaba por ser la imagen de una bella romana todo pudor y honestidad, no porque así lo representara obligatoriamente (de hecho, pudo ser una estatua sepulcral), sino porque la magnificencia y pesantez de su drapeado desafía casi cualquier presentimiento erótico.

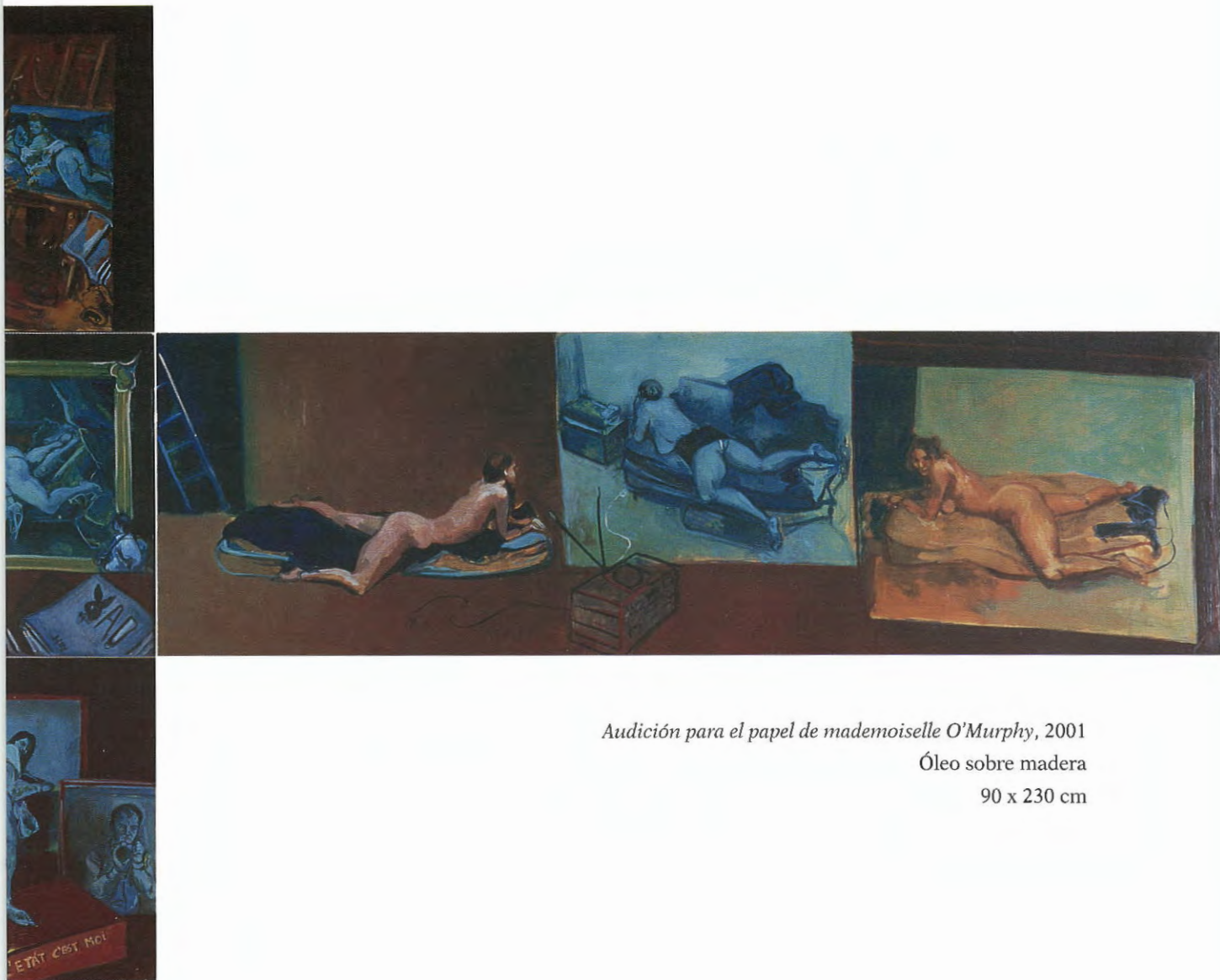
Pero que amor y voluptuosidad pueden colegirse entre los pliegues, no era cosa inadvertida para ningún espíritu barroco, como tampoco lo es para ti. En 1752 el escultor veneciano Antonio Corradini realizó su *Pudicizia* (Nápoles, capilla Sansevero) cubierta de rostro y cuerpo por un amplísimo velo transparente cuyas ondulaciones le acunan un buqué de rosas en el vientre. Tanta flor y tan deliberadamente distribuida era ya cosa contradictoria; la pudicia aparecía sexualmente exaltada, evocando de inmediato a Flora, la potencia de la naturaleza. *Pudicizia*, velada de la cabeza a los pies, desmiente su pudicia; muy suelta de cuerpo es casi una cortesana cuya cara tapada, pezones erectos, anchas caderas y torneada rodilla dirigen el vaivén de los pliegues. El velo la reviste de genitalidad: es labios, flor e himen; sugiere esa derivación anfibológica que nombra *puditia* al recato y *pudendum* a la vulva. Menciono esto también porque te encantan los juegos de palabras. Tu conciencia del sonido y el sentido de los vocablos da pie constantemente a tus chistes. Ahora mismo recuerdo el breve texto que acompaña el dibujo tuyo que yo poseo, de una mujer en pantaletas vista de espaldas, y que dice más o menos: «Calzón es una palabra horrible. ¿Cómo puede una palabra tan fea designar una cosa tan bonita?» algo tiene que ver esto con la pudicia, y acaso con la *Pudicizia*, ¿no crees?

Una obra maestra. Por lo menos así la consideró Antonio Canova, el escultor clasicista que partió de la *Pudicizia* para realizar su *Bailarina con las manos en los flancos* (1806-1812, San Petersburgo, Ermitage), vestida con túnica a la griega que transparenta el seno, el abdomen y muy acentuadamente el pubis; vestimenta que alude además a la ropa de casa, al *negligé*, y por su transparencia a la ropa interior femenina. Es una bailarina en desplante, pero también una amante que se alza el batón de seda. Lo que en la escultura antigua pudo significar el manto de Venus, ese paño postrimero que cubre las partes pudendas de la diosa, se había transformado a principios del siglo XIX en *locus* erótico y feti-

Sin título, 2001
Óleo sobre madera
20 x 15 cm







Audición para el papel de mademoiselle O'Murphy, 2001
 Óleo sobre madera
 90 x 230 cm

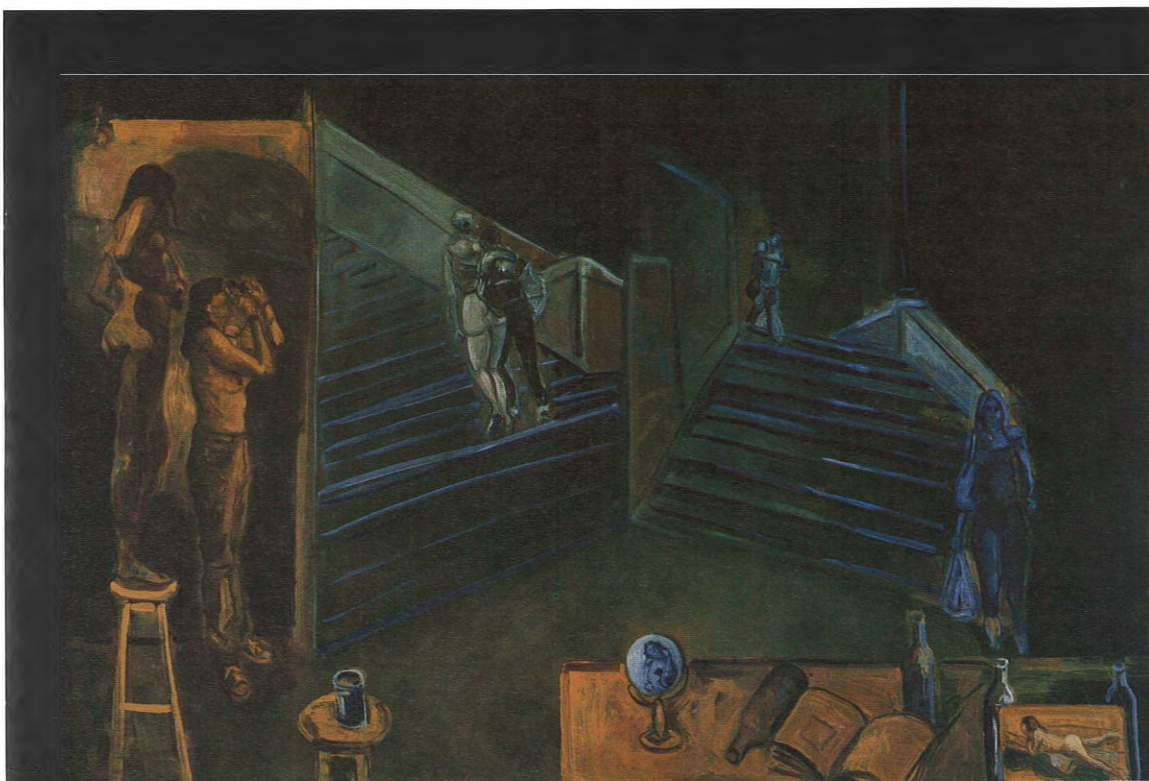
che: la ropa interior. Ya puedes ver hacia dónde dirijo mi intento. El coloquio de la desnudez y la tela (me refiero también a la tela pictórica, desde luego) es uno de los motivos centrales de la representación erótica. Y en cuanto a tu manera de abordar ese coloquio, la ropa íntima femenina se lleva un papel protagónico.

No tanto los escritores libertinos franceses e italianos del XVII y XVIII exaltaron la exploración de los ropajes íntimos femeninos en el retozo, como los grabadores de las estampas de sus novelas, quienes acomodaban a las mujeres en todas posiciones con las faldas alzadas mostrando la trapería de los bajos como sinécdoque y ampliación de los pliegues de la vagina. Cuando Antonio Canova esculpe su *Bailarina*, deja caer el gran drapeado al frente en V, trazo que en general se evitaba en la escultura grecorromana, excepto en las representaciones muy erotizadas de Venus-Afroditas, Flora o las Sirenas. En la estatuaria moderna esos pliegues poco recatados que sugieren pero ocultan la vulva, señalan a la libertad como impudente. Desde entonces, la equivalencia de las «vergüenzas» —pudicia y vulva— no ha dejado de ser sinónimo del goce perverso, *complicado y multiplicado* en la imagen erótica, tú lo sabes, con la ropa interior como sueño de limen e himen, delicado obstáculo penetrable.

Ya en la *Pudicizia* de Corradini el gran velo que tradicionalmente aludiría al secreto, su revelación y la iniciación en el conocimiento, se ha sexualizado a tal punto que el acceso erótico se sugiere como desvelamiento para alcanzar lo más «sagrado». El velo y el vello intensifican sus correspondencias, la vulva es una flor púdica, las partes *pudendas* femeninas sugieren cortinas interpuestas entre el buscador y su deseo, los labios vaginales son corolas de pétalos innumerables, una rosa mística. Aquí me interrumpirías tú para hablar; por ejemplo, del velo de la novia que se descorre en la ceremonia matrimonial y yo te diría que parece ser que en tus cuadros levantas la falda a tus modelos con gesto nupcial. Nos reiríamos un poco. Conversaríamos luego sobre el Velo de Isis, y probablemente acer-

Sin título, 2001
Óleo sobre madera
20 x 20 cm





Fotógrafas, escalinata y bodegón, 2000

ca de su difusión como alegoría entre los simbolistas. Sí. Los simbolistas del XIX trataron de manera experta la relación entre el sexo y lo sacro, conocían bien el velo en su voluptuosidad, su prohibición y su desfondamiento. Detrás del Velo de Isis sólo podían hallar el vacío. En la segunda mitad del XIX, en tiempos de incertidumbre ante un futuro abrumado por las guerras y revoluciones europeas, los velos se replican en fantasmas que posponen la posesión y al cabo la imposibilitan: el narcisismo, la androginia, la mujer fatal, el pecado, la culpa, la huida del mundo, la neurastenia son también nombres del acceso sexual prohibido. Un tejido neurótico transparenta lo que está oculto, un tejido de luz y sombras por cuya abertura hay que pasar, cuyo trasfondo se puede revelar y luego re-revelar, cerrar de nuevo.

De qué modo poderoso estas metáforas tocaron a la pintura, puede deducirse en sus telas, en las de la propia pintura, Ulises. Esa retícula de la teoría de la perspectiva, que se interpone entre el ojo y el objeto representado, será también tejido que transparente un más allá erótico en la medida en que el mito de la pintura moderna es el de la mirada penetrante. La retícula se proyecta en el lienzo; el lienzo es una blanda maculada por la arremetida del artista. El pintor y la modelo actualizan durante cada sesión en el estudio un aplazamiento en el que la tela se interpone y aun *manda* entre ellos. De esto sabes mucho más que lo que yo puedo imaginar. Para un escritor, la relación de un artista con su modelo siempre será un enigma y un motivo de envidia. En compensación, déjame soñar un poco. La modelo desnuda no supone sólo una «copia del natural»; impone además un trabajo de abstinencia, de distanciamiento y sublimación. Juntos, pintor y modelo producen el fetiche. A diferencia de ese deseo que es carencia del objeto real, el artista proyecta un fantasma a partir de la presencia real de una mujer que funge como estatua viva, como diosa mortificante. ¿Exagero? La tela es el lugar de corte del flujo deseante, el lugar donde ambos se en-

cuentran: es el obstáculo profundo, aunque también el delicado epitelio que se rehace particularmente en las *veladuras*, esas capas de color muy tenue o rebajado con aceite decolorado que muy bien puede dejar aparente el grano de la tela a la vez que dulcifica las tonalidades y aumenta la transparencia, para crear la *piel* del cuadro (que así se nombra). He ahí lo que pienso sobre la tela del pintor como metáfora del velo. Pero se me ocurre algo más sobre la mujer desnuda entre sus telas en el cuadro.

Por poco que se la contemple, la mujer desnuda entre sus telas se duplica, pues es imagen y es velo. La pintura juega a multiplicarla, le añade espejos. La historia de la pintura, como una cámara de ecos, la decuplica, un cuadro refleja otro cuadro que refleja otro cuadro. Es una mujer en decúbito lateral y de espaldas entre las sábanas: Velázquez; o captada en la *toilette* frente a la bañera: Bonnard. O tendida ventralmente y entre almohadones ofreciendo la grupa: Boucher. O con otra durmiente al lado entrelazadas luego del ayuntamiento: Courbet. Pero no: ella es más bien su proliferación. Está en los museos, está en los libros de arte, está en los carteles de exposiciones, también en las postales y desde luego, en las estampas galantes, en las reproducciones corrientes de calendarios, en caricaturas licenciosas, en recortes de revista que decoran los muros de los talleres mecánicos; y está seguramente en la publicidad de muebles de baño y hoteles de playa, en el último éxito de taquilla y en la telenovela atrevida. Está en la mente de todos y en ninguna parte. Es la mimesis.

Ahora me referiré a ti en tercera persona para que todas estas conjeturas adquieran algún crédito de objetividad al desembocar en tu obra.

La copia de la copia: la mimesis. Ulises García trabaja sobre esta diseminación. Como si estableciera los circuitos espirales de un torbellino, en cada obra se desplaza a través de ese exceso que son las imágenes de imágenes, que hacen intertexto a corriente y contracorriente de la ico-



nografía, para experimentar en sí mismo la copia (profusión) de la copia (reproducción) en deriva deseante. El artista parte de imágenes preexistentes para estructurar la complejidad de lo visible en pintura. Son imágenes de pinacoteca, de libros de arte y de historia, pero también de revistas ilustradas, de álbumes licenciosos, así como de la colección íntima de fotos de chicas que él toma en su estudio. Esta iconografía culta y vulgar a un tiempo, contemplativa y voyeurista es, también, genealogía de la imagen y tratado de la obsesión. Su tema es esa penetración mediante la mirada, el mito de la pintura profunda que pertenece a un sistema global: *la visualidad*, el campo de las posibilidades, diferencias y dispersiones que ocupa la producción de las imágenes en cuanto expectativas preelaboradas, jerarquizadas, canonizadas y da cauce a objetos culturales que estructuran la visión como territorio signifiante. Fundándose en la academia, a la que se adhiere por más que en las últimas décadas, en cuanto concierne a la pintura, se descuajara, Ulises García recoge fragmentos del derrumbe para alzar con ellos una crítica del objeto-pintura, «parcial, apasionada y política» —como decía Baudelaire que debía ser la crítica de arte—, pero además excitante y aun lúbrica.

La mimesis es motivo para que este artista tome en serio y con mucha gracia lo que de semen cabe en la diseminación de las imágenes. Recurre al símbolo de la lluvia de oro como eyaculación, pero haciéndola surtir groseramente de una regadera; hace de la falda femenina el fetiche ligero que en vez de cubrir sirve para desocultar, para alzar los velos; emplea la esca-

Las vistas de Velázquez, 2001

Óleo sobre madera

30 x 100 cm

lera y el columpio para *montar* en ellos a una mujer y así atisbar mejor sus entresijos; pinta micrófonos erectos como falos en medio de las desnudeces, para ironizar los discursos sobre la pintura; desprende del deporte tenístico un repertorio de posiciones y un tablero de escarceos; pinta mujeres desnudas, vistas de espaldas, caminando en el estudio hacia la pared blanca del fondo como metáfora acaso del lienzo al que se integrarán. En complicidad con sus modelos, García recurre a la actualización de una pose consagrada o a su multiplicación y complicación para elaborar variaciones que forman, en el conjunto de cada pieza interiormente segmentada, un circuito de comunicación indicado y conducido por serpenteantes, insinuantes líneas de cable telefónico o de energía eléctrica o de microfonía que desafían la noción de que un cuadro lleva «mensaje» en tanto atraviesan los planos de realidad representados en la tela. Esos cables transmisores indican más bien que históricamente una imagen proviene de otra, la pintura de la pintura, el arte del arte: telas dentro de la tela, cuadros dentro del cuadro *ad libitum*, donde cada episodio conforma una estación de la misma pulsión deseante, en la que lubricidad, sensualidad y obscenidad alcanzan el nombre muy decente y juicioso de «tradición», mientras que la perspectiva múltiple, la composición es-



Danae y el cadáver radioactivo del viejo, 2001

El columpio y la nueva modelo, 2001

Óleo sobre madera

30 x 100 cm

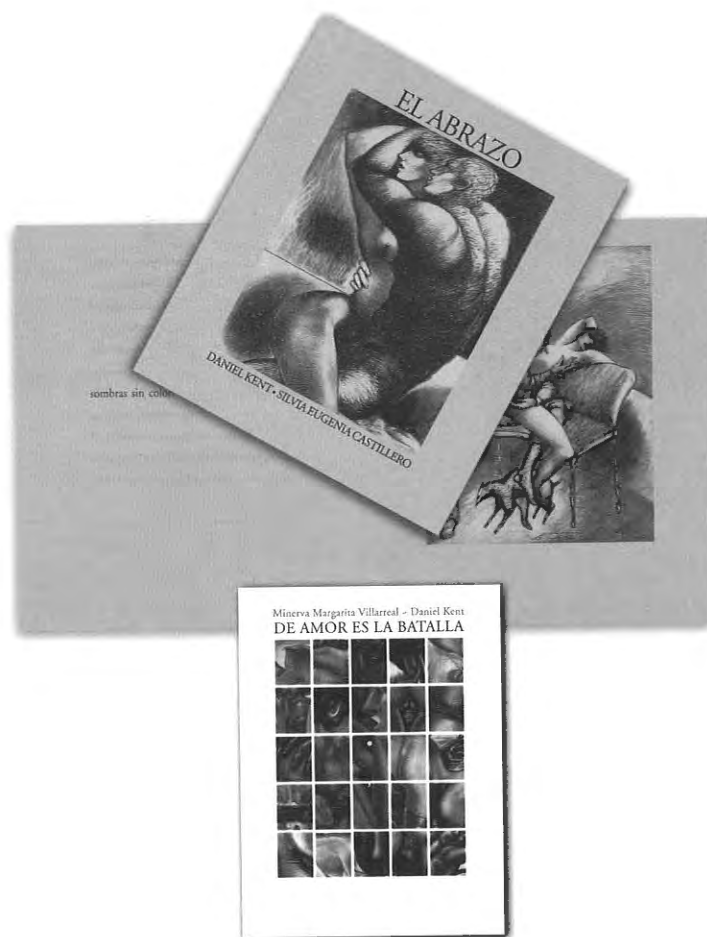
pecular y la polidimensionalidad de los planos pictóricos adquieren los visos poco correctos de una generalizada cachondería. Proliferación de imágenes que toca constantemente su límite exterior: la propaganda política en cuanto forma de culto y sublimación masivos.

La pudicia embrollada del barroco y el rococó, de la literatura libertina, del neoclasicismo y el romanticismo reaparece en los cuadros de Ulises García como constante que, atravesando los estilos históricos, confirma que la pintura siempre *muestra lo que oculta* según ritmos que son tanto de represión como de goce. Si los primeros modernos, como el escultor de la *Pudicizia*, dejaron deslizar la alusión del velo púdico al vello púbico, que cubre y revela, este tardomoderno pintor-de-la-pintura reconoce como *locus* erótico la propia tela donde pliega y des-

pliega su fascinación. Ulises García levanta los velos para adentrarse en telas y entretelas propias y ajenas. Las nalgas femeninas consuman su atracción *de más*. Las representa siempre como el gran pliegue a partir del cual desdobra el imaginario de las redundancias, los ecos, los dobles juegos de equivalencias, la profundidad obstaculizada, la intimidad aún resguardada por sus ondulaciones.

La pintura de Ulises García es una derivación postrimera del culto a Afrodita-Venus. Todos sus cuadros regresan a esa figura legada por la estatuaria grecorromana. Al pintar una y otra vez a Venus en sus transformaciones, parecería que el artista intenta hacerla transparente, aunque sepa que con cada versión la cubre de velos nuevamente.

Ya ves cómo, Ulises, al escribir sobre tu pintura y sus placeres regreso a Venus que es, desde luego, la figura que adivino debajo del velo de la *Pudicizia* de Corradini, de la *Bailarina* de Canova y que es, al cabo, el objeto de tus afanes. Tanta vuelta, Ulises, para retornar a Ítaca.



DEVENTAEN:LIBRERÍACÓDICELIBRERÍAGANDHIGALERÍALIBRERÍALAMANDRÁGORA

La escritura y las artes visuales

ALBERTO GUTIÉRREZ CHONG

Sí es muy probable, que una de las más apasionantes búsquedas de la creación artística, está contenida en las particularidades del arte en sí mismo, más allá de su originaria y aparente condición. Esto realmente siempre ha sucedido así, y en muchos casos las disciplinas son tan análogas, que sus vínculos difícilmente pueden sustraerse, de ello no existen dudas, ni reclamos. Así también del lado opuesto, a contracorriente, está la búsqueda explícita, de mayor riesgo y fascinación.

Y ya que no pretendo hacer una especie de estudio antropológico o algo parecido, entre las artes visuales y la escritura, con todo lo que esto acarrea, sino más bien, la idea es centrar una reflexión inicial de ese suceso provocado con la aparición de la modernidad que implantó entre tantas otras alternativas, la posibilidad de poder retomar los recursos sustanciales, de una disciplina artística, con otra, formando vínculos de una extraordinaria extensión inventiva, como muchas veces de una híbrida y perturbadora renovación estética. A tal grado, que la propuesta llevó a un ajuste de las normas intrínsecas de cada disciplina, para su más adecuada comprensión y percepción.

Un pintor entendiéndolo así, ya no sólo utiliza la escritura para escribir, la emplea también para estructurar y fundamentar visualmente el cuadro. Cuando el pintor belga René Magritte, entre 1928 y 1929, pinta la emblemática paradoja «Esto no es una pipa», donde aparece efectivamente la ilusión pictórica de una pipa, junto a la descripción escrita, «Esto no es una pipa» ocurre y se presenta la primera discusión sobre el ilusionismo pictórico, que produce la homologación entre la representación de una imagen y su propia denominación verbal, poniendo en entredicho (al menos para la pin-

tura y su tradición), el papel asertivo de que sólo la imagen representa la realidad. O más justamente un tipo de descripción de la realidad. Esta visión moderna repercutió de una manera total en las artes visuales, llegando a modificar radicalmente el pensamiento creativo. Hasta para poder aceptar recursos tan nuevos como fueron y son, la fotografía, el cine, el video y más recientemente la multimedia.

Todos estos medios de representación visual independientes entre sí, pasaron a formar parte de manera casi natural a las posibilidades de las «artes plásticas tradicionales»: el dibujo, la pintura, la escultura y el grabado.

De las vanguardias históricas (arte moderno) de la primera mitad del siglo XX, al arte contemporáneo de postguerra (segunda guerra mundial) y el arte de hoy en día, es sumamente natural ver y contemplar cómo el «artista visual» asume estos recursos para realizar una obra diríamos paralela, en donde cada medio cobra su propia sintaxis y veracidad: pero este espíritu de profunda transformación cultural, no se detuvo solamente ahí. Las artes visuales se involucran por primera vez con otras disciplinas ajenas y lejanas, que no responden y corresponden aparentemente a la lógica de su percepción, dando lugar a géneros tan desafiantes y polémicos, como fueron los espacios de agitación (el happening), el arte del cuerpo (performance), los ambientes lúdicos (environments). El descubrimiento del audio y las sonoridades y desde luego la mediática síntesis total de la escritura.

El contexto no es pretender hacer teatro o danza, sino extraer de las acciones corporales y todo lo que involucra (guión, escena, diálogos, sonidos, actuación, etc.) un complemento más para la producción de una obra plástica visual. En un performance el cuerpo es el «lienzo» para producir una «pintura» física. Su narrativa visual está más cercana incluso a la fotografía, o al video, que a la propia descripción escénica. La función artística está en la búsqueda de la acción e imagen «plástica», a partir de una estética de la temporalidad corporal.

En esto es importante volver a ubicar el tema, para no discutir el caso del artista frente a dos disciplinas opuestas, el creador dual. Juan Rulfo, cúspide de la literatura, es también un notable fotógrafo; Marco Antonio Montes de Oca, poeta, pintor y escultor profesional; Fernando del Paso, escritor y un artista visual completo; José Luis Cuevas, artista plástico e interesante narrador. Entre tantos posibles ejemplos, Pablo Picasso fue muy intuitivo al comentar la pregunta, si le hubie-

LA LUZ DESGARRADA de nuestro tiempo le da la razón a Balthus: al contacto con su universo premeditado recobramos la confianza y alcanzamos sin esfuerzo la cima donde se agotan inteligencia y sensación, al nivel de un arte que tiene la atmósfera deseable de la vida porque es inmanente y sutil. En consecuencia, como Balthus no está jamás tentado por ninguna proeza, realiza la de restituirnos *algo* pleno y organizado para actuar en los límites soportables de lo humano ilimitado [RENÉ CHAR, *Cahiers d'Art*, vol 20-21, 1945-1946, p. 199. Traducción Antonio Oviedo].



René Magritte: *Esto no es una pipa*

ra gustado ser escritor, de inmediato respondió, que le hubiera gustado ser entonces «un poeta chino».

Esta fusión entre artes visuales y escritura, tiene sus antecedentes más explícitos en todos aquellos movimientos artísticos, que parten de las vanguardias de principios del siglo XX. Particularmente con el cubismo de Pablo Picasso y Georges Braque, que al incorporar el collage, la obra alcanza otras dimensiones en su percepción visual. La tipografía y la estética impresa del texto, jugaron un papel vital en la concepción plástica del cuadro.

Los futuristas llevaron la imagen y la letra a la real presencia de la palabra escrita en su obra. Los *constructivistas* soviéticos y la Bauhaus, llegan a inventar lo que hoy conocemos como diseños, arquitectónico, industrial, y, desde luego el diseño gráfico, simbiosis lineal de la imagen icónica con el texto. Pero es con el perturbador movimiento «antiartístico» *Dada*, que cobra una real importancia la escritura como obra plástica, como un «cuadro» que intenta suplantarlo todo vestigio del ilusionismo de la representación pictórica, para ser ante todo una concepción artística, como hoy la percibimos. Son todavía verdaderamente insólitas las experiencias de artistas como Raoul Hausmann, Marcel Janco, Hugo Ball, Kurt Schwitters, Francis Picabia y el gran visionario Marcel Duchamp, que recurre a la experimentación del lenguaje y la

escritura. Son notables sus *Notas* («La caja verde»), sus juegos de palabras «Trozos escocidos», sus acertijos verbales «Textículos», entre otras tantas obras que presagiaron casi la totalidad del arte contemporáneo. Con la inmediata irrupción del surrealismo, *post-dada*, la presencia de la escritura fue indiscutible con la figura de André Breton. Pero incluso ésta regresó principalmente a su función netamente literaria, salvo algunas experiencias aisladas como las del poeta Vicente Huidobro o la propia gestación de la célebre: *escritura automática*. Las artes visuales iniciaron su gran transformación, vulnerando sus propios dogmas para lograr efectos más certeros y disímbolos. No bastó con alterar la perdurable representación pictórica o escultórica, se tuvo que mirar hacia otros recursos, que de igual manera producen y comunican otros estados de la imaginación. Con el arte contemporáneo, la escritura cobra otra conciencia, ya no es suficiente esa sola posibilidad heredada de la poesía y su gran deuda con Mallarmé y Apollinaire.

En algunos de los movimientos artísticos contemporáneos surgidos a partir de los sesentas, el arte pop, los nuevos realistas europeos y una buena parte de los hiperrealistas, aparece una nueva visión estética, industrial y del consumo, que plantea asimilar una realidad más descriptiva y trivial, dando por resultado el volver a «copiar». De ahí el fenómeno temático de muchos artistas para imitar la publicidad, los letreros, los anuncios, de una pragmática sociedad de consumo. Pero es con el arte conceptual, que emerge en 1970, y con ello la última vanguardia, que tal vez reúne y sintetiza el acento transformador y el espíritu crítico de la modernidad. Esta tendencia incluye una extraordinaria variedad de obras, las cuales con frecuencia, ni siquiera existían como objetos. Más bien continuaban siendo ideas, conceptos, y a menudo lo único que se mostraba era algún tipo de documentación que hacía referencia al concepto.

Joseph Kosuth presenta en 1965 la obra «Una y tres sillas», en donde propone tres posibilidades de percibir el concepto: silla, con tres medios diferentes. La primera es una fotografía de la silla, la otra es la presencia física de la silla misma y la última una descripción del diccionario de la palabra silla.

Esta cadena de sustituciones de los signos icónicos y verbales, entre sí, muestran el hecho de que la forma física no es fundamental en la presentación de conceptos. El artista conceptual ya no necesitó crear objetos, el catálogo impreso, la escritura, el libro de la obra y su tiraje, los registros de las

DEGAS renunció a las bellas figuras suavemente reclinadas, las deliciosas Venus y Odaliscas; no buscó representar sobre un lecho alguna obscena y soberana Olimpia, brutal como un hecho. La carne, ya sea de oro, blanca o rosada, no parece haberlo incitado a pintarla. Pero se consagró a reconstruir al animal femenino especializado, esclavo de la danza, del empleo, o de la calle; y esos cuerpos, más o menos deformados, a los cuales capta en los estados cambiantes de su estructura articulada (como atar un zapato, apretar con los puños la plancha sobre la ropa blanca), hacen pensar que todo el sistema mecánico de un ser vivo puede *gesticular* como un rostro [PAUL VALÉRY, *Degas danse dessin*, París, Gallimard, 1939. Traducción Alicia Larraniendy].



Georges Braque: *Le Quotidien*

imágenes, el documento de los testimonios, son explícitamente la obra; llegando a fracturar todo lo anteriormente establecido, incluyendo el consumo de los «bienes artísticos y culturales». Con estas actitudes y nuevas significaciones las artes visuales hoy día, continúan sosteniendo en una buena medida la lógica mediática de la escritura, con una renovada y amplia producción, en sus soportes, los formatos, las técnicas, etc., que va desde la emisión clara y pura de un texto de reflexión filosófica o tautológica en un espacio cerrado, hasta emitir consignas de carácter social, presentadas en las marquesinas de los espacios públicos, entre tantas otras posibilidades, incluidas las artes plásticas tradicionales y su regreso con los llamados movimientos postmodernos.

Merecen mención aparte, las denominadas nuevas tecnologías, la multimedia principalmente. Que como su propia descripción semántica lo indica, ya es posible reunir en un solo medio, binario, la imagen de cualquier origen, las imágenes en movimiento, el audio y el texto, la escritura, a través de sistemas propios y específicos. De ahí que una importante y naciente producción artística esté orientada hacia la exploración, de sus múltiples posibilidades. Esto es muy importante, ya que de ahí sin duda, partirán otras maneras de entender y concebir la idea artística. Es interesante ver la adaptación de estos recursos multimedia, en disciplinas tan diver-

sas como la propuesta: «El movimiento de sombras», difundido y promocionado por el escritor John Conomos, que agrupa al «Video as electronic writing», cuya finalidad es experimentar las posibilidades de la literatura, con los recursos electrónicos. Creo que es oportuno mencionar, aunque sea brevemente, la función del acto mismo de escribir con la pintura. Ya que es indisoluble esa simétrica voluntad creativa, que dio origen a una presencia, audaz y extraordinaria. Me refiero a la otra buena parte de la llamada abstracción pictórica (la pintura lírica, el informalismo, el tachismo y el expresionismo abstracto) que tienen su raíz diríamos moderna en la escritura automática, concebida ya en la primera mitad del siglo XX.

Este vital reencuentro con todas sus renovadas alternativas, llevó a los artistas a ir en la búsqueda del conocimiento y el origen de la caligrafía, principalmente la oriental. Dando por resultado una pintura tan singular donde todavía es posible detectar los tenues límites entre una acción caligráfica escrita con el gesto sígnico de la pintura.

The tongue is an eye

BAUDELIO LARA

En el centro de una posible reflexión entre las artes plásticas y la literatura no se encuentra, en principio, el asunto del comercio entre imágenes visuales e imágenes verbales, o el préstamo de elementos entre ambos dominios, sino, sobre todo, el problema de la representación, es decir, en última instancia, la relación entre las palabras y las cosas.

En general, en la historia del arte en Occidente las enunciaciones de carácter artístico se han basado en la idea de que estas dos formas de representación pertenecen a ámbitos distintos: una cosa es cómo nos representamos verbalmente el mundo y otra cómo nos lo representamos en forma de imágenes que podemos ver o tocar. Foucault advirtió que esta separación entre la representación plástica y la referencia lingüística se debe a que la primera implica una relación de similitud o semejanza con los objetos y la segunda la excluye. Según este principio, el signo verbal y la representación visual no pueden darse a la vez en un mismo campo y, si así fuese, requieren siempre de un orden exterior que organice su lectura de manera jerárquica: o la forma visual que ordene el discurso o el discurso que regule los signos visuales.

Esta manera de percibir los objetos y cómo los representamos no es, sin embargo, universal. En algunas culturas orientales esta distinción es relativa y permeable, ya sea por razones religiosas o por la naturaleza ideográfica de sus lenguas. Las pinturas tradicionales japonesa y china, por ejemplo, incluyen, aunque de manera marginal, leyendas e inscripciones. Por su parte, en la cultura musulmana, que prohíbe la representación de Dios, han florecido, como sucedáneos de la pintura laica, la caligrafía y la decoración basada en sofisticados motivos geométricos.

En la tradición artística occidental la cuestión del enlace entre la imagen y el signo literario irrumpió como tema importante de la modernidad por diferentes vías, (como la publicidad o el interés por las «culturas exóticas»), y en ambas direcciones, es decir, desde la literatura hacia las imágenes y desde la pintura hacia las letras. El encuentro, siempre conflictivo, de estos elementos en el espacio de la convención pictórica fue un aporte de las vanguardias históricas en los inicios del siglo XX, las cuales concedieron un valor plástico a las grafías, a las letras y a las proposiciones dentro del espacio otrora reservado a la representación visual. Ese fue el caso de algunos cubistas tempranos, que introdujeron los diferentes planos de la urbe en obras que parecían imitar los carteles publicitarios emplastados y fragmentarios de las calles de París; de la obra gráfica de Toulouse Lautrec; o de algunas series de grabados de Picasso, como la del Minotauro o la del Quijote, en las que la ligereza de los trazos pictóricos parece adoptar formas caligráficas. Desde la dirección contraria, el caso más ejemplar es el de Apollinaire, que integró la dimensión espacial al texto poético a través de los caligramas, artefactos híbridos en que se combinan proposiciones y signos pictóricos.

Este desvanecimiento entre los límites de la imagen y el texto constituyó, simultáneamente, una ruptura y una afirmación. Por una parte, los movimientos vanguardistas de principios del siglo XX rompieron con la idea de separación entre ambos dominios, conquistando con ello nuevas posibilidades estéticas; por la otra, esta ruptura implicó que el discurso verbal alcanzara el estatus de objeto pictórico, esto es, que los artistas pudieran incluir el lenguaje como si se tratara de una imagen y que integraran los signos lingüísticos como elementos legítimos de sus intenciones expresivas.¹

Curiosamente, este cambio, profundamente conceptual, no provino del conceptualismo (Duchamp) sino de la pintura figurativa. En su afán por hacer una obra que rompiera con los automatismos de la visión y los hábitos del pensamiento, Magritte, junto con sus paradojas visuales, recurrió a la asignación de títulos y leyendas contradictorios para frenar los mecanismos de interpretación simbólica, entendida como la inercia de una mirada acostumbrada a buscar un significado oculto en las imágenes, significado que va más allá de lo que nos muestra el propio cuadro. Así, Magritte confiere al título de los cuadros un papel primordial y orgánico que hasta en-

PEGADOS AL MURO, los personajes de Manet nos contemplan. Sobre sus labios y en sus miembros algo traiciona el padecimiento de no poder expresarse del todo y claramente. Sombrero rojo agitado en el viento, semejante a un cerezo con los frutos relucientes ¿no es extraño que esos personajes apretados entre sí nos miren desde lo alto de los muros lisos? ¿No tienes esa sensación?

El espacio tridimensional, cuya ficción se ampara en el cuadro mismo, es, debido a su yuxtaposición, reducido a un espacio de dos dimensiones. Así, tanto se trata de hombres parecidos a nosotros cuanto de seres que se desplazan extrañamente sobre una superficie [ROBERT MUSIL, *Gesammelte Werke*, t. II, 1911/12. Traducción: Héctor Recht].

¹ Años después, el estructuralismo francés completó este círculo al proponer que las imágenes pueden leerse como un discurso.



Pablo Picasso: *Purgativo*; Juan Gris: *El desayuno*

tonces no había tenido y con ello, prolonga y altera enigmáticamente su significado. En muchas de sus obras, el título no cumple ya con la función de ilustrar o nombrar el contenido,² sino que constituye un elemento que se integra o contrapone a éste, sin el cual la obra pierde su sentido particular. El caso más representativo es *La traición de las imágenes*, de 1929, cuadro más conocido por la famosa inscripción que contiene: «Esto no es una pipa», la cual contradice de manera evidente el objeto que representa (precisamente, una pipa). En ese cuadro, el pintor belga nos plantea un dilema con una actitud a la vez burlona y sincera: ¿por qué negar verbalmente lo que vemos en el cuadro?³ No se trata sólo de una broma, aunque sabemos que el pintor surrealista tenía un sentido del humor mordaz. Pero, si no se trata de una pipa, entonces ¿qué es?

Según sus palabras, Magritte escogía los títulos de tal modo que impidieran «que mis cuadros se sitúen en una re

² Situación que suele suceder en la pintura tradicional, y que ha sido aminorada por otro mecanismo que trata de impedir el «ruido mental» que produce el nombre de una pieza, es decir, nombrar la obra como «Sin título».

³ Magritte dijo al respecto: «¿La famosa pipa? No se cansaron de hacerme reproches. Pero ¿puede ud. llenarla? No, claro, se trata de una mera representación. Si hubiese puesto debajo de mi cuadro 'Esto es una pipa', habría dicho una mentira». Posteriormente, →

gión familiar que el automatismo del pensamiento no dejaría de suscitar con el fin de sustraerse a la inquietud». Con ello, Magritte conseguía crear efectos disruptivos para *extrañar* la mirada del lector/observador, impidiendo que se situara en la actitud de *reconocer* una imagen, buscando individualizarla para que la *viera* desde sus propias premisas, a partir de sus propios fundamentos.

Este mecanismo, a la vez perceptual y conceptual, se relaciona con la dislocación de la realidad cotidiana de las obras de Magritte, la cual nos obliga a observar el cuadro como una pregunta perentoria, ineludible. Por otra parte, la respuesta casi siempre es sugerida por el artista por medio de yuxtaposiciones e incongruencias entre la figura y el fondo, los personajes, las proporciones de los objetos, etcétera.

Este artificio que prolonga y confunde los dominios de los signos lingüísticos y visuales ha sido un recurso utilizado por los artistas contemporáneos. Quizá el ejemplo más claro es de la artista norteamericana Jenny Holzer quien, por medio de frases cortas que presenta en letreros electrónicos, anuncios televisivos, carteles publicitarios a gran escala, etiquetas, marquesinas teatrales y, últimamente, en sitios web, crea lo que denomina «truismos», esto es, aforismos equivalentes a verdades netas o banalidades, que tienen el propósito de confrontar al espectador en relación con las actitudes personales ante la vida, la condición de género, la guerra, el amor, la maternidad, la trascendencia, etcétera.

Otros artistas han abonado también a este terreno desde diferentes perspectivas, como Bruce Nauman, con sus vitrales o instalaciones construidos con frases de neón; la gráfica militante de Keith Haring, que hace uso del *comic* y el *graffiti*, o los carteles panorámicos de Félix González Torres, que cuestionan los límites entre lo público y lo privado.

En México, esta intersección entre pintura y representación verbal ha estado presente a través de la recuperación de la retórica de los exvotos, en artistas como Frida Kahlo, Julio Galán o Nahum Zenil; por medio de referencias y alusiones literarias específicas, como en el arte objeto de Alberto Gironella a propósito de Octavio Paz; o en episodios polémicos, como el de *Espejo*, una serie de «cuadros escri-

→ en *Los dos misterios*, un cuadro de 1966, Magritte prosiguió este juego. Incluyó el cuadro original en otro cuadro en el cual representó otra pipa de mayor tamaño que pretende ser, esta vez, una «pipa real», a la manera de las imágenes de televisión que reproducen su propia imagen hasta el infinito.

ES FALSO poseer una mitología prefabricada, y pintarla en lugar de la tierra verdadera. Cuando no pueden ofrecerse los reflejos en el agua, debajo del follaje, entonces se coloca allí una diosa: ¿qué tendrá eso que ver con el agua? Ingres es un clásico pernicioso. La poesía podrá llevarse en la cabeza, pero jamás —si no se quiere caer en la literatura— habrá que intentar llevarla al cuadro: entrará en él por sí sola. Mi método es el odio contra el cuadro de fantasía: es realismo, pero un realismo lleno de grandeza, el heroísmo de lo real. Si se quiere forzar a la naturaleza a convertirse en expresión, retorciendo los árboles y haciendo gesticular las rocas, o bien cuando se quiere refinar demasiado la expresión, todo eso sigue siendo literatura. Para el pintor, lo único verdadero son los colores. Un cuadro no representa ante todo, y no debe representar, nada más que colores. La pintura es una óptica, y el contenido de nuestro arte reside en primer lugar en lo que piensan nuestros ojos [PAUL CÉZANNE, *Conversaciones con Cézanne*, Joachim Gasquet, París, 1924. Traducción José María Coco Ferraris].



Francis Picabia: *Retrato Dadá*

tos» exhibida en 1994 en el Museo del Chopo, en los que Roger von Gunten intenta llevar a otro plano el litigio de sus derechos autorales que aún hoy enfrenta con una empresa promotora. En el terreno de la producción más reciente, es destacable la obra de algunos artistas que en la década de los años noventa se aglutinaron alrededor del llamado grupo «Temístocles». Es el caso de Daniel Guzmán, cuyas piezas están emparentadas con el *comic underground* y con la estética irreverente de Mike Kelly, y algunas obras individuales y en colaboración realizadas entre Pablo Vargas Lugo, Eduardo Abaroa y Marco Arce.

En el terreno del arte que se produce actualmente en Guadalajara, diversos artistas han utilizado las representaciones verbales como parte de sus procedimientos creativos. Uno de los temas que aglutina sus preocupaciones es el de la referencia autobiográfica, y más precisamente, el papel del artista como individuo frente a diversas circunstancias de su biografía o de sus roles sociales.

En la pintura de Alicia Ceballos el uso de los signos lingüísticos parece obedecer a un intento de reconstruir un mundo fragmentario. Su pintura se presenta como un medio para aclarar la experiencia personal a través de una experiencia literaria, un intento por superponer o trasvasar diversos planos de una experiencia. En su obra, los signos literarios (*escritura pintada*) se presentan como una traducción vivencial de la lectura, de manera semejante a como se escribe un diario. Se entiende así su propensión a sugerir en sus cuadros experiencias literarias (*Carta*, es el título de algunos de sus cuadros) o el *Mimetismo postal* de algunos de ellos.

En un tenor semejante, la obra de Lourdes Méndez está impregnada por un evidente conflicto entre la realidad y el deseo, entre lo que pudo haber sido y lo que realmente resulta de los planes. Resaltado por su condición de mujer y de artista, el suyo es un trayecto íntimo que revela, al mismo tiempo que sus frustraciones y sus placeres, el camino que emprendió para llegar a ellos.

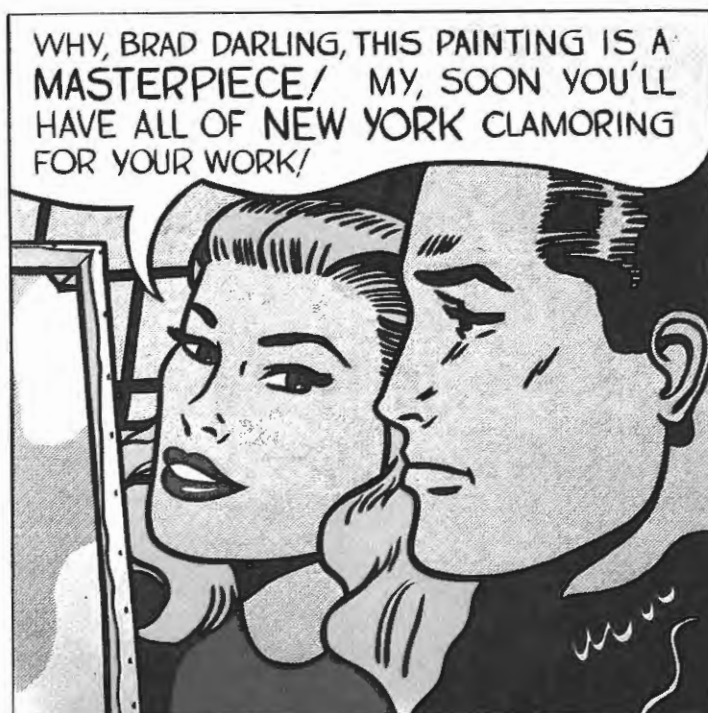
En sus obras es común el uso de frases, aforismos y palabras sueltas, muchas veces como ejes o centros de la pieza, tanto si son incorporadas al espacio de expresión, como si son utilizadas en los títulos como un medio para crear un juego doble entre la imagen y la palabra, a través de la coincidencia o contraposición de sus significados. En otra vertiente de su trabajo, la artista utiliza frases procedentes del latín o del inglés a la manera de un juego equívoco que se abre a diferentes sentidos. El resultado es una operación perversa que se

afana, al mismo tiempo, en cifrar y descifrar su sentido por la vía de su ocultamiento en otro idioma. En otros casos, utiliza pseudotextos que ilustran la realización de actividades cotidianas, a la manera de los instructivos que requerimos para armar los nuevos aparatos o para realizar una acción específica, en una especie de parodia que equipara las complejidades de la tecnología y los problemas de la vida diaria.

La recuperación imaginaria de la infancia perdida y el obsesivo registro del flujo de la conciencia son dos de los tópicos más visibles que atraviesan la obra de Rodrigo Aldana. Alcanzadas por medio del psicoanálisis y la meditación, sus expresiones, sin embargo, distan mucho de presentarse al espectador en un tono retraído o introvertido. Por el contrario, sus obras, que se dirigen a la introspección sin concesiones de su sexualidad y de sus filias y fobias más íntimas, son muchas veces provocadoras e irreverentes. En este contexto, la escritura juega un papel muy importante en algunos de sus trabajos, los cuales incluso a veces toman la forma de un libro. En algunas series, emplea hojas partidas en dos a manera de un cuaderno escolar; en una de las partes utiliza una frase autobiográfica, que siempre es la misma, y en la otra, continúa el trazo de la oración, pero con diferentes dibujos, a la manera de un *test* proyectivo de frases incompletas. Sin duda, su obra más conocida son sus diarios, donde registra profusa y pormenorizadamente sus pensamientos tanto en lo que se refiere a sus preocupaciones más trascendentales como en sus ocurrencias más baladíes, utilizando textos e imágenes recolectadas de la internet. Estos diarios, originalmente realizados en un soporte de archivo informático, pueden luego ser exhibidos en forma de grandes carteles impresos. En cuanto a sus contenidos, el artista establece un juego contradictorio: ocultar la intimidad (el objeto formal de sus diarios), por la vía de su impúdica exhibición. En efecto, el espectador llega a sentirse tan saturado de la información ajena e insignificante que se le presenta, que puede optar por no registrarla, lo que resulta en una parodia efectiva de la invasión de la intimidad a que estamos expuestos en la sociedad actual y una crítica incisiva de los difusos límites entre la vida pública y la vida privada.

Un tema central en la obra de Fernando Palomar es la exploración de las relaciones entre arte y utilidad. Formado en el campo de la arquitectura y el diseño, sus piezas se caracterizan por una esmerada factura y una funcionalidad que se anula a sí misma en un intento por suprimir las barreras entre uso y belleza. En la mayoría de los casos, las vistosas

TODAVÍA NO CONOZCO mejor definición del arte que ésta: el arte es el hombre agregado a la naturaleza, a la que él libera, como realidad, como verdad, pero también con una significación que el artista agrega al expresarla; aun cuando dibuja ladrillos, granito, barras de acero o los arcos de un puente..., la preciosa perla que sale a la luz es el alma del hombre [VINCENT VAN GOGH, *Cartas a Theo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1967].



piezas de Palomar son ingeniosos objetos que cumplen las exigencias de un pulcro diseño y seducen al espectador por su desenfado.

Su relación con el lenguaje puede observarse en dos terrenos. En el primero, Palomar utiliza las señales, no tanto como elemento de comunicación gráfica, sino como medio expresivo. Se trata de siluetas monocromas de objetos reconocibles fabricadas en colores vívidos: barcos, molinos, aviones, paisajes, etcétera, las cuales remiten tanto al espacio físico como al espacio mental, esto es, con las concepciones que históricamente (biográficamente) nos hemos formado de los objetos que esas imágenes representan.

Emparentado de algún modo con las representaciones esquemáticas de Julian Opie, sus objetos equiparan el acto de ver con el acto de leer. En el mundo actual, en el que estamos inundados de información visual que nos resulta indispensable para movernos, estas obras tratan sobre el proceso mental de interpretación que podemos aplicar a esas señales, de lo que evocan como representaciones de los objetos así como del contexto social y particular en el que se insertan los mensajes. Estas representaciones pictográficas (que no necesariamente pictóricas) en las que Palomar destila la imagen hasta su forma más elemental, resultan paradójicas y extrañas: el espectador reconoce inmediatamente su artificialidad, pero no puede sustraerse de la conexión emocional que le produce la cercanía afectiva de los objetos representados.

En otra vertiente de su trabajo con el lenguaje, Palomar utiliza el *graffiti* como vehículo expresivo. Al igual que en el callejero, los textos están cifrados, pero no en el sentido de la codificación de un lenguaje cerrado al grupo o a la banda, sino desde la perspectiva de una clave retórica que los oculta o de un contexto en el que no son esperados. Son, por así decirlo, «pintas culteranas», que se refieren a Borges o a Stravinsky en el muro de un museo, o que reproducen fragmentos de la Divina Comedia ocultando el hecho por medio del *graffiti*.

De todos los artistas que utilizan recursos discursivos, la obra de Jorge Méndez Blake es la que está más directamente relacionada con el *corpus* de la literatura formal, es decir, con obras y escritores que hemos leído y cuyos argumentos podemos reconocer. Esta relación con la literatura no es, sin embargo, un mero asunto de inspiración literaria que es luego trasladada al campo de las imágenes. Sus piezas, que pueden calificarse como glosas o paratextos de obras literarias, están alejadas de la intención de transmitir una experiencia personal de lectura (quizá por ello, en sus obras no encontramos un diario, pero sí la descripción de su biblioteca personal).

Por otra parte, sus trabajos evidentemente poseen una raíz literaria, ya sea por sus contenidos o por sus referencias nominativas pero, al mismo tiempo, ostentan cualidades formales que les permiten sostener un discurso plástico sin recurrir necesariamente al argumento retórico del que surgen. De esta manera, sus obras tienen la virtud de establecer un enigmático equilibrio entre una distancia formal y una íntima cercanía afectiva. De algún modo, esta tensión sutil parece transitar por un camino inverso al recorrido por Matisse: en lugar de desarticular los automatismos perceptivos que conlleva el acto de mirar, las imágenes que fabrica Méndez Blake invitan a aglutinar los significados que inconscientemente relacionamos con las referencias literarias y con las vivencias a ellas vinculadas. Así, sus imágenes funcionan como intertextos, pero no en un mismo plano verbal, o de una imagen hacia otra imagen, sino entre los dominios diferentes de la lengua y el ojo. Se establece entonces un pasaje entre imagen y texto, que puede recorrerse en ambas direcciones.

«Estamos hablando de lo mismo», es el título de una pieza de Méndez Blake en la que reproduce un verso del poeta norteamericano Wallace Stevens: *the tongue is an eye*. Para algunos de los artistas que hacen arte en la actualidad y que se han aventurado a franquear los dominios otrora excluyentes de la escritura y la representación visual, efectivamente, *la lengua es un ojo*.

HABLAR DE PINTURA lo interna a uno en un laberinto del cual no resulta fácil encontrar la salida [EUGÈNE DABIT, *Los hermanos videntes*, Paul Eluard, Proteo, Buenos Aires, 1967].

Ver, escribir, trazar

JORGE ESQUINCA

1

Uno de los testimonios contemporáneos más intensos que conservamos del oficio de un pintor, es sin lugar a dudas el del holandés Bram van Velde (1895-1981). Un espíritu prácticamente ágrafo como el suyo habría de hallar, en el cauce de largas conversaciones con el poeta francés Charles Juliet, la expresión más fiel de su inquieto pensamiento. El libro al que me refiero se titula *Encuentros con Bram van Velde* y lo tradujo otro poeta, Hugo Gola, para la hoy indispensable colección Poesía y poética que él mismo dirigió con tan buen tino durante tantos años. «Intensa, difícil, visionaria, esencial», son los calificativos que le propina a la obra pictórica de van Velde el anónimo solapista del volumen y con los que es posible estar de acuerdo, porque, además de la pintura, nos remiten a la sustancia de sus palabras guardadas en el libro.

Contra lo que podría pensarse, van Velde era un hombre de pocas palabras, o mejor dicho, de palabras exactas y de prolongados silencios. Hablaba, así parece, sólo si tenía algo que decir, o cuando aquello que tenía que decir se le imponía. Charles Juliet lo conoció una tarde de otoño de 1964 y de inmediato el pintor le propuso salir a caminar. «Afuera, liberados al fin de nuestras miradas, empezamos a hablar». A partir de entonces sus encuentros se sucederían durante más de diez años. Una de las virtudes de este libro reside en la calidad con la que Juliet transcribe lo que le dijo el pintor. Frases breves, casi siempre relampagueantes. Transcribo unas cuantas: «no busco tener un lenguaje comprensible. Pero mi lenguaje es verdadero»; «uno se encuentra en un terreno en el que ya no existe el saber, por el que hay que avanzar sin saber nada, aun sin saber hacia dónde uno va»; «Es difícil mantener el ojo sobre el todo».

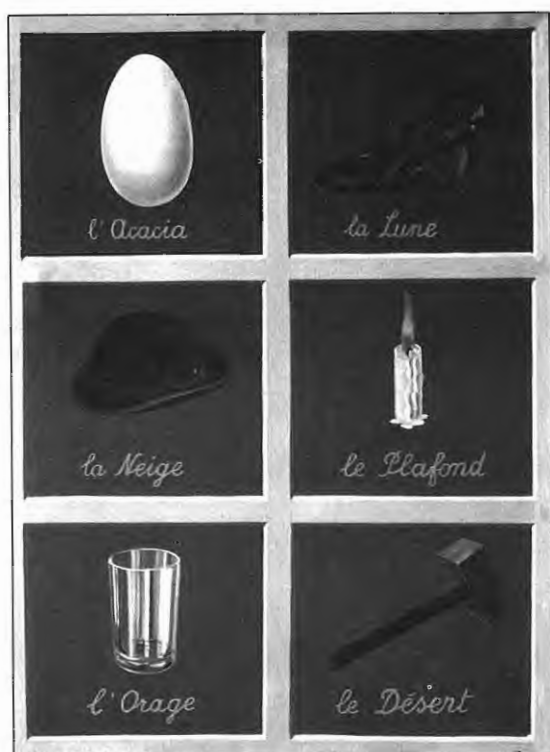
La tentación es citar largamente estas frases de van Velde y convertirlo en un personaje próximo al pensamiento y la delicadeza espiritual de San Juan de la Cruz o Antonio Porchia, con los que ciertamente puede establecerse un parentesco. Me contento, sin embargo, con el encanto de estas frases que se multiplican sin desbordarse a lo largo del volumen y con la dulce violencia de su pintura, para la que vivió y padeció.

2

Conozco la pasión que anima las obras señeras con las que Fernando del Paso ha enriquecido y diversificado nuestra literatura. Sus novelas no necesitan reconocimiento —los tienen todos— y, recientemente, el Fondo de Cultura Económica las ha reunido en volúmenes que el estudioso agradecerá. El año pasado, Fernando dio a la imprenta de esta misma casa editorial un libro singular: *Castillos en el aire. Fragmentos y anticipaciones*, en el que reúne veintiún poemas en prosa que se empalman con igual número de dibujos trazados por su mano.

Me gusta pensar en Fernando del Paso como el gran novelista que es. Me resulta necesario leerlo como el articulista puntual que, en el preámbulo de una guerra infame, publicó en la prensa nacional textos que dieron claridad, sensatez y equilibrio a mis propias consideraciones. Pero me gusta el Fernando del Paso que es también un pintor, un poeta y un dibujante. Esta simbiosis que en Oriente resulta natural es, entre nosotros, escasa. Henri Michaux (1899-1984), a quien Fernando conoce y admira, podría ser una de los ejemplos mayores. La poesía y la pintura fueron para el autor de *Un bárbaro en Asia* una misma vía de exploración. Comenzó escribiendo poemas y dio después con el dibujo, con una "línea de ciega investigación". No la abandonaría. Desconozco las vías que llevaron a Fernando del Paso a la pintura y al dibujo. Pero no olvido una tarde, en un restaurante de Guadalajara, en la que nos mostró algunos de los dibujos que componen sus *Castillos en el aire*. Veo en ellos no sólo la inicial fascinación por los perímetros ambiguos y las perplejidades geométricas de Escher —a quien del Paso rinde homenaje—, sino la fugaz concreción de una estructura soñada. La palabra y el dibujo pactan una alianza venturosa. No hay ilustración. La escritura y el trazo de la tinta surgen momentáneos del mismo espacio blanco. Ambos minuciosamente tejidos, resueltos cada uno en su burbuja de universo, como si estuviesen siempre a punto de derrumbarse o de volver a nacer.

EL PINTOR hará infinidad de cosas que las palabras ni siquiera podrán nombrar [LEONARDO DA VINCI, *Tratado de la pintura*, Visor, Madrid, 1987. Traducción: Encarna Castejón].



René Magritte: *La clave de los sueños*

3

Con más frecuencia que sus poemas —exquisitas arquitecturas verbales, materializaciones de una idea— consulto ahora los ensayos, las notas y, en una palabra, la prosa de Paul Valéry. Discípulo lúcido y fiel de Mallarmé, Valéry nos regala, en diversos momentos de sus escritos, testimonios perdurables de la proverbial sapiencia de su maestro. Repaso en estos días un libro entrañable: *Degas danse dessin* (Gallimard, 1983). En poco más de un centenar de páginas el autor de *El cementerio marino* da cuenta de su demorada relación con el pintor Edgar Degas, de su admiración por su pintura —particularmente sobre la que aborda el tema de la danza y las bailarinas— y de los momentos en que las vidas y las obras del pintor y de Mallarmé se entrecruzaron.

Vale la pena traducir una de estas conversaciones. Luego de confiarnos la fascinación de Degas por la escritura de sonetos —«dejó una vein-

tena que son notables»—, porque tal vez encontraba en esta disciplina una tarea semejante en su rigor y precisión a la del dibujante, escribe Valéry: «un día, me contó Degas, cenando en casa de Berthe Morisot con Mallarmé, se quejó con él de la extrema dificultad de la composición poética: '¿Qué oficio!, se lamentaba. Perdí todo el día en un maldito soneto, sin avanzar un paso... Y, sin embargo, no me faltan ideas... tengo tantas... estoy lleno de ideas...' A lo que Mallarmé, con su suave profundidad, respondió: 'Pero, Degas, nunca se hacen versos con ideas... Se hacen con palabras'».

He citado antes, en otro contexto, esta conversación que considero capital porque guarda una dulce ironía, un matiz, una diferencia. En el contexto de nuestra época incierta, ideas, palabras, trazos, gestos, medios, recursos, herramientas, se confunden en un crisol implacable. Todo puede ser y, a la vez, todo deja de ser. Hay un vértigo, una vorágine. Escribe Arthur Danto en *Después del fin del arte*: «lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido». No dejo de pensar en esa libertad que es *casi* perfecta, ni en la resolución de ciertos hacedores que encuentran en ese *casi* una condición esencial de la metáfora primigenia.

COLECCIÓN VIENTO NORTE

NOVELA

POESÍA

CUENTO

ENSAYO



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
CAMPUS UNIVERSITARIO DEL NORTE
Hidalgo 11, Colotlán, Jalisco

El mirlo

EUGENIO MONTEJO

(Jardines de la Residencia de Estudiantes, Madrid)

Verde es el canto del mirlo
que mana arriba, en la copa del árbol,
hasta que se desprende con frescor de fuente
y en ondas se prodiga, en saltos, chispas
y tenues gotas de su luz sonora.
Verde es el denso murmullo que circunda
la grávida columna con sus hojas
y el rumoroso viento en torno al canto
y los viejos, aéreos pensamientos...

El mirlo canta solo, eso le basta.
Aquí y allá mueve su cuerpo, no su canto;
el canto sigue intacto y más inmóvil
a través de los años y las horas.
De verdor en verdor, de un siglo a otro,
indemne a quien lo escucha o lo recuerda,
con borbotear en círculos de fuente,
cada vez más vivaz —el canto llega...
Y dentro trae un nuevo canto y otro,
el mismo siempre en plumas diferentes,
el que se escucha aquí y aquél y tantos
mirlos y cantos de hoy, ayer, mañana,
mirlos sin mirlos dentro de sus sombras
que están aquí y no están, aunque sus vuelos
vayan y vengan raudos cada instante
junto a la luz, el árbol y sus hojas.

Otra noche

JORGE ORENDÁIN

*Las horas no se escapan,
todas están habitadas.*

María Baranda

De noche releo mis recuerdos.
El tiempo en horas se derrumba.

Abro mis ojos,
esas dos puertas y su burla.
Brotan lágrimas heridas de sed.
(algo de mar avisa su destino)

Mi cuerpo respira
la noche que se escapa.

El tiempo huye,
nos habita, es permanencia,
vacía las horas.

La vela me arrincona en su luz.
Enciendo un fragmento de mi oscuridad.
Me cubro con la ceniza:
otra noche se respira.

Balada del amigo pródigo

ADOLFO CASTAÑON

Para André y Marie Ricard

Rodando y rotando voy
Canto que en el aire rueda
Planeta que en la noche vuela
al compás del silencio deambulo

A cada instante vuelvo sobre mí mismo
en cada segundo —el primero acaba de pasar— renazco
entre la luz y el relámpago inminente
tan inasible
brindo con la vida el tiempo
Rodando y rotando voy
Canto que en el aire rueda

Qué presente tan ausente
Cuánto sentido insensato
tanta cíclica armonía
santo incógnito retorno
Rodando y rolando voy

Canto que en el aire rueda
me voy naciendo en
 cada
 desnacimiento
a la par tan llano y hueco
 alguna vez tuve oficio
 alguna voz sacrificio

Rodando y rotando voy
Canto que en el aire rueda

Ahora sólo ruego y navego
a solas me espío en espiral
Voy por el aire impávido
y a cada porvenir, amigos, me veo regresar

Rodando y rotando voy
Canto que en el aire rueda

Tulio, malamente

JOSÉ ISRAEL CARRANZA

El conductor de la ambulancia está a punto de encender la sirena. Yo estoy instalando un cortinero. Por la ventana alcanzo a ver que la vecina acaba de salir a pasear a su perro o a su niña, no sé, y me mira sin saludarme. Es viernes por la tarde, y de pronto se ha soltado un viento más bien incomprensible. El conductor de la ambulancia piensa que lo mejor será esperar la luz verde para encender la sirena y avanzar, porque tiene delante un auto compacto: a fin de cuentas está por el rumbo de la dirección que acaban de indicarle por la radio, y no importan unos segundos más o menos cuando se trata de recoger un cadáver. La vecina, que lleva un pantalón deportivo y el cabello suelto, se detiene a revisar el buzón antes de salir, y grita un nombre que no sé si es el de su perro o el de su niña. El taladro se me cae y la broca se rompe. El conductor de la ambulancia se lleva un chicle a la boca y le pregunta al camillero que va a su lado si quiere acompañarlo al fútbol esta noche. La vecina echa a correr, y sale de mi campo visual rápidamente. Yo me bajo del banquito y recojo el pedazo de broca y el taladro. El conductor de la ambulancia prende la sirena, acelera y saca del bolsillo de su camisa los boletos para el estadio. La vecina grita de nuevo, pero ahora es un alarido, no un nombre, que se mezcla violentamente con un rechinado de llantas, y yo salgo para ver qué ocurre. Es en ese preciso momento cuando admito, de una vez por todas, que estoy perdidamente enamorado de la vecina. El conductor de la ambulancia le muestra los boletos al camillero, quien no le presta atención porque no dieron vuelta en la calle a la que debían llegar; exasperado, el camillero le indica bruscamente al conductor que frene, retroceda y se meta en sentido contrario. La vecina está en la esquina, con una expresión de pálido terror, y yo me acerco apresuradamente con el taladro y el pedazo de broca en las manos, un poco asustado pero decidido a hablarle por primera vez en la vida. El conductor de la ambulancia se ofende porque el camillero le ha gritado, y no hace caso: prefiere dar la

vuelta a la manzana. La vecina se aferra a mi brazo cuando llego a su lado, y yo sólo veo un charco de sangre antes de apartar a la vecina para vomitar aparatosamente. El conductor de la ambulancia apaga la sirena y guarda los boletos para el estadio en el bolsillo de su camisa. La vecina sigue gritando, llora, evidentemente no sabe qué hacer. Se junta un montón de gente que ha salido a ver qué ocurre, y yo regreso a mi casa, limpiándome la boca, avergonzado pero con la certeza de que es ahora cuando debo aprovechar para enterarla de mi amor y demostrárselo al mismo tiempo, aunque sé lo que va a costarme. El viento termina de enloquecer la escena, y ya es una tormenta oscureciendo el cielo de esta tarde que me habría gustado que fuera apacible y silenciosa. El conductor de la ambulancia deja que el camillero vaya solo al centro del círculo de curiosos, aunque sabe que deberá acudir en cuanto su compañero lo llame. Yo no tengo ya tiempo de colocar la cortina para que nadie se asome y mire lo que hago, pero doy por hecho que los posibles impertinentes hallarán más atractivo en el escándalo de la esquina. La urgencia me impide detenerme a considerar cuál habrá sido el nombre que no pude entender cuando la vecina gritó: sólo cierro los ojos y me concentro. Ya está.

Estoy instalando un cortinero y veo que la vecina sale. De inmediato, como si me moviera la decisión auténtica y valiente que tantas veces me hizo falta para hablarle, y no la premura de alcanzarla para evitar la pena monstruosa que entristecería para siempre sus ojos azules, salgo y debo correr para llegar a la esquina antes que ella. Llevo el taladro con su broca intacta. El conductor de la ambulancia baja para abrir las puertas traseras y, aún rencoroso por la hostilidad del camillero, pateo con saña al perro de la

vecina, que tampoco sabe qué hacer, como ella, en medio del desconcierto que impera. Sé que dispongo de unos cuantos segundos para decirle que me llamo Tulio, que estoy desesperadamente enamorado de ella y, para que no sospeche nada, que me gustaría invitarla a tomar un café esta tarde. El viento comienza a delirar por encima de nosotros, señal inequívoca de que esto no tendrá remedio, pero prefiero ignorarlo y sonreír con ella cuando no atina a responderme o a sujetarse el cabello súbita y hermosamente despeinado. El camillero mira al conductor con reprobación, porque está comportándose con excesiva y deliberada negligencia, y sin embargo, en un afán de reconciliación, le pregunta a qué hora piensa salir rumbo al estadio. La vecina, lo compruebo, tiene bien tomada de la mano a su niña, y yo cierro otra vez los ojos al escuchar el rechinado de las llantas. El conductor de la ambulancia, sonriente por la perspectiva del partido de esta noche, mira su reloj. La vecina, alcanzo a verlo en el último instante, no mira a su niña ni me mira a mí: mira a su perro y grita su nombre. Supongo, porque casi distingo los boletos para el fútbol asomar en el bolsillo de su camisa, que es el conductor de la ambulancia quien cierra sobre mí la bolsa negra en la que van a llevarse mi cadáver.

[Este cuento forma parte del libro *Cerrado las veinticuatro horas*, que publicará próximamente Ediciones Arlequín]

Noche (cínica)

TEDI LÓPEZ MILLS

ya noche ladran
cuántos perros

ladran amarrados
a su palo de astillas

ladran con los brincos de gato
sobre la mata seca
el crujido de ramas
bajo la uña

ladran con el silbido

ladran a jalones
rasgando la madera

ladran por la noche
bajo el árbol enjuto

ladran pienso
mientras oigo despierta
ladran porque no se calló el segundo
por voluntad de orden
por no segar el círculo
de hocicos en coro

porque si uno se detiene
ya nunca culminaría quizás
el rito erizado

pelo contra reja
de ese tiempo
en que no duermo
cuando hay perros
de más en mi cabeza
y uno afuera en el hambre

aunque tal vez nazca
de otra visión su cautela
el gruñido de fondo
la gutural colmillo adentro
tripa vacua
¿a qué viene con la calle sucia?
¿a retribuirme con su historia
de cuerpo inerte
cuatro patas a mi puerta
su racimo de moscas
la noche incluida
como un episodio
de tanto perro múltiple
que seguirá
lunes a viernes
y así hasta el final
parte de un método
etcétera
perro en perro
ladrando mordiendo
que hasta duele?

Dos poemas

MARÍA NEGRONI

VII

(intemporare)

*ah vida qué mañana
cuando termines de escribir*

Juan Gelman

ciertas músicas

hablan

de lo que siempre no habla

como un poema sobre nada

vuelan en la noche

de aquello que no existe

o existe en la serenidad de las preguntas

de un pájaro agraciado

canta

la flecha distraída

por su propio esplendor

y su desdicha

a ras del canto el ala

a ras del ala

el don breve del mundo

llueve

adentro de la música

la música es el cuerpo
—dice el pequeño laberinto
armónico del agua

luz leída o cielo memorioso
que somos y no somos
en el inquieto río
de tu nada

ah vida
como otra infancia
esta vez más adentro
el ruiñeñor de sombra
cruza el lenguaje

nota contra nota
tu lluvia hospitalaria
no sabe decir cómo es
y no importa

XIV
(cahier de musique)

un tulipán no es
más irregular que un narciso

en ambos se persigue
un ala breve

el ala curva un tema
lo anilla lo alimenta

no se sabe quién sueña

el mundo entra en el mundo
en largos arabescos

de lo simple a lo complejo
de lo complejo a lo complejo
las palabras nos dejan

siempre
adictos a la pena

un tulipán
un narciso

ambos son solitarios
irreemplazables

cada cosa es un claro
una pietà
de música nerviosa

no se sabe quién canta

en el cuerpo están los ríos
los sabios las encrucijadas

esos besos
que recibimos y olvidamos
en el espacio inexplicable
(pero no incomprensible)
de tu nada

no hay modo de saber quién parte
para llegar primero
adonde siempre estuvo

de lo complejo a lo simple
de lo simple a lo simple
el tiempo curva un tema
lo anilla lo humaniza

y luego
(pero todo es simultáneo)
el cuaderno se llena
de notas blancas

libros • discos • arte • café
gandhi

TEL: 3616 7374
FAX: 3616 7382

Bellas Artes
01 5510 4231 al 35
Fax 5612 4360

Discon
01 5658 5718

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



librería
códice

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

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



pandora editorial
s.a. de c.v.
I M P R E S O R E S

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

La fabunela de José Ángel Leyva

CARLOS LÓPEZ

La poética de *La noche del jabalí* se sustenta en la realidad más profunda, más real, por lo que cualquier connotación alejada del contexto que narra —la Costa Grande de Guerrero, más en concreto La Soledad— teñida de tintes de realismo mágico o realismo maravilloso limita el arte de la novela. Permítaseme una digresión: Cuando Franz Roth publicó su ensayo *El realismo mágico* en 1924 en la *Revista de Occidente* de España, que era el análisis de la pintura de Rousseau, quizá nunca imaginó que el concepto iba a trascender tanto y que se aplicara más en literatura que en artes plásticas, su campo natural de análisis, su origen y, más aún, que se enfocara a la literatura latinoamericana. De ahí que, hasta nuestros días, a cierto tipo de narrativa se le ubique dentro del realismo mágico. Contrario a esta idea, Alejo Carpentier desarrolló en el prólogo de *El reino de este mundo* la concepción de lo real maravilloso, en donde antepone el desbordamiento de la realidad a

la fantasía, a la imaginación alterada.

La anterior digresión tiene que ver con la novela de José Ángel Leyva y con mucha de la literatura latinoamericana. Para disfrutarla sin ataduras conceptuales se debe tener una mirada fresca, renovada, vigorosa y, hasta cierto punto, esperanzada del mundo. La poesía (la *poiesis*, construcción), la arquitectura de *La noche del jabalí*, armada con la técnica del *bricolage*, tan cercana en América Latina a Roberto Arlt, es una polifonía en donde lo único que importa es contar, estar en vigilia, como la historia de la humanidad que cuenta para subsistir, que vela contando. Las fábulas que marcan la no linealidad del relato de Leyva le marcan un ritmo sabroso al libro. Las historias que brotan, chispeantes, de sus páginas tienen que ver con la refundación del mundo, el mundo del narrador, el mundo de La Soledad, el de sus personajes y el que el lector imagina y crea cuanto más se adentra en el universo de la novela.

En ésta hay una interrogante abierta entre el tiempo, el espacio, la otredad. El sarcasmo, la ironía, la invención de una nueva fauna de palabras, tensan los relatos, en donde nadie se queda callado. La división entre realidad y sueño no se percibe, como tampoco se nota la marginación y la soledad. El grupo de protagonistas es heterogéneo y sus aventuras, migraciones, problemas, querencias, anhelos parecen responder a una sola condición humana.

La sabiduría desplegada en las cosas nimias, como en la mimesis «las piedras tienen memoria, una gran memoria»; los oxímoron («diablos que arden en frío»), los pleonasmos («perros que llevan vida de perro»), los dichos («perro que da en comer mierda, después aunque sea la huele»), imágenes que repiquean versos poéticos en todo el conjunto («la nieve no cesaba de caer y el bosque era una boca cerrada de tinieblas, los sonidos metálicos del tren le parecieron a Kijano una triste melodía»), entrecruces temporales reales y diégeticos, la novela por momentos es una orgía de metáforas, una fiesta continuada de la muerte, la simple pregunta qué somos, la belleza del «nada es para siempre», la pasión a la vida, al oficio se perciben en la primera novela de este autor, que sabe que para ser novelista primero hay que ser poeta, pero no al revés.

José Ángel Leyva narra un mundo que no se había escrito

hasta la fecha, enriqueciéndolo. Al contar la vida de La Soledad de Maciel, su origen, el autor crea cuadros en los que la oralidad se percibe en toda su sabiduría. Leonel Maciel, protagonista fabulador de la exuberancia de la tierra, le pone color y sabor a las historias que se cuentan en este libro, en donde lo lúdico y lo onírico se entrecruzan en una realidad desbordada que atrapa la imaginación lúcida de sus personajes.

La noche del jabalí es una novela que uno no quiere dejar de leer ni cuando termina la última página. La filosofía de vida, la poética que se despliega en ella, junto a la visión escrutadora, crítica del contexto histórico donde se desarrolla, son algunos elementos que la hacen inolvidable. También, el arte que aparece en la totalidad del relato, que se impone con mesura sobre el delirio de los acontecimientos, sobre los aspectos técnicos que exige el arte de narrar. La manera como el poeta Leyva alterna los episodios marca el ritmo, los tiempos; tensa las palabras. La capacidad de asombro se recupera con la lectura de esta novela, una nueva forma de nombrar, de atisbar matices cromáticos, de conocer, de hurgar en cualquier espacio las posibilidades del ser humano y su paso efímero en la fábula de la vida.

José Ángel Leyva, *La noche del jabalí*, Praxis, 2002.

El ser del poema

SILVIA EUGENIA CASTILLERO

"Algo debe de ocurrir en el seno de los lenguajes para que éstos puedan dar lugar al poema", dice Josu Landa en *Poética*. La primera palabra -ya lo dijo Merleau-Ponty- no se estableció sobre una nada de comunicación, puesto que emergía de conductas que eran ya comunes y hundía sus raíces en un mundo sensible que había dejado ya de ser un mundo privado. Por ello, para Landa la posibilidad de la poesía del texto poético se da en el terreno de la "significatividad" de los lenguajes, entendida ésta como la capacidad de generar significados y entes dotados de sentido. Es muy claro que el autor habla de los lenguajes como comunidades poéticas, en el seno de las cuales las palabras están dotadas de una carga semántica viva. Pero para que el poema exista, es necesario considerar el ámbito de la composición: los nexos internos, textuales. El poema, así, va desde su propia conformación textual y desde su naturaleza significativa, hasta abrirse al proceso de realización poética. Sólo

de esta manera termina transformándose en poema.

El poema no es ni una derivación de los lenguajes ni un simple hecho de lenguaje. Alcanza la realización de su ser cuando logra librarse de todo lo que lo vincula a los lenguajes, cuando acontece como entidad diferenciada, más allá de toda función significativa, para constituir una realidad ajena al orden de la significación. Esto es, gracias a un proceso de diferenciación ontológica con respecto a la realidad de los lenguajes. "La zona de realidad donde puede advenir la diferenciación (e "individuación") del poema es el espacio difuso de la relación de las palabras con las cosas del mundo" (p.104). A este espacio Landa le llama "situación poética", el *topos* donde adviene el poema, donde tiene efecto una red de relaciones, de procesos y de acciones en que intervienen ciertos sujetos motivados por finalidades artísticas, que en términos simples podemos llamar autor-lectores.

¿Y qué es un poema? La pri-

mera palabra que destaca en el libro es "misterio", pues la poesía está rodeada siempre de él. La poesía, nos dice el autor, ha sido uno de los asuntos sobre los que ha versado la filosofía y, heredero de esa tradición, Landa elabora una "filosofía primera del poema". Lo poético es entendido como lo que designa una realidad, "un reino del ser integrado por los textos de intención poética producidos y en proceso de producción en un espacio cultural determinado" (p.15).

El recorrido de Josu Landa hacia el ser del texto, parte de una concepción del poema como un complejo verbal articulado y con ciertas pretensiones estéticas, dirigido hacia alguien (el lector). El poema es una plataforma limitada de la realidad que posibilita el encuentro de una intencionalidad interna con intencionalidades externas. Es así que la vida del poema transcurre para el autor entre estas dos fronteras: lo interno y lo externo. Y es la peculiaridad de su intención lo que lo distingue de los otros géneros literarios. El poema es una "creación -hecha-para". "El poema aparece entonces, como el eje de dos corrientes ontogenéticas complementarias: hacia adentro (en su basamento textual) y hacia fuera, hacia su fundamento histórico, comunitario..." (p.62).

Ahora bien, la cosidad del poema es otro tema discutido por Landa. El poema es un objeto unitario producido a instancias de múltiples procesos de creación intencionados. Pero no es

signo propiamente dicho, pese a su materialidad. Entre los lenguajes y el poema se da un tipo de relación específica, distinta a la que los juegos de lenguaje permiten entre los signos y los significados. Para el autor sólo puede concebirse la posibilidad del poema si el texto poético abre cauce a una suspensión del contenido que encierran sus palabras. Así, más que una substancia, el texto poético aparece como una subsistencia, como una existencia independiente de los procesos de su configuración textual, al mismo tiempo que determinado por procesos extra-textuales de realización. Es entonces que la materia del poema es pura posibilidad abierta a una determinación exterior. La materia poética se concibe como una tendencia que debe arraigar en los lenguajes, mientras opera la realización poética del texto.

El campo de realización del poema es el punto de encuentro

de tramas plurales de conexiones, más allá de una esencia determinada o determinable. La obra poética, a partir de su configuración como texto, apunta hacia su exterioridad, con una intención a suscitar una pertinencia poética en un campo de realización, afanosa de producir una entidad de valor estético. Mientras baya mundo habrá poesía, dice Josu Landa hacia el final del libro, pero la continuidad existencial de la obra poética está sujeta a las alteraciones de su contexto de referencia, en permanente movimiento. La poesía - como el mundo- vive en un continuo devenir.

Josu Landa, *Poética*, Lengua y estudios Literarios FCE, México, 2002.

Miguel Ángel Zapata: el cielo que me escribe

ÓSCAR HAHN

Existe una tradición del poema en prosa que atraviesa diversos espacios y tiempos. Se origina en

el romanticismo alemán, continúa en el simbolismo francés, se prolonga en el surrealismo y des-

emboca en algunos autores posmodernos. Entre los rasgos que configuran esta tradición se cuentan: la creación de atmósferas encantadas, la invención de figuras afines a los personajes de los cuentos de hadas, las referencias a manifestaciones no convencionales de lo sagrado y las connotaciones o alusiones míticas. En Hispanoamérica pertenecen a este canon poetas como el venezolano José Antonio Ramos Sucre, la argentina Alejandra Pizarnik, y el colombiano Álvaro Mutis. Habría que agregar ahora un nombre más reciente: el del poeta peruano Miguel Ángel Zapata, especialmente en *Lumbre de la letra* (Lima, 1997), *Escribir bajo el polvo* (Lima, 2000), y en su libro más reciente, *El cielo que me escribe* (México: Ediciones El Tucán de Virginia, 2002).

Uno de los aciertos de la poesía de Zapata es la invención del personaje llamado el cuervo anacoreta; curioso pájaro que es convocado en tercera persona o cuya voz escuchamos directamente a través de sus monólogos. Es una especie de *alter ego* del poeta y una materialización de su inconsciente (en ocasiones adquiere el carácter de símbolo fálico). No es extraño entonces que muchos de los rasgos definitorios de sus dos recientes libros se concentren en esta sección: la atmósfera feérica, la fundación de pequeños mitos, la sacralización de la realidad, el empleo de adjetivos cromáticos (lluvia lila, árboles morados), entre los que desta-

El Cielo que me Escribe

Miguel Ángel Zapata



ca el color azul, y la presencia de elementos naturales de gran brillo y pureza, como la nieve, el sol y el cielo, todos correlatos de esferas superiores. Agreguemos que el mundo fundado por los textos se mueve en esa zona que une la vigilia y el sueño. Son visiones que se gestan en la simbiosis entre la fantasía y la realidad contingente. Esto se aprecia con meridiana claridad en uno de sus mejores poemas; el titulado «La iguana de Casandra» (p.20). De acuerdo con la información biográfica que manejamos, todos los factores que Zapata pone en juego aquí provienen de experiencias reales. Casandra, efectivamente, es una de sus hijas, y la iguana era su animalito regalón. Sin embargo, estos y otros elementos adquieren un aura de irrealidad, gracias a las connotaciones de las palabras *Casandra* e *iguana*. Sabemos que la Casandra mitológica está ligada a las artes adivinatorias y que la iguana, ese pequeño dragón, todavía

carga con su pasado mítico. La irrealización de lo real es una de las técnicas más productivas de Miguel Ángel Zapata.

He mencionado antes a Ramos Sucre, Alejandra Pizarnik, y Álvaro Mutis, como integrantes de la misma tradición a la que pertenece Zapata; pero hay un punto esencial en el que el peruano corre con colores propios. A diferencia de esos tres autores, en las prosas de Zapata no hay nada alucinante ni perturbador ni funerario. Lo que hay en cambio es una actitud de exploración y reconocimiento de las maravillas del mundo, que son también las maravillas de la escritura.

La poesía de Zapata no es un diario de muerte. Es más bien un diario de la vida leve, como lo llama él mismo. Emblemático de esta filosofía es el poema «Los muslos sobre la grama» (p.37). El poeta está visitando un cementerio y de pronto divisa a una muchacha que viste shorts y que pasa corriendo entre las tumbas. Es una visión que lo induce a la siguiente reflexión: «Y volví a pensar que la muerte no era un tema de lágrimas sino más bien de gozo, cuando la vida continuaba vibrando con los muslos sobre la grama». La poesía de Zapata es el registro de una forma de vida que no deja huellas de sangre en el texto, sino el rastro de un poeta singular que se interna con regocijo en el valle sagrado de las letras. La obra poética de Miguel Ángel Zapata se destaca entre las voces literarias más renovadoras en Hispanoamérica a partir de

1980. Esto se corrobora en la impecable edición de *El cielo que me escribe*. Ya lo había anticipado el mismo Álvaro Mutis, en una breve nota, que ahora cito: «La poesía de Miguel Ángel Zapata es una poesía profundamente personal y en extremo rica en posibilidades e imaginación, un rigor y una continuidad en su trabajo poético, que no son comunes en nuestro continente tan poblado

de talentos y tan escaso en verdaderos artesanos de la poesía».

[*El cielo que me escribe* ganó el Premio Latino de Literatura José Martí 2003, otorgado al mejor libro de poesía publicado durante el año 2002. El premio es otorgado cada año por el Instituto de Escritores Latinoamericanos de Nueva York del City University de Nueva York].

Los documentales de la XVIII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara

LUCY VIRGEN

«Vivimos en tiempos ficticios por eso hacemos documentales» dijo Michael Moore al recibir el Oscar por *Bowling for Columbine* (2002). Moore dista mucho de ser un documentalista clásico de esos que trataban de retratar la realidad en orden cronológico, con una austera voz fuera de cuadro en representación de la perspectiva exterior, objetiva, tal vez superior, con distancia, sin sentimiento, para no ser, libre-nos Godard, melodramáticos.

¿Los documentales de hoy son objetivos? No. Si deben serlo es un debate que separa a corrientes de documentalistas que discuten si el director puede in-

volucrarse con el sujeto o debe contemplar sus ires y venires sin tratar de dirigirlo a él o a la audiencia a una conclusión. Aún los fotógrafos de cámara fija tienen estas dudas y algunos de los mejores, Robert Capa y Henri Cartier-Bresson por mencionar sólo a los socios fundadores de la agencia Magnum, se involucraban no sólo hasta las lágrimas sino hasta la sangre con las personas y dejaban así de ser «objetivos». Robert Capa murió en Vietnam mientras trabajaba y aunque la Casa Blanca le ofreció espacio en Arlington, su madre, con precisión de documentalista, argumentó que él era un hom-

bre de paz y lo enterró en un cementerio cuáquero.

La necesidad de documentar en cualquier formato los hechos, ha crecido en los últimos años en los que no vivimos el fin de la historia anunciado por el analista político Francis Fukuyama en 1989, sino lo opuesto. El renacimiento de un género poco popular ha tenido varias manifestaciones internacionales: en Cannes participó en 2002 *Bowling for Columbine*, el primer documental en concurso en 46 años; en España casi todo el año hay un documental en la cartelera comercial, en lugar de programarse sólo para televisión. En febrero pasado el Oso de oro del cuadragésimo segundo Festival Internacional de Berlín fue adjudicado a un falso documental, *In this World* (Michael Winterbottom, 2002), que utiliza los recursos —voces fuera de cuadro, letreros para situar la acción, estadísticas, mapas— y se constriñe a las limitaciones del documental —cámara en mano, iluminación defectuosa o nula, sonido imperfecto— para contar la travesía de un niño paquistaní desde un campo de refugiados en la frontera con Afganistán hasta Londres. Todos los recursos técnicos no hubieran dado el mismo escalofriante, angustioso resultado.

La Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara participa en este auge programando y hace competir documentales y ficción sin distinción alguna, con resultados tan buenos como inesperados. Este es el segundo año consecuti-



Gabriel Orozco

vo que los ganadores de la sección mexicana son documentales. En 2002 Juan Carlos Ortiz ganó el premio por *Gabriel Orozco* y en 2003 el premio fue *Ex aequo* para *La Pasión de Mariele* de Mercedes Moncada y *Recuerdos* de Marcela Arteaga quién también ganó el premio de la Federación Internacional de Críticos Cinematográficos (FIPRESCI) para el mejor largometraje mexicano.

Recuerdos es un caso raro en un documental: tiene un lirismo muy cercano a los sueños y muy lejano al documento esperado pero que, estoy segura, su directora nunca pretendió. Heredera, sin consanguinidad por una afortunada carambola, de las imágenes filmadas por Luis Frank, un lituano perseguido toda su vida por la guerra y que murió antes de poder reelaborar o explicar como hacerlo, uno de sus documentales. Utilizando este material como inicio y a veces como contrafondo, el filme se apoya en entrevistas para el contenido e imágenes similares a las de Frank para la continuidad y la forma.

Hasta los ochenta los documentales eran combativos. En el

nuevo siglo pueden ser casi cualquier cosa. «Todo es verdad» es el lema de un festival brasileño de documentales, lo es, pero la forma de editarla, armarla es lo que da la perspectiva. Esa secuencia de hechos, la edición, es lo que hace de *Recuerdos* una película memorable aunque no tenga ni pretenda la exactitud. Se inicia como la historia de un exiliado, o lo parece por el prólogo, pero tiene el acierto de abandonar la pretensión de ser la historia de un solo hombre para convertirse en una revisión del exilio como concepto, del desarraigo, de la necesidad de sobrevivir.

Las cabezas parlantes de *Recuerdos* no son ni autoridades ni autoritarias, son entrañables personas que no se convierten jamás en personajes y que el espectador quiere adoptar como los parientes contienen historias para contar, que no pudieron ser amargados por la vida a pesar de que ésta se esforzó. Hombres y mujeres de cerca de diez países cuentan sus guerras, sus huidas, reencuentros sin intentar ser muestras ni ejemplo de nada. La forma en que una mujer española cuenta su nostalgia por una almohadita

perdida en Veracruz a los cinco años dice más que media hora de discursos sobre el desarraigo y la necesidad de pertenecer y ser pertenecido. La versión a *capela* de A las barricadas cantada por una excombatiente que nunca supo apuntar un arma, es una declaración de principios libertarios y pacifistas a la vez.

«Puedo perdonar a los fascistas haber matado a mis padres, puedo perdonarles haber matado a mis hermanos, lo que no puedo perdonarles es haber convertido a mis hijos en asesinos». La sobreviviente de la guerra civil española que dice esto no crió, como decía la canción pacifista de los años veinte, a sus hijos para que fueran soldados. Seguro esperaba, como la canción, que fueran su orgullo y su alegría. Esta vino en formas diferentes: en seguir viviendo, en sobrevivir al fascismo en España, en encontrar una nueva patria. Ni el guión, ni los sujetos se solazan nunca en las penurias o la amargura, comunes a estos temas; se permiten la risa, los refranes de la vieja y de la nueva tierra. La directora dejó a los catalanes hablar en su idioma aunque es seguro que dominan el castellano y filmó en lituano, polaco, francés con una calidad sorprendente para un trabajo de campo y que permite la expresión corporal completa de los entrevistados.

México ha sido, por razones políticas, un país de exiliados, y por sinrazones económicas, se convirtió en un país de inmigrantes. El efecto final es el mismo:

una vida en otro lugar y el exilio, la nostalgia y la eterna búsqueda de una magdalena, o una almohada en una tierra nueva.

Marielena, la protagonista rarámuri de la cinta de Mercedes Moncada *La pasión de Marielena*, es una inmigrante dentro de su propio país, a pocos kilómetros de su comunidad natal, pero con el desarraigo como si hubiera un océano. Ella perdió a su primogénito de tres años en un accidente automovilístico cuando el niño, acompañado por su tía, cruzaba una calle en el poblado chihuahuense de Creel. La conductora del vehículo homicida fue una mujer blanca que aceptó participar en un juicio rarámuri, sin valor en la vida civil del Estado. Después de haber llorado y pedido perdón a Marielena frente a su comunidad no se presentó al tribunal civil, el que después de todo contaba para su forma de vida. Marielena es una mujer tímida pero decidida en busca de justicia. No busca una satisfacción económica, sólo una disculpa. Es una versión rarámuri de *Qiu Ju* (Zhang Yimou, 1992), sólo pretende que el agresor acepte su culpa y ella podrá seguir su vida. Mientras se dedica a esta causa, carga siempre a su hijo menor, posponiendo y arriesgando todo lo demás. Entre las muchas virtudes del documental está el evitar la conmiseración hacia los indígenas aunque use en gran medida la voz de un maestro blanco. Los contribuyentes a las misiones en la Sierra Tarahumara estamos listos para sentir lástima por



La pasión de Marielena

quienes viven allí. En cambio Marielena vive en la ciudad porque está exiliada del paraíso, porque en la sierra todo le recuerda al niño perdido. La belleza de las montañas hace que la ruidosa ciudad de Chihuahua sea una penitencia, eso sin contar los engaños que favorecen a la mujer blanca, que alteran diagramas que dan esperanzas y no cumplen.

La pasión de Marielena es también la de Mercedes Moncada, se enfrentan a la misión que creen tener sin pensar en las consecuencias, sin un plan determinado. La acompaña, filma lo que le ocurre y cuando llega a una conclusión Moncada acepta la versión de Marielena como lo haría una buena amiga, no la va a contradecir porque la quiere y si encontró la paz en su respuesta eso es suficiente. Es cuestionable que aún desde la empatía no deje que el espectador construya otra visión. Marielena tiene un tercer hijo y decide que éste es la reencarnación del que perdió. Moncada decide que esa será también su versión. El bebé es presentado a la audiencia como un hecho consumado, generado espontá-

neamente para tener un final feliz. En una cinta de ficción se acusaría a la directora de forzar el final, aquí, con hechos reales diría que es empatía *in extremis*.

Ambos documentales se dirigen —sin atacar— al corazón más que al cerebro, sus historias no están lo suficientemente entrelazadas para ser firmes, esperan comprensión más que razón. Ambas encuentran, loable en cualquier caso más aún en dos primeras obras, la forma que se ajusta al fondo y hace que se muevan juntos. Los dos tendrán que probar sus fuerzas, la coherencia de sus historias con públicos ajenos a ellas para saber si obtienen la atención, el interés que todos los documentales, sin importar qué tan subjetivos sean, pretenden.

Robert Capa declaró que la máxima ambición de un fotógrafo de guerra era el desempleo. Viendo las obras de Mercedes Moncada y Marcela Arteaga, bellas, ambiciosas, subjetivas, con tanto que decir, se me ocurre que tal vez ellas quieran algo así: vivir en tiempos realistas para poder, finalmente, dedicarse a la ficción.

JOSÉ ISRAEL CARRANZA (Guadalajara, 1972). Ensayista, narrador y periodista. Autor de los libros *Las magias inútiles* (UdeG, 1993), *La sonrisa de Isabella y otras conjeturas* (Instituto de la Cultura de Aguascalientes, 1996) y *La estrella portátil* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 1997). En 1995 ganó el Premio Nacional de Literatura Salvador Gallardo Dávalos, y en 1996 obtuvo el Premio de Cuento en los XXI Juegos Florales Nacionales de San Román, en Campeche. Ha sido becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Fue director de la revista *El Zahir*. Es editor de suplementos en el diario *Mural*.

ADOLFO CASTAÑÓN (México, D.F., 1952). Ensayista y poeta. Recientemente apareció en Guadalajara (Filo de Caballos) su libro de viajes *Dos veces Venezuela*. Este año se publicará en Lima la reunión de su obra poética, titulada *La campana y el tiempo*.

SILVIA EUGENIA CASTILLERO (México, D.F., 1963). Poeta y ensayista. En ensayo, ha publicado *Entre dos silencios. La poesía como experiencia* (1992); en poesía, *Como si despacio la noche* (1993), *Nudos de luz* (1995) y *Zooliloquios* 1997.

GONZALO CELORIO (México, D.F., 1948). Ha publicado dos novelas (*Amor propio* e *Y retiemble en sus centros la tierra*), media docena de ensayos, entre los que se cuentan *La épica sordina* y *Ensa-*

yo de contraconquista, y un libro de varia invención, *El viaje sedentario*. Es profesor de literatura iberoamericano en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y miembro de número de la Academia Mexicana de la Lengua.

JORGE ESQUINCA (México, D.F., 1957). Poeta, ensayista y traductor. Ha publicados, entre otros, los siguientes libros de poesía: *Alianza de los reinos* (FCE, 1988), *Paloma de otros diluvios* (Taller Martín Pescador, 1990), *El cardo en la voz* (Joaquín Mortiz, 1991), con el que obtuvo el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes, *Isla de las manos reunidas* (Aldus, 1997), *Invisible línea visible. Antología personal* (Arlequín, 2002), *Vena cava* (Era, 2002). Ha traducido libros de Pierre Reverdy, W.S. Merwin, cuya versión de *La rosa náutica* mereció el Premio Nacional de Traducción de Poesía.

ULISES GARCÍA (México, D.F., 1965). Egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Ha participado en numerosas exposiciones, individuales y colectivas. Entre las primeras se cuentan, *Cosas de ninguna parte*, Galería Luis Nishisawa-UNAM, 1992; *Ficciones sobre un cuadro célebre*, Museo Carrillo Gil, 1995; *Atuendos*, Biblioteca Enrique Rivero Borell, Facultad de Ingeniería de la UNAM, 1996; *Visita de Taller. Revisiones*, UNAM, 2000. Su obra forma parte del Museo de Arte Contemporáneo Carrillo

Gil y del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México.

ALBERTO GUTIÉRREZ CHONG (México D.F., 1953). Artista visual, estudió en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Expone regularmente tanto en México como en el extranjero. Su exposición individual más reciente, *Sistemas Mixtos*, se montó en el Museo Jose Luis Cuevas, en 2001. Es becario del Sistema Nacional de Creadores (1997-1999 y 2000-2003), y profesor de en la Escuela Nacional de Pintura Escultura y Grabado La Esmeralda-INBA.

OSCAR HAHN (Chile, 1938). Poeta y ensayista. En poesía ha publicado *Arte de morir* (1977), *Mal de amor* (1981), *Imágenes nucleares* (1983), *Estrellas fijas en un cielo blanco* (1989), *Versos robados* (1995) y *Apariciones profanas* (2002).

BAUDELIO LARA (Teocaltiche, Jalisco, 1959). Poeta y crítico de artes visuales. Autor de los poemarios *La luz a tientas* (UdeG, 1992); *Duermevela*, (Publicaciones del Estado de Jalisco, 1994), y *El ángel ebrio* (Fondo de Cultura Económica-UdeG, 1998). Premio nacional de poesía Efraín Huerta (1997). Editor de la revista *El Zahir* (1999). Ha publicado numerosos poemas y ensayos críticos sobre artes visuales en diversas revistas, suplementos culturales y catálogos.

CARLOS LÓPEZ (Pajapita, San Marcos, Guatemala, 1954). Ensayista y editor. Entre sus libros recientemente publicados destacan *Bellotas de agua* (2000), *Poética de Humberto Ak'abal* (2000), *Poética de Carlos Illescas* (2001), *La roca coral* (2002), *Naves se van* (2003), *Los poemas de la poesía* (t. i, 2001, t. ii, 2003), el ensayo *Tito, biografía mínima* (2003), y de la gramática *Redacción en movimiento. Herramientas para el cultivo de la palabra* (2003). Dirige la editorial Praxis.

CÉSAR LÓPEZ CUADRAS (Badiraguato, Sinaloa, 1951). Es autor de las novelas *La novela inconclusa de Bernardino Casablanca* (UdeG, 1993), *Macho profundo* (Arlequín, 1999) y *Cástulo Bojórquez* (FCE, 2001).

TEDI LÓPEZ MILLS (México, D. F., 1959). Ha publicado cinco libros de poesía: *Cinco estaciones*, *Segunda persona* (Premio Nacional de Literatura Efraín Huerta, 1994), *Glosas*, *Horas* y *Luz por aire y agua*.

MARÍA NEGRONI (Rosario, Argentina). Poeta, ensayista y traductora. Entre sus publicaciones más recientes figuran la novela *El sueño de Úrsula* (Seix-Barral, Buenos Aires, 1998), el poemario *La ineptitud* (Editorial Alción, Córdoba, 2002) y el libro de ensayos *Museo Negro* (Grupo Editorial Norma, Buenos Aires, 1999). Ha recibido premios y distinciones, en su país y en el ex-

tranjero. Su libro de poemas, *Arte y Fuga*, será publicado próximamente en España por la editorial Pre-Textos.

EUGENIO MONTEJO (Caracas, 1938). Poeta y ensayista vinculado a la generación literaria venezolana de 1958. Entre sus libros figuran: *Alfabeto del mundo, antología poética* (FCE, México, 1988); *Adiós al siglo XX* (Renacimiento, Sevilla, 1994); *Partitura de la Cigarra* (PreTextos, Valencia, España, 2000) y *Papiros amorosos* (PreTextos, 2002). Bajo el sello editorial de la Universidad Autónoma Metropolitana han aparecido sus libros *El taller blanco* y *El cuaderno de Blas Coll*. En 1998 obtuvo el Premio Nacional de Literatura de su país.

JAIME MORENO VILLARREAL (México, D.F., 1956). Ha incurrido en el cuento, el ensayo y la poesía. Se ha desempeñado como maestro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, dirigió la revista *Biblioteca de México* y es colaborador de *Letras libres*. Durante los últimos diez años se ha dedicado al ensayo sobre cuestiones de arte. Ha publicado libros sobre Lilia Carrillo, José Luis Cuevas y Francisco Toledo; y ensayos sobre Diego Rivera, Rufino Tamayo, Juan Soriano y Manuel Felguérez, entre otros.

JORGE ORENDÁIN (Guadalajara, Jalisco, 1967). Ha publicado los siguientes libros de poemas:

Animalías (Secretaría de Cultura de Jalisco, 1994); *Telescopios de papel* (Fondo Editorial Tierra Adentro, 1996); *Por demás la lluvia*, (Arlequín, 1996), y *Ciudad a cuatro ríos* (UdeG, 1999).

JOSÉ MIGUEL OVIEDO (Lima, Perú, 1934). Reconocido crítico literario. Es colaborador de *El Comercio*, de Lima, *El País*, de Madrid, y *La Jornada*, de México, D.F. Ha publicado, entre otros libros de ensayos, *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* y *La niña de Nueva York: una revisión de la vida erótica de José Martí*. En géneros de ficción ha publicado *Soledad y compañía*, *La vida maravillosa de Barcelona* y *Cuaderno imaginario*.

EUGENIO PARTIDA (Ahualulco de Mercado, Jal., 1964). Cantero de oficio y escritor autodidacta. Ha publicado el volumen de cuentos *En los mapas del cielo* (Fondo Editorial Tierra Adentro), *La Habana Club* (Joaquín Mortiz, 2002) y la novela *La ballesta de dios* (Planeta).

LUCY VIRGEN. Crítica de cine, miembro de la Federación Internacional de Críticos Cinematográficos (FIPRESCI). Ha participado como jurado en los festivales de Toronto, Cannes y La Habana. Forma parte del Comité de selección de la Muestra de Cine Mexicano, es editora de la revista virtual *El Ojo que piensa* y colaboradora del programa *Señales de humo*, de Radio UdeG.

L I T E R A T U R A



RAÚL BAÑUELOS
Bebo mi limpia sed
antología personal



EDICIONES ARLEQUÍN



RAMÓN FERNÁNDEZ-LARREA
Cantar del tigre ciego
EDICIONES ARLEQUÍN
LIBROS DEL ARRAYÁN



JORGE ESQUINCA
Invisible línea visible
antología personal



EDICIONES ARLEQUÍN
CONACULTA-FONCA



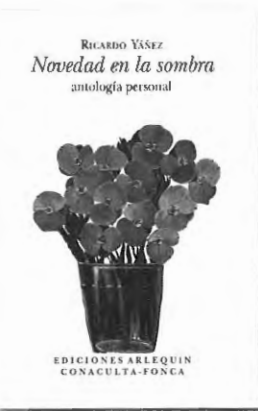
Dante Medina
A LA BISCONVERSA
de adelante para atrás
antología antológica

EDICIONES ARLEQUÍN
CONACULTA-FONCA



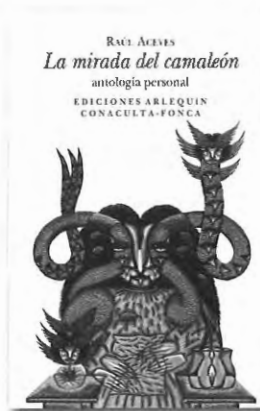
RICARDO CASTILLO
Nuevo islario
antología personal

EDICIONES ARLEQUÍN
CONACULTA-FONCA



RICARDO YÁÑEZ
Novedad en la sombra
antología personal

EDICIONES ARLEQUÍN
CONACULTA-FONCA



RAÚL ACEVES
La mirada del camaleón
antología personal
EDICIONES ARLEQUÍN
CONACULTA-FONCA



EDICIONES ARLEQUÍN

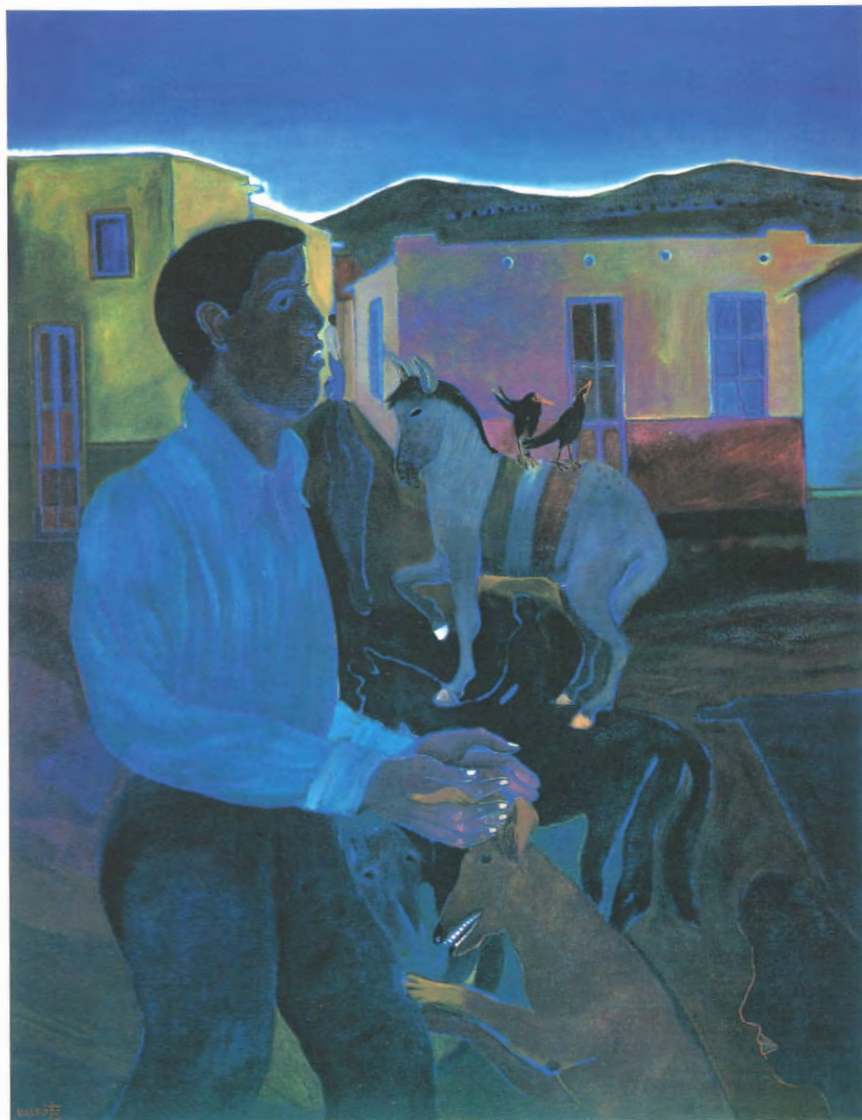
Servicios Editoriales Arlequín, S.A. de C.V.

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

 Ballet Folclórico
de la Universidad de Guadalajara



TEATRO DEGOLLADO
funciones todos los domingos



Luis Valsoto
Mi pueblito
Óleo sobre tela

colección permanente



MUSEO DE LAS ARTES
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA