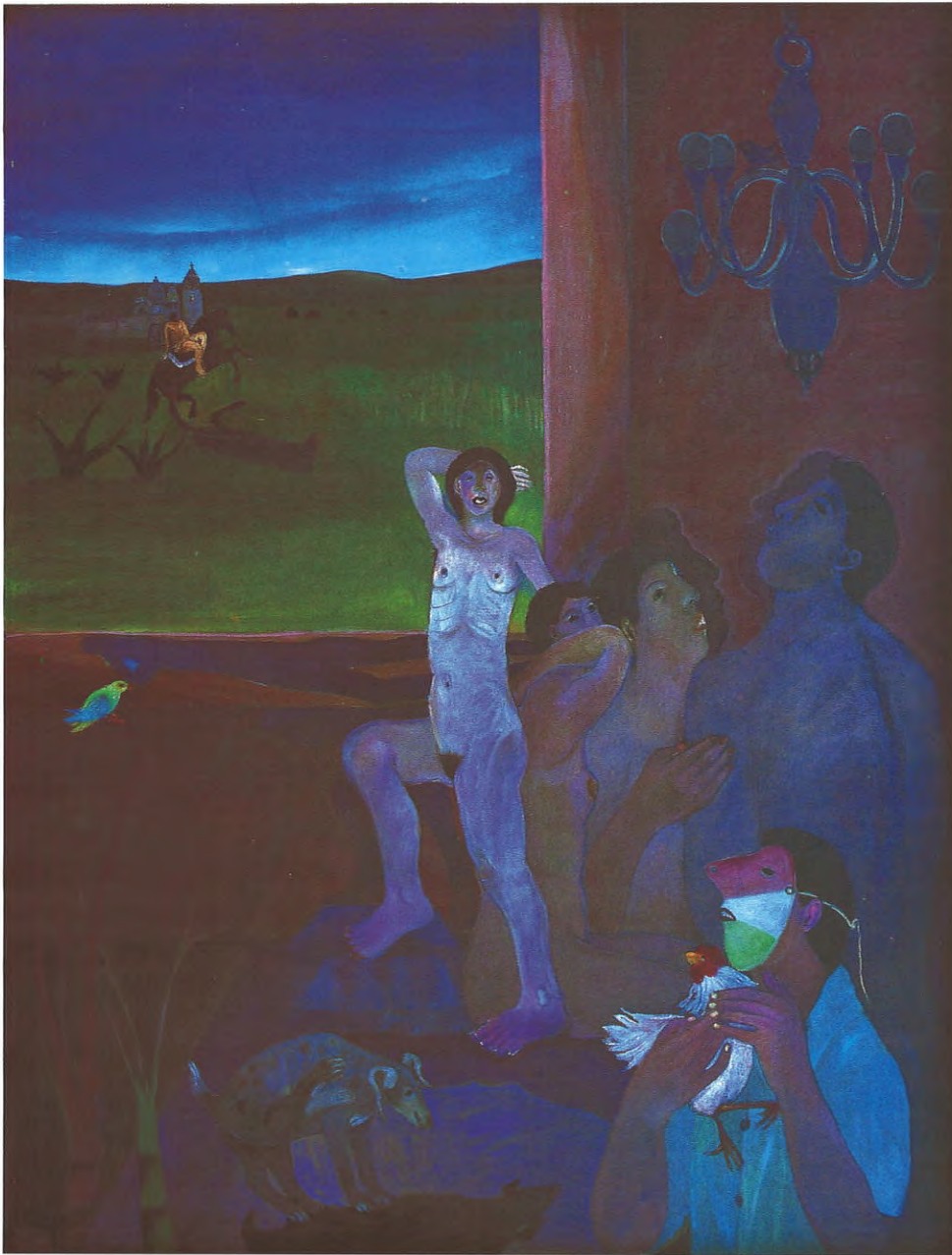


ISSN: 1665-1340

# Luvina

REVISTA LITERARIA ~ NÚMERO 32 ~ SEPTIEMBRE DE 2003 ~ NUEVA ÉPOCA



- ♦ **En el centenario de Xavier Villaurrutia** Miguel Capistrán, Vicente Quirarte, José Luis Martínez, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Xavier Villaurrutia
- ♦ **Música y literatura** Carlos Sánchez-Gutiérrez, Julio Estrada, Eduardo Lizalde
- ♦ **Poemas de** José Carlos Becerra, Carmen Leñero... ♦ **Ensayo de** Juan Carlos Méndez
- ♦ **Narrativa de** José Balza, Mario González Suárez ♦ **La pintura en Jalisco**

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



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



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 Castellero. *Consejo editorial*: 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 Montejo, 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 (septiembre 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, [www.luvina.com](http://www.luvina.com). Imprenta: Editorial Pandora, s.a., Caña 3657, La Nogalera, 46170, Guadalajara, Jalisco.

-Resurgiendo el arte-

## 5 En el centenario de Xavier Villaurrutia

MIGUEL CAPISTRÁN

## 10 Nocturno muerto

XAVIER VILLAURRUTIA

## 11 NOCTURNO CON

ÁNGELES Y ASCENSORES

VICENTE QUIRARTE

## 23 In Memoriam

Jorge Cuesta

XAVIER VILLAURRUTIA

[7 CORRESPONDENCIA DE X. V.

CON A. GUTIÉRREZ

HERMOSILLO Y ENRIQUE

MUNGUÍA]



-arena de volcán-

## 27 Conversación con

Xavier Villaurrutia

**Palabra de poeta**

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ



En la portada:

Luis Valsoto

*El disfraz*, 2002

Óleo sobre tela

es el hijo de las barrancas

**31 ¿De dónde nos llegan las formas y significaciones primeras?**

*In memoriam* José Carlos Becerra  
FELIPE PONCE

**34 Tres poemas**  
JOSÉ CARLOS BECERRA

viene encanecido

**37 Panorama de la pintura en Jalisco**  
JAVIER RAMÍREZ

piedra cruda

**47 Tres cuentos**  
JOSÉ BALZA

**51 Lo femenino en Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar**  
JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ

**55 Incorpórea**  
MARTHA PIÑA ZENTELLA

**56 Amanece**  
DANTE SALGADO

**57 Taracán**  
MARIO GONZÁLEZ SUÁREZ

**62 Línea de canto**  
CARMEN LEÑERO

ca troncalina

**65 Vituperios**  
CARLOS SÁNCHEZ GUTIÉRREZ



**69 Músicos en Pedro Páramo (Doloritas y Abundio)**  
JULIO ESTRADA

[66  
GUTIÉRREZ NÁJERA Y LA ÓPERA  
EDUARDO LIZALDE]

tierra empicada

**81 Charles Mingus**  
ALFREDO SÁNCHEZ

**82 Amores imposibles**  
JOSÉ MIGUEL OVIEDO

**83 Toda la luz**  
ÓSCAR TAGLE

**84 Japón**  
ANNE MARIE MEIER

**86 Los creadores y las obras**

FE DE ERRATA:

En la página 25 del número 31 de *Luvina*, dice: «que la literatura misma es una invención de la oración..»  
En lugar de «oración» debe de decir «operación».



TINA MODOTTI

## En el centenario de Xavier Villaurrutia

MIGUEL CAPISTRÁN

Figura relevante por su aportación a la poesía, la dramaturgia y la crítica mexicanas del siglo XX, la de Xavier Villaurrutia, cuyo centenario natal se conmemora este año, (México D.F., 27 de marzo de 1903). Dada esa relevancia que tiene por su obra en los géneros mencionados, en virtud de ello no requiere prácticamente de presentación, la cual, por lo demás puede hallarse en los manuales de historia literaria, antologías poéticas, diccionarios y enciclopedias, si acaso, puede aludirse al hecho de que su participación en otros aspectos del quehacer cultural del país fue igualmente destacada, si bien no tan ampliamente conocida como las citadas anteriormente.

Basta con enunciar que su labor de director teatral, diseñador de vestuario, escenógrafo, dibujante, traductor, crítico teatral y cinematográfico, guionista y adaptador de cine, crítico de arte, promotor artístico, animador de la primera galería privada de artes plásticas, curador de exposiciones y también crítico taurino, son algunas otras de las facetas que conformaron la imagen de un hombre de quien sin hipérbole alguna en ello, se puede afirmar que fue uno de los grandes y primeros realizadores y constructores de la cultura mexicana moderna del siglo pasado.

A todo lo anterior debe añadirse la circunstancia de que ya desde 1924, en una célebre conferencia (*La poesía de los jóvenes de México*) que dictó en la Biblioteca Cervantes de la ciudad de México, integraba bajo el rubro de *grupo sin grupo*, al conjunto de muchachos que, luego de algún logro tan significativo como *Ulises* (revista, teatro, ediciones, exposiciones), vendrían a constituir, desde 1928, con la publicación de la revista *Contemporáneos* y de la Antología poética que llevaría el mismo pie editorial, el haz de escritores que desde

ese entonces se conocen con el nombre de «Contemporáneos»: Jaime Torres Bodet, José Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer, Enrique González Rojo, Salvador Novo y el propio Villaurrutia.

Hacia los días de esa conferencia villaurrutiana, cabe advertir, aún no se incorporaban a ese *archipiélago de soledades*, la otra designación del grupo —debida a Torres Bodet— los nombres con los cuales se integra la nómina más conocida de eso que más que un grupo o generación, vino a ser una corriente o un movimiento, pues no se limitó a ser un puñado de poetas exclusivamente.

Salvador Novo recordó en algún momento la incorporación de esos nombres faltantes que vendrían a ser igualmente imprescindibles de la aventura, tanto de *Ulises*, como de «Contemporáneos»:

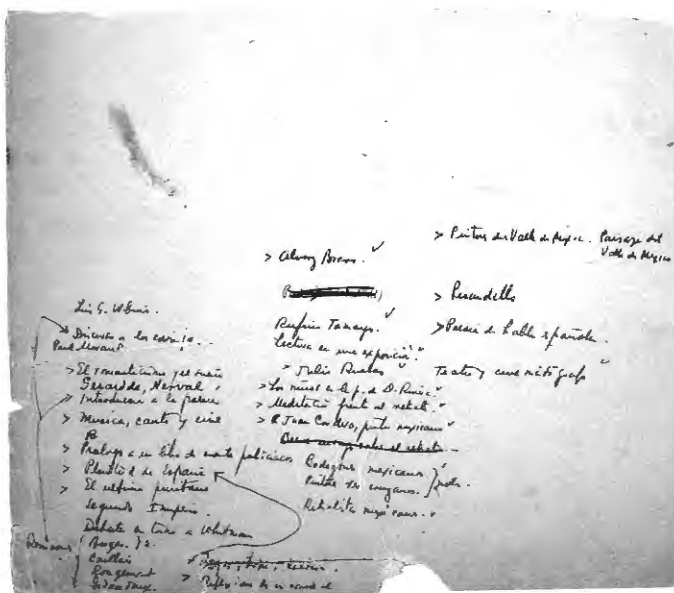
...como Xavier Villaurrutia tiene mejor carácter y mayor perspicacia que yo, descubrió yo no sé cómo a dos jóvenes excesivamente delgados e inteligentes que responden respectivamente a los nombres de Gilberto Owen y Jorge Cuesta.

Ahora bien, Villaurrutia, a quien se le recuerda mayormente como el poeta del sueño, de la noche y —sobre todo— de la muerte, era poseedor, según han evocado Novo y otras personas que lo

conocieron, de un carácter muy alejado de la taciturnidad que hacen suponer sus preferencias poéticas fundamentales; era muy jovial, accesible, dotado de un afilado sentido del humor y dado a hacer numerosas amistades.

Era el autor de *Nostalgia de la Muerte* —según el dicho de Agustín Lazo, el pintor y dramaturgo integrado a los «Contemporáneos»— como un imán, que con su personal y poderoso magnetismo incorporaba en torno suyo, ora por contacto directo, ora por trato epistolar, a muchas personalidades junto con las cuales conformó el amplio núcleo que hizo despegar culturalmente en términos de modernidad al país que lo vio nacer hace ya cien años.

Es en el aspecto de hacedor de amistades, que vale, con respecto a Guadalajara, incidir en ello ya que estableció relaciones profundas y productivas con escritores jaliscienses que derivaron en un intercambio de experiencias y afinidades,



Listado manuscrito de Xavier Villaurrutia con sus preferencias literarias

que a la luz de la perspectiva actual se revelan como algunos de los momentos más interesantes y fructíferos que se dieron entre creadores literarios mexicanos de la centuria pasada, en particular el diálogo de iguales entre un centro tradicionalmente menospreciador de la provincia y una región, una ciudad y un grupo intelectual y artísticamente con las mismas exigencias y afanes que movían a los, para esas fechas, ya conocidos como los «Contemporáneos».

Aun cuando Villaurrutia, en la capital del país, llevaba mucha amistad con tapatíos asentados en ella (como Roberto Montenegro el pintor, el que, no obstante la diferencia de edades, intimó grandemente con el grupo de Xavier; o Guadalupe Marín la que fuera esposa de Diego Rivera y después de Jorge Cuesta), a partir de que comenzó a publicarse (de mayo de 1929 a abril de 1930) la revista *Bandera de Provincias*, animada por la que era la colectividad de jóvenes literatos y artistas de Guadalajara, estableció un trato cordial y frecuente con ellos, particularmente con Alfonso Gutiérrez Hermosillo.

*Bandera de Provincias*, en cuyo Manifiesto inserto en el primer número de la publicación (Primera quincena de mayo de 1929) se señala que está hecha por un

Grupo sin número y sin nombre. Sin residencia oficial; ha nacido en Jalisco, pero bien puede morir en cualquier parte. Por lo pronto el espacio queda en el abierto y locuaz. Pero con tendencia. Aunque no blasonemos de novedad. (Hartos estamos de borracheras románticas).

Como se deja ver fácilmente hay una resonancia de designación villaurrutiana referida a su propio grupo, esto es, el grupo sin grupo, en el «saludo» incluido también en ese primer número, la cercanía y la comunidad de intereses entre unos y otros se hace evidente cuando abiertamente proclaman:

Saludamos a *Contemporáneos* la revista de los maestros jóvenes de México. A ellos debemos muchas revelaciones. De agilidad y de hondura. A veces, un poco de incontinencia. Pero el cordial esfuerzo de su talento es patrón, cauce, grito alerta.

Esta publicación —hay que mencionarlo así sea de paso por las limitaciones de tiempo y espacio— como lo señaló José Luis Martínez, ha sido «la mejor revista que se haya publicado fuera de la capital, que dio a conocer una valiosa ge-

## CORRESPONDENCIA DE XAVIER VILLAURRUTIA

### I

*De Xavier Villaurrutia  
a Alfonso Gutiérrez Hermosillo*

Julio de 1929

MI ABANDERADO AMIGO: Habría querido escribirle antes de ahora pero la presencia de su adelantado, Agustín Yáñez, me distrajo. Ya le dije a él que me parecía dueño de excelentes juicios sobre la gente de México y aun sobre la de España, con dos excepciones. También le dije que quisiera que su obra—la obra de ustedes—estuviera a la altura de opiniones.

Ahora, un pequeño desahogo: Su nota a la edición de la *Respuesta* me parece injusta. ¿Por qué razón, o por qué falta de ella, le exige usted a Abreu Gómez lo que no se propuso? Ya es bastante poner en limpio un texto que antes de ahora había rodado con vieja ortografía y viejas erratas. Ya es bastante localizar y aclarar las citas latinas y hacer el cotejo de las ediciones de Sor Juana. ¿Por qué exigir un juicio sí, en la nota prólogo que firma el editor de la *Respuesta*, anticipa que no ha llegado la hora del juicio, y mucho menos la hora del juicio final? El primer deber que se propuso Abreu para llevar a buen término su labor ha sido poner en limpio los materiales que va a manejar más tarde.

No se propuso una crítica de la *Respuesta*, sino una edición crítica de ella. Y sólo considerándola de este modo es justo juzgarla.

La explicación de su nota la encuentro, a pesar mío, en el estudio a Sor Juana que aparece en su *Bandera de Provincias*. No creo en la imparcialidad del crítico, pero sí en una parcialidad bien cimentada y compleja. El hecho de que a usted le interese estudiar a Sor Juana desde un sitio no debería impedirle ver con claridad una edición que ha conseguido aclarar un texto y hacer fáciles su lectura y su adquisición. Me parece que usted no separa, como yo lo hago, dos actividades muy diversas que consisten, la una, en lanzar hipótesis críticas como usted lo hace en su estudio sobre los versos amorosos de la monja, y la otra en disponer científicamente los textos de un autor para facilitar su estudio, verdadera ciencia literaria esta última que apenas si cuenta en México con unos cuantos cultivadores. Ermilo Abreu Gómez hará juicios sobre Sor Juana o no los hará, no debe importarnos, al pronto. Sí que disponga bien los textos. No siempre estoy de acuerdo completamente con Abreu, ni siempre lo felicito por los trabajos parciales que emprende, pero si la edición de *Primero sueño* no me parece enteramente lograda, la edición de la carta de que le hablo está muy cerca de ser un ejercicio de excelente orden y de gran valor para los que mañana estudien a Sor Juana sin las molestias que un trabajo como éste viene a ahorrar. Usted mismo podrá ser uno de ellos. Abreu lo será sin duda.

neración: Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Agustín Yáñez, José G. Zuno, Efraín González Luna, José Cornejo Franco y Emmanuel Palacios, entre otros».

En sus páginas publicaron varios de los «Contemporáneos»: Xavier Villaurrutia, Gilberto Owen, Salvador Novo, Bernardo Ortiz de Montellano, Carlos Pellicer; aparecieron por primera vez en México traducciones de textos de James Joyce, Paul Claudel, Franz Kafka, así como de Upton Sinclair y Waldo Frank.

Villaurrutia colaboró con la traducción de un ensayo de Ramón Fernández («Poética de la Novela») el mexicano-francés que fue gran amigo de Proust; su poema *Nocturno de la estatua* se incluyó igualmente en esta revista.

Sobre él escribió Gutiérrez Hermosillo, mejor dicho sobre la traducción de *El Matrimonio del cielo y el infierno* de William Blake y, a partir de una nota igualmente de Gutiérrez Hermosillo, sobre la edición de la respuesta de Sor Juana Inés de la Cruz a Sor Filotea, realizada por Ermilo Abreu Gómez, dio inicio un trato epistolar que recogería Villaurrutia años después en la revista *El hijo pródigo* (reeditada en las *Obras* de X.V., FCE, 1966: 857-870).

Y aun cuando trató igualmente a Agustín Yáñez, fue, sin embargo, la amistad con Gutiérrez Hermosillo, la más sólida de las anudadas por Villaurrutia con escritores jaliscienses.

En ocasión del centenario del nacimiento de este escritor capitalino y, dado que *Luvina* lo recuerda por ese motivo, me ha parecido adecuado para ello en esta volandera nota, aludir tan superficialmente como lo hago ahora, a esa relación que se dio entre el autor de *Reflejos* y gente de la antigua Nueva Galicia y esto meramente para acompañar una selección de textos donde queda de relieve dicha cercanía, esperando aplicar mayor atención tanto a *Bandera de Provincias* como a su hermana *Contemporáneos* en un próximo trabajo.

Por ahora sea suficiente con las cartas entre Villaurrutia y Gutiérrez Hermosillo, así como otra enviada por Enrique Munguía también a Villaurrutia, jalisciense que al igual que a Gutiérrez Hermosillo no se le ha dedicado una mirada más profunda a sus respectivas producciones, a pesar del interés y valor que tienen.

Los testimonios que son estas epístolas, redondean, a no dudarlo, con su carácter de intimidad e intercambio literario, esta forma de recordación de Villaurrutia y se complementan con la excelente entrevista que a ése miembro destacado de *Contemporáneos* le hiciera otro jalisciense a quien tanto le deben las letras mexicanas: José Luis Martínez.

Me parece, asimismo, que una forma de cierre acorde a este homenaje desde tierras de Jalisco, sea la reproducción de un fragmento de la recordación que Villaurrutia hiciera de Gutiérrez Hermosillo al morir éste tan joven y sorpresivamente:

Poeta lírico siempre lo fue. La misma curiosidad lo impulsaba a someter su obra a la prueba de un libre examen. Desde Guadalajara y a propósito de sus primeras poesías me incitaba, en una correspondencia inolvidable, a agotar todos los puntos de vista de mi crítica ante ellas. No medía la sinceridad sino que la exigía. A su muerte inesperada siguió en sus amigos, en mí, el silencio vacío que sucede a las más injustas violencias contra las que nada podemos y ante las que nos sentimos inútiles, inermes, vencidos y aun muertos de antemano. Ahora, en el momento de escribir estas líneas, recuerdo que una tarde, hojeando mi cuaderno de notas, hallé a Alfonso Gutiérrez Hermosillo, sorprendido, maravillado, repitiendo en altavoz un afonismo de Valéry que le parecía una revelación: «La vida dura sólo un instante; la muerte dura toda la vida».

*Escena III*

*Fanny, Romantil, Raymond.*

Ray - (limitadamente a ~~Fanny~~<sup>any</sup>) ¿Puedo pasar, señorita?

Romantil - (finica) ¿qui' hace usted aquí?

Ray - No hable en usted, señor Romantil.

Romantil - Pero yo sí, señor Tourneur, y le ruego que me responda.

Ray - Vire porque me dijera que estaba usted a punto de golpear a la señorita Maubert.

Romantil - ¿Quié se le dijo?

Ray - La señora Sablette.

Romantil - ¿Quié tiene que ver ella en esto?

Ray - Tal vez nada, pero yo tengo la impresión de calmar acalor.

Romantil - ¿Sabe usted por qué <sup>frase</sup> hoy así, calé'nis, como hoy?

Ray - No me quite esas.

Romantil - Ya se le habrán dicho que Fanny me engañaba con Bucher. Toda la población le repite. Pero bien, ¿eso se acaba? Ya no es su amante. Lo he despedido. En este momento está en el Tran de París.

Ray - Me alegro saberlo.

Romantil - Yo se alegrará también al saber que esta casa se quedará vacía, por que Fanny irá a vivir a la Mesa dora.

Ray - Es verdad ¿señorita?

Fanny - Sí, es verdad.

Manuscrito de Xavier Villaurrutia: pieza teatral traducida del francés.

Pensará usted que sólo le escribo para subrayarle aquello en que diferimos. Exacto. Ya le confesé a Yáñez la curiosidad que usted me despierta y el deseo de conocerlo que, acaso, llenaré muy pronto, en septiembre quizás. ¿Debo darle las gracias por sus líneas sobre mi traducción de William Blake, que me parecen amables? Naturalmente. ¿Se resentirá por estas líneas que me dicta un afán de aclarar estas moralidades de la crítica? —las únicas que cultivo, tranquilícese querido amigo...

X. V.

\*\*\*

## II

De Alfonso Gutiérrez Hermosillo  
a Xavier Villaurrutia

19 de julio de 1929

QUERIDO AMIGO: La carta ha sido una sorpresa: Ha sido usted muy amable conmigo y de ninguna manera me pueden molestar sus desahogos. Como tengo todavía algo que aprender, me encanta esa forma inesperada y agradabilísima, y para usted sólo tengo agradecimientos. Si puse esa nota a la edición de Abreu Gómez fue porque me resistí a creer que se hubiera él propuesto tan poca cosa, cosa tan simple a mi entender, que sólo gasta una paciencia mecánica. Realmente no tengo más razón que un temperamento ambicioso. Por eso, seguramente, cualquier día fracaso.

Acerca de mi artículo sobre la monja, he de decirle que yo escribí ese

continúa en la página 13... ◀

# Nocturno muerto

XAVIER VILLAURRUTIA

Primero un aire tibio y lento que me ciña  
como la venda al brazo enfermo de un enfermo  
y que me invada luego como el silencio frío  
al cuerpo desvalido y muerto de algún muerto.

Después un ruido sordo, azul y numeroso,  
preso en el caracol de mi oreja dormida  
y mi voz que se ahogue en ese mar de miedo  
cada vez más delgada y más enardecida.

¿Quién medirá el espacio, quién me dirá el momento  
en que se funda el hielo de mi cuerpo y consume  
el corazón inmóvil como la llama fría?

La tierra hecha impalpable silencioso silencio,  
la soledad opaca y la sombra ceniza  
caerán sobre mis ojos y afrentarán mi frente.

# Nocturno con ángeles y ascensores

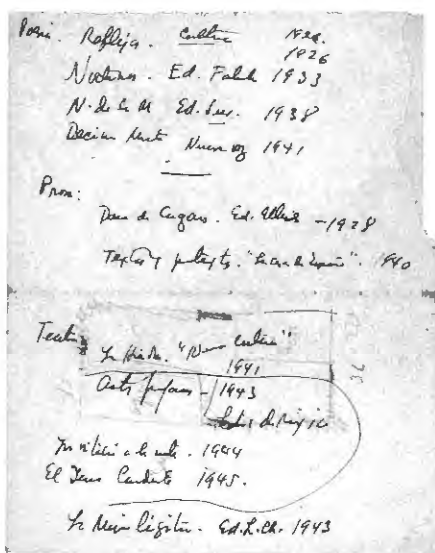
VICENTE QUIRARTE

## I

El 27 de marzo de este 2003, Xavier Villaurrutia cumplió cien años de haber llegado a este mundo. No procede decir hubiera cumplido, pues el motivo por el cual lo recordamos sus otros herederos, sus lectores, es su escritura. A través de ella ha mantenido un diálogo interminable, renaciente en las sucesivas generaciones que lo leen, lo interpretan y critican, tal y como hubiera sido su deseo. A lo largo del presente año, tanto las celebraciones oficiales como el adolescente que tiene el privilegio de asomarse por primera vez a ese universo de múltiples señales, harán la anatomía del artista impecable, versátil y dinámico que las historias de la literatura consagran como Xavier Villaurrutia. Para hablar de él, más que respuestas, es preciso formular preguntas. Más que plantear llegadas, hacer una invitación al viaje.

Xavier Villaurrutia llega a sus cien años de fecunda existencia acompañado de sus camaradas de generación. Su cauda alcanza un nuevo milenio. Selecto sistema planetario, sus estrellas tienen sin embargo diversas magnitudes. Este año centenario lo es también de Jorge Cuesta, el Mefistófeles que supo inocular en Villaurrutia y sus cofrades el virus llamado André Gide y la certeza de que la poesía es un instrumento de investigación. Brillante como Xavier, Jorge es otro enigma por descifrar. El 2004, el resto de los Contemporáneos llegará al año cien de su existencia: Owen, Novo y Celestino Gorostiza ocuparán de manera preferente el cielo de la patria arisca, mutilada en su escudo. Entonces la constelación de Contemporáneos iniciará sus años verdaderos, esos que escapan a los homenajes efímeros y arrojan su luz a través de las edades.

Xavier Villaurrutia nació en 1903 y abandonó esta vida en 1950. No es necesario acudir a la leyenda de su muerte



Bibliografía personal manuscrita de Xavier Villaurrutia

por suicidio, a causa de una decepción amorosa, fomentada por su amigo Elías Nandino, para que su ausencia mantenga el aura poética. Murió de un ataque al corazón, atraído, eso sí, por un agudo desasosiego espiritual. Irónicamente, el año 1903 del nacimiento del poeta, el médico y fisiólogo holandés Wilhelm Einthoven, premio Nobel de Medicina en 1924, inventa el electrocardiógrafo, un aparato que permite registrar la actividad cardíaca. Los hermanos Wright logran el primer vuelo dirigido con la ayuda de un motor. El año primero de su edad, los hermanos Flores Magón se trasladan a los Estados Unidos para seguir publicando el periódico *Regeneración*. Al morir, Villaurrutia tenía 47 años, al igual que Fernando Pessoa, Howard Philips Lovecraft y Alfred de Musset. Como ellos, se fue cuando su obra había llegado a su plenitud, es decir, cuando el proceso creativo había cumplido el ciclo que corresponde a una naturaleza precoz, tempranamente consciente de su sitio en el mundo y de la misión que corresponde a su talento. Se fue cuando había cumplido lo que Cyril Connolly exigía de un servidor de las palabras: escribir al menos una obra maestra. Los poemas de *Nostalgia de la muerte*, los ensayos críticos contenidos en *Textos y pretextos* y los *Autos profanos* cumplen sobradamente con semejante exigencia.

En una generación que hizo del viaje su divisa, Villaurrutia fue su teórico más completo. Como sucede en la mayor parte de los viajes simbólicos, se trata de una exploración interior; ese viaje alrededor de la alcoba que Villaurrutia habrá de defender y cultivar a lo largo de su obra. ¿Qué imagen más exacta y terrible de los límites impuestos por el mundo moderno que ese viaje donde sólo nos resta la conciencia ávida, la vigilia atenta que nos permite captar, en toda su exactitud, la realidad de cada instante? Es el viaje inmóvil que Gorostiza emprende frente a la contemplación del agua en las paredes del vaso, o el que Cuesta inicia frente a la fugacidad del instante. En el caso de Owen, ese Simbad que no pudo encontrarse a sí mismo, el viaje es más insólito: Booz canta su amor mirando los trigales de Medio Oriente; simultáneamente aparece el trópico y París cumple quince años en el rostro de Ruth. Los viajes de este marinero no son exclusivamente por los siete mares; también por la miseria del Bowery, frente a la luna de Zirahuén o el «amarillo amargo mar de Mazatlán», «donde el mar es más mar que en parte alguna». Y un día de febrero, el 16, Bagdad y el zócalo mexicano alteran el tiempo y el espacio para convertirse en escenario de la misma representación. Por eso no es arriesgado afirmar que de Villaurrutia

y Novo, a través de la revista *Ulises*, provienen los elementos que constituyen una poética generacional: el viaje, el espejo que no sólo refleja sino transforma al reflejado, la conciencia de que hay que perderse para reencontrarse son elementos que, con distinto grado de participación, aparecen en los poemas del grupo sin grupo.

«Yo es otro», dijo Rimbaud. Yo es otros, podría haber dicho Villaurrutia, uno de nuestros escritores más públicos en su actuación literaria; más herméticos e inasibles en su intimidad. Conocemos del hombre exclusivamente lo que el escritor quiere decirnos. En su brutal libro de confesiones *La estatua de sal*, Salvador Novo habla acerca de un epistolario amoroso de Xavier que, desgraciadamente, ya no existe. La admiración ciega es una forma de la injusticia, afirmaba Villaurrutia. Añadía que toda crítica es una forma de autocrítica y de autobiografía. La suya fue una de las más tempranas y arriesgadas lecturas de la obra de Ramón López Velarde, y la conclusión de su ensayo puede ser aplicada a él: «En la poesía mexicana, la obra de Ramón López Velarde es, hasta ahora, la más intensa, la más atrevida tentativa de revelar el alma oculta de un hombre; de poner a flote las más sumergidas e inasibles angustias; de expresar los más vivos tormentos y las recónditas zozobras del espíritu ante los llamados del erotismo, de la religiosidad y de la muerte».

Para aproximarse a Villaurrutia como el autor de algunos de los poemas más inquietantes de su generación, es preciso leer entre líneas el poema que abre el libro *Nocturnos*, que apareció por primera vez en 1931 y que habría de ser incorporado posteriormente a *Nostalgia de la muerte*:

#### NOCTURNO

TODO lo que la noche  
dibuja con su mano  
de sombra:  
el placer que revela,  
el vicio que desnuda.

Todo lo que la sombra  
hace oír con el duro  
golpe de su silencio:  
las voces imprevistas  
que a intervalos enciende,  
el grito de la sangre,  
el rumor de unos pasos  
perdidos.

... viene de la página 9

artículo a raíz del publicado por Luisa Luisi en *Contemporáneos*. No recuerdo si para entonces ya estaba hecha la edición de Abreu. No lo había publicado, o no lo publiqué entonces porque aún no habíamos hecho la *Bandera* y después porque a Yáñez y a mí nos parecía demasiado largo. Tuve que reducirlo cuando lo entregué al periódico. No tenía, pues, ninguna razón—ni siquiera psíquica—para aludir a Abreu a no ser por el conocimiento que tenía de su afición a la monja y de su talento por el estudio de *Primero sueño*. Lo digo honradamente. Por eso me apena que usted haya encontrado la explicación de mi nota en mi artículo.

Esa separación que usted hace de las actividades del crítico no puede ser más exacta y útil. Se deslinda ese campo moral de que me habla y queda, desde luego, a la parte de mi propia riqueza, para algún día superarla.

Es lástima que le parezcan acertadas nuestras opiniones acerca de la gente de México y España—¡oh Juan de Dios Peza!—aun cuando desde luego quisiera saber en cuáles hay yerro, porque me parece que si algo nos pierde en la hora actual es nuestra extremada malicia. Porque no tenemos fe. Ni en nosotros mismos. Se nos despierta no sé qué malévolos rama que hurga el espíritu de las cosas, atomizamos y vemos todo sin más, y a la hora del propio fruto es la duda, ¿no?

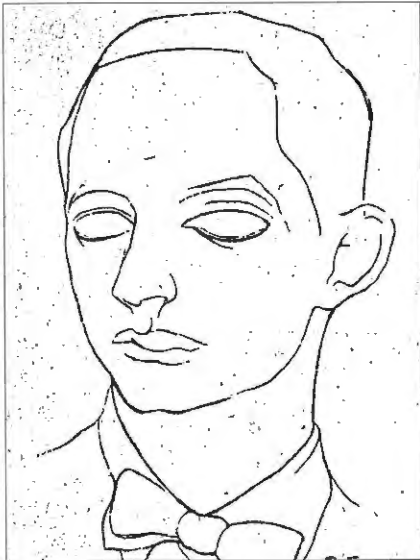
Cada día andamos más como dispersos; somos muy ágiles pero esa forma ingravida del espíritu nos prohíbe casi siempre la hondura. Parece

Todo lo que el silencio  
hace huir de las cosas:  
el vaho del deseo,  
el sudor de la tierra,  
la fragancia sin nombre  
de la piel.

Todo lo que el deseo  
unta en mis labios:  
la dulzura soñada  
de un contacto,  
el sabido sabor  
de la saliva.

Y todo lo que el sueño  
hace palpable:  
la boca de una herida,  
la forma de una entraña,  
la fiebre de una mano  
que se atreve.

¡Todo!  
circula en cada rama  
del árbol de mis venas,  
acaricia mis muslos,  
inunda mis oídos,  
vive en mis ojos muertos,  
muere en mis labios duros.



X. Villaurrutia por Rufino Tamayo

El poema inicial es un manifiesto de lo que A. Álvarez denomina la colonización de la noche. Si su autor es transformado por el gusto popular en un continuador de una tradición, en su lenguaje cifrado, en la lengua equívoca de todo gran poema, late una serie de contenidos latentes. La noche de Villaurrutia es la noche de los románticos pero también, más próxima y tangiblemente, la noche secreta del México posrevolucionario, ese que antes de cimentar su presencia en una virilidad obligada, propicia el divorcio, la igualdad, la libre elección. La noche de Villaurrutia es, en la mayor parte de sus poemas, un espacio tenso, donde el hombre descubre su desamparo porque está solo consigo mismo.

## II

Homenajeados y elevados a la categoría de clásicos, más admirados que leídos, escasamente traducidos no obstante la

comunicación que supieron establecer con el extranjero, los Contemporáneos despiertan en iniciados y profanos una mezcla de emociones encontradas. Polígrafos y figuras públicas, escritores que hicieron de la poesía el motor fundamental de los otros géneros, su aventura continúa siendo, según la expresión de Gilberto Owen, para «numerales lectores». De ese «grupo sin grupo» donde cada isla constituye una poderosa y autónoma individualidad, Salvador Novo es el más exasperante, el más valiente y contradictorio, el que con más honestidad supo mantener el equilibrio wildeano entre el genio de la vida y el talento de la obra.

*La estatua de sal* es un libro para sublimes y morbosos, para detractores y partidarios, para deleite de los cautivados por la prosa sin mancha y sin sásmago de Novo, y para quienes reducen la condición homosexual del autor a su característica primordial, si no es que la única. A ninguno lo desilusionará, porque Novo escribió con el amplio espectro con que fueron concebidos *De Profundis*, *Corydon* u *Opio*, donde Wilde, Gide y Cocteau lograron la alquimia para hacer de la fugacidad de lo vivido escritura permanente. ¿Obra menor? Sí, pero de un escritor mayor que supo amplificar cuanto su prosa tocaba, sobre todo cuando se trataba de la vida del cuerpo y su consagración.

De su generación caracterizada por la intensa brevedad, Jaime Torres Bodet y Salvador Novo apostaron por la fecundidad y la confesión. Como hace notar Carlos Monsiváis en el prólogo —uno de los mejores y más completos ensayos existentes sobre la segregación homosexual en México—, *La estatua de sal* se inscribe en la órbita de *Tiempo de arena*. Torres Bodet y Novo fueron precoces escritores que con el tiempo hicieron de su escritura un fenómeno público: retrato de hombre con servicio público, el de Torres Bodet; retrato de poeta en el gran teatro nacional, el de Novo. Sin embargo, sus libros más entrañables son los de los años mozos. Ambas obras de iniciación, ambos testimonios de una primera edad nutrida por los estímulos del exterior y por las voces interiores, *Tiempo de arena* y *La estatua de sal* cesan sus semejanzas en la actitud ante la vida de sus respectivos autores: clásico y desapasionado, Torres Bodet; barroco y picaresco, escatológico y satírico, Novo. La niñez lo descubre con esa propensión a hacer la burla del otro, cuando es sorprendido en el acto de pintar bigotes en las fotografías familiares. Al hacerle notar su falta, el niño responde, tras señalar a los que cuelgan de la pared: «Me faltan todos éstos». Carácter es destino: Novo no dejaría de pintar bigotes en las

que ha llegado la hora del talento. La del genio pasó. Acaso venga en otra juventud.

¿Qué hace usted ahora? Yo hago una novela cuyo título—*Camino*—ha tenido más cambios que hojas y ahora me ha ganado Carlos Pellicer. Si cuando la acabe no le encuentro uno apropiado, se la mando a usted para que usted la bautice. Voy a escribir un drama. Tengo un libro de versos: *Coro de presencias* que seguramente publicaré pronto. A menos que lo rompa. Quiero ver si es posible, poco a poco, ir escribiendo un librito de ensayos.

Venga usted en septiembre.

A. G. H.

\* \* \*

### III

*De Xavier Villaurrutia  
a Alfonso Gutiérrez Hermosillo*

Agosto de 1929

ABANDERADO AMIGO: Ahora que dejo a un lado el número de su Revista en que aparecen colaboraciones de mis amigos y mías, le escribo para darle las gracias por el cuidado en colocarlas y la atención en corregirlas que sólo zozobró contadas veces para dar paso a las inevitables, inesperadas erratas. A propósito de ellas ¿por qué falta de descuido mi nombre no aparece con la letra inicial con que yo lo escribo? Esto lo subrayo porque en su Bandera más que un caso aislado, el hecho de escribir mi nombre con J va siendo ya una costumbre. Pero dejemos esto.

Un sobre amarillo, detonante, sobre mi mesa, me da alegría. Sé que es

fotografías de las más honorables e hipócritas figuras de la picardía mexicana.

Las memorias íntimas de Novo son un documento de múltiples posibilidades de lectura: es la iniciación erótica, en el más amplio sentido del término, del niño desde los iniciales recuerdos hasta la primera juventud, cuando en la ciudad de México se integra a la que sería su generación literaria y su grupo de cofrades amorosos. Es la vida de otro niño de la revolución que, al igual que Andrés Iduarte, es testigo y víctima de las atrocidades cometidas en nombre de la causa, pero que posteriormente gozó la libertad y el descubrimiento de lo inédito que propicia todo cisma social. Es uno de los mapas más completos de la geografía prohibida de la ciudad de México, cuando la revolución propiciaba el hacer y el decir: los desnudos de Tina Modotti, el suicidio de Abraham Ángel, la mariguana de Porfirio Barba Jacob, la energía sobrehumana de Vasconcelos. Del burdel a la casa de vecindad para el encuentro clandestino, de un cuarto de Hotel Iturbide al estudio de Donceles y Argentina, y al amor por las azoteas, uno de los temas recurrentes en la poesía de los jóvenes Contemporáneos; Novo tatúa el cuerpo de la urbe y deja que la ciudad lo marque con su hierro al rojo.

*La estatua de sal* no es un libro de aventuras literarias sino la evolución de una personalidad hacia la plenitud de sus capacidades sensoriales. La capital a la que haría su primera declaración formal de amor en *El joven*, posteriormente reiterada y actualizada en *Nueva grandeza mexicana*, aparece aquí con una fuerza y una valentía de la que pocos de nuestros escritores pueden enorgullecerse. No es la ciudad colorida y estridente, ni la prestigiosamente pretérita, sino el espacio para consagración del cuerpo libertino y la afirmación de una verdad perseguida por una revolución consagratoria del machismo a ultranza. El descubrimiento de los obreros tipos populares en pintores como Julio Castellanos, el *Corzito* o Abraham Ángel, es una de las grandes conquistas de la revolución. Novo lleva su predilección por el gremio del volante al grado de convertirse en redactor de la revista *El Chafirete*. Pionero y vanguardista, llevaba a la práctica lo que los estridentistas, sus mortales enemigos, sólo veían en la teoría. La velocidad, que Paul Morand vio como el signo de los tiempos, era también divisa de Novo: «Los choferes que en el México pequeño de entonces eran la joven generación lanzada a manejar las máquinas, a vivir velozmente». Abundan los nombres, las descripciones y las indiscreciones. Novo es brutal y nunca obsceno, escandaloso pero jamás efec-



Auto-retrato de X. Villaurrutia

tista. Cuando hace aparecer discretamente en escena a su hermano espiritual, Xavier Villaurrutia, lo trata con una delicadeza que contrasta con el escarnio que dedica a quienes no gozan de sus simpatías.

### III

Si bien Villaurrutia perteneció al linaje de los viajeros que no viajan, su único traslado al extranjero ocurre en 1935 cuando es becado, junto con Rodolfo Usigli, para estudiar técnicas teatrales en la Universidad de Yale. Por fortuna, podemos seguir parcialmente la bitácora personal de tal odisea gracias a las Cartas de Villaurrutia a Novo, aparecidas en 1966. En una carta escrita a manera de prólogo, el destinatario ofrece en breves pero intensas líneas un retrato del amigo:

Si yo tratara en esta carta de forjar tu biografía, siquiera en relación con nuestra amistad, tendría que localizar en el tiempo y la circunstancia el momento en que nos impusiste a todos la disciplina del bridge que tú nos enseñaste a jugar, y que es un juego tan consonante con tu espíritu organizado, en que el azar se subordina a la inteligencia de estimar las propias fuerzas y administrarlas en el ritmo y el riesgo de las «finezas»... Cuando te conocí, todavía practicabas el tenis en que tus hermanas y hermanos habían ganado trofeos. Después lo abandonaste, y ni a ese deporte ni a la natación que más tarde te sedujo, te acompañó mi inveterada poltronería.

El 6 de julio de 1928, desde Nueva York, Gilberto Owen había escrito a Villaurrutia: «La prisa es la que mata a los ángeles. Es cierto lo que pensábamos, y nada nos paga, ni nos apaga, el deseo de viajar». En el malabarismo verbal de Owen hay, naturalmente, un lenguaje cifrado que nos resulta familiar con el paso del tiempo, gracias a la mitología personal que la generación forjó sobre la marcha. Owen ha llegado apenas a un Nueva York donde otros extranjeros son deslumbrados ante la libertad y la oferta de la nueva Babilonia. Owen va huyendo del desamor de Clementina Otero, con la secreta esperanza de que la distancia modifique la conducta de la asediada. Sin embargo, el amor cortés que Gilberto experimentará hacia Clementina, amor obstaculizado e imposible que dará como resultado uno de los grandes epistolarios amorosos de nuestras letras, no impide que el poeta se dé tiempo para otra clase de lides. En una carta posterior, del 28 de julio, Owen da cuenta a Villaurrutia de sus aventuras eróticas:

suyo y singular. A veces, abrirlo ensombrece un poco mi apresurada alegría. Contésteme esta pregunta ¿pone usted al escribirme el mismo cuidado que yo al leerle? Le advierto que mi cuidado al escribirle ha desterrado, desde luego, una dimensión que si bien da color a una correspondencia acaba pronto con ella: la ironía. En cuanto a la justicia de mis juicios no me importa tanto como que la injusticia sea algo más que una preferencia ciega: el fruto de una pasión armoniosa, por ejemplo. No procuro parecer justo en mis juicios sino serlo; tampoco me interesa ser injusto, y parecerlo sin objeto es una de las formas de la ironía que corroe una correspondencia. Ya sabrá usted, si recuerda lo que sus cartas contienen, que me refiero al hecho de que usted llame «desahogos» a mis comentarios a sus notas sorjuanísticas. Seamos justos o más finamente injustos. Si lo que gusto de usted es, precisamente, el temperamento ambicioso que, yo, claro, preferiría sediento o ferviente, pero que no está mal que sea más y menos que eso: ambicioso.

Por ello, de su carta escojo la parte final en que me habla de sus trabajos y proyectos. Nada sé hacer mejor que acompañar a mis amigos en la marcha de sus trabajos, acaso porque nada me gusta más que colaborar, así sea sólo con mi silencio o con mi expectación, a las luchas en que juega lo mejor del hombre, su razón y su falta de razón. Hasta he llegado a pensar que esta ocupación —que algo tiene de vicio— puede conducirme al silencio y la inactividad personales, ¡tanto me gusta asistir al ruido y actividad

No hay novedad, por culpa del verano. No estoy enamorado. Es una sueca. La he tenido virgen, que es una experiencia mística recomendable. Tiene un fervor frío. Se tira a mí como las mujeres bindúes a la pira en que arde el cuerpo de rey consorte. Y como se levanta antes que yo, nunca estoy seguro de si me habré acostado con una estatua de nieve que se ha derretido.

Seis años después de Owen, Villaurrutia, el gran defensor del viaje hipotético, viaja a New Heaven, en la única odisea que realiza fuera de México. Los resultados para su obra teatral y para la difusión de la misma son notables. Pero regresa también con un poema fundamental, el «Nocturno de los ángeles» que es, para Miguel Capistrán y Sergio Téllez-Pon, su poema más erótico. Tan importante le parece al autor, que lo publica en 1936 en una *plquette* bajo el sello de Editorial Hipocampo. Coincidentemente, ese mismo año Luis Cernuda da a la luz el poema «El joven marino», en la Colección Héroe, de Madrid. Son múltiples los puntos de contacto entre ambos autores. Cierta crítica limitada ha señalado la filiación surrealista de los libros de esta época, atendiendo particularmente a la forja de imágenes, la libre asociación y el carácter onírico de ciertas visiones. La rebeldía de nuestros poetas iba más allá, y se relacionaba directa, brutalmente, con la anarquía espiritual y la exaltación del deseo, grandes aportaciones del Surrealismo que trascendieron la mera revolución literaria. Comparemos una estrofa de Villaurrutia y otra de Cernuda. Dice el mexicano:



X. Villaurrutia por Roberto Montenegro

Si cada uno dijera en un momento dado,  
En sólo una palabra, lo que piensa,  
Las cinco letras del DESEO formarían una enorme  
cicatriz luminosa,  
Una constelación más antigua, más viva aún que las otras.

Y el sevillano responde:

Si el hombre pudiera decir lo que ama,  
Si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo  
Como una nube en la luz;  
Si como muros que se derrumban,  
Para saludar la verdad erguida en medio,  
Pudiera derrumbar su cuerpo, dejando sólo la verdad de su amor,  
La verdad de sí mismo,  
Que no se llama gloria, fortuna o ambición,  
Sino amor o deseo,

Yo sería aquel que imaginaba;  
Aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos  
Proclama ante los hombres la verdad ignorada,  
La verdad de su amor verdadero.

Incorporado más tarde a la segunda edición de *Nostalgia de la muerte*, de 1938, el de Villaurrutia es un poema singular en el libro. Si, como se dijo antes, la noche de Villaurrutia incita e invita al deseo desde el poema inicial del libro, en el resto de los poemas la confrontación se resuelve en una angustia metafísica ante el vacío y la «duda de ser o no ser realidad». En cambio, el «Nocturno de los ángeles» es el poema más dinámico del libro. La sangre fluye no en las venas estáticas de una estatua que está muerta de sueño sino en las de marineros vigorosos que un último resto de pudor ha disfrazado de ángeles.

Al titular el poema «Nocturno de los ángeles», Villaurrutia jugaba con el doble significado de la ciudad porteña en California. Inclusive se cuida de fechar y situar el poema en esa ciudad. Al evocar la carta donde Owen habla de sus desfuegos eróticos para no pensar en la nostalgia que le daba estar fuera de su patria y «la íntima tristeza reaccionaria» que en el fondo lo invadía. Sin embargo, en fechas recientes Miguel Capistrán rescató un poema inédito de Villaurrutia titulado «Nocturno de San Juan de Letrán» que rinde homenaje a la arteria más vital e importante de la época. Todos pasaban por ella. Todo pasaba en ella. El imperio de la calle llamada sucesivamente San Francisco y Plateros se trasladó al camino ancho —el Broad Way— que evocaba, precisamente, las calles de los Ángeles que, de acuerdo con José Emilio Pacheco, eran el modelo de urbe para los generales sonorenses en el poder. Es el propio Pacheco quien señala que si la Ciudad de México es la capital del infierno, Los Ángeles es la capital del Tercer Mundo. El San Juan de Letrán de Villaurrutia es ahora el de Los Ángeles. Es la avenida recorrida por los hombres del alba de Efraín Huerta, por el Ixca Cienfuegos de Carlos Fuentes, por Carlos Santibáñez que se siente con la obligación histórica y antiurbana de titular uno de sus libros *Glorias del eje central*.

En la carta que envía Villaurrutia a Novo desde Los Ángeles, hay una lectura entre líneas de la historia detrás del poema que nos ocupa:

Vengo a este hotel todos los fines de semana: viernes, sábado y domingo. Voy a la playa los domingos por la mañana y me quedo allí, mara-

de los demás! Recuerdo y cambio para ilustrar mi afirmación una frase de Ortega y Gasset. Con su ayuda podría decirle: «Yo no escribo, amigo, asisto a la escritura de los demás.» Por ello, recibir su novela y bautizarla sería para mí como una remesa de droga para mantener mi fervor. Pero trate de bautizarla usted mismo... Mándemela siempre, antes de darla a la imprenta.

Me gusta su antimallarmeano título del libro de versos, *Coro de presencias* —me avergüenzo de explicarle el calificativo que le he puesto a su título— pero ¿no es en cierto modo la poesía de Mallarmé un coro de finas, sucesivas ausencias?

También yo he probado hacer una obra de teatro. La rompí en seguida porque una arrolladora influencia era evidente. No es que no me sienta preparado para escribir teatro, lo que sucede es que no me hallo dispuesto, sencillamente.

Nuestro amigo Yáñez está ya entre ustedes, creo yo. Salúdelo, dígame que lo que escriba, lo que publique, yo lo sentiré como algo dirigido a mí. No es preciso que él me escriba directamente pero si así lo hace tanto mejor. No estoy seguro de ir a Guadalajara en septiembre; en cambio sí lo estoy de ir a menudo en esta forma si usted me confiesa y promete que no ha usado, que no usará de la ironía que no hay que usar sino para uno mismo, o para un tercero, en este juego de cartas.

X.V.

\* \* \*

IV

De Alfonso Gutiérrez Hermosillo  
a Xavier Villaurrutia

19 de agosto de 1929

MI BUEN AMIGO: Mi promesa primero: ya no haré más ironías. Conste que me avergüenza un poco—un mucho, un mucho—recibir la lección porque en el plan de mi vida hay un primer plano, algo como la expresión que nace del más dificultoso elaborar, un poco extraño, si usted quiere, en este tiempo, a quien no preocupa tal cosa: ser hombre. Y va esta confesión porque si algo he visto en usted, al través de usted, es un gran sentido humano, moral. Mis mejores tormentos, mis más fervorosas malicias, van allá. Si en esto me equivoco, ya seré, por mi vida, un frustrado. Permítame, sin embargo, que destierre la ironía para los otros porque ¿es gallardo sonreír con un —muchas veces—dolor ajeno?

Posiblemente adquiera pronto la cantidad suficiente para imprimir los versos. Quiero, sin embargo, que usted los lea antes y para eso voy a mandar que saquen una copia. Ojalá y no se tarden. Yo la sacaré pero la máquina de mi uso se arruinó. ¿Le interesa ese envío? Lo pregunto porque creo que usted conoce ya algo de él, pues con Yáñez mandé algo para *Contemporáneos* y ya se habrá formado una idea de la cual quiero tener conocimiento. ¿Quiere usted decírmelo?

Naturalmente irán mis versos con una exigencia: «Esto no, eso tampoco, no sirve el libro, me gusta todo o no me gusta, su ingenuidad ha hecho tal o cual cosa, no usted, etc.», se lo ruego.

villado, hasta el anochecer. Agustín Fink fue mi cicerone, y ahora está maravillado por lo pronto que he tomado el hilo para sacar el ovillo.

Los Ángeles no tiene belleza sino en la noche irresistible. Los night clubs son preciosos y en ellos descanso, bebiendo cerveza antes de emprender una nueva ascensión al cielo de mi cuarto, en el noveno piso. Cuando crees que esa ascensión será la última de la noche, una tentación, una nueva oportunidad. No sé de qué color es el sueño de los Ángeles, sólo sé que estos son azules.

Villaurrutia y Cernuda fueron orgullosamente homosexuales. Sus poemas amorosos —sobre todo los citados anteriormente— pueden ser leídos con esa perspectiva, pero el gran arte que se trasluce en ellos impide leerlos exclusivamente desde esa verdad de amor. Sin embargo en Villaurrutia el drama es mayor porque su búsqueda amorosa no se sacia en el deseo erótico. Al terminar éste, queda erguida la certeza de que la integración total con otro ser es imposible. En la película *Danzón* de María Novaro, la protagonista camina entre los barcos del muelle fiscal, inocente mas confiada en el arsenal de ese vestido rojo que la entalla, la enmusla y la acadera. Para acompañar su desfile glorioso en medio de la unánime aclamación de los estibadores, suenan las notas de un bolero que el espectador iniciado reconoce primeramente en su sangre, después en su intelecto. En su inserción en el alma colectiva, uno baraja nombres de posibles autores. Finalmente, concluimos. Se trata, naturalmente, de los primeros versos de uno de los poemas más intensos de Xavier Villaurrutia, musicalizados por Hernando González.

AMOR CONDUSSE NOI AD UNA MORTE

AMAR es una angustia, una pregunta,  
una suspensa y luminosa duda;  
es un querer saber todo lo tuyo  
y a la vez un temor de al fin saberlo.

Amar es reconstruir, cuando te alejas,  
tus pasos, tus silencios, tus palabras,  
y pretender seguir tu pensamiento  
cuando a mi lado, al fin inmóvil, callas.

Amar es una cólera secreta,  
una helada y diabólica soberbia.

Amar es no dormir cuando en mi lecho  
sueñas entre mis brazos que te ciñen,

y odiar el sueño en que, bajo tu frente,  
acaso en otros brazos te abandonas.

Amar es escuchar sobre tu pecho,  
hasta colmar la oreja codiciosa,  
el rumor de tu sangre y la marea  
de tu respiración acompasada.

Amar es absorber tu joven savia  
y juntar nuestras bocas en un cauce  
hasta que de la brisa de tu aliento  
se impregnen para siempre mis entrañas.

Amar es una envidia verde y muda,  
una sutil y lúcida avaricia.

Amar es provocar el dulce instante  
en que tu piel busca mi piel despierta;  
saciar a un tiempo la avidez nocturna  
y morir otra vez la misma muerte  
provisional, desgarradora, oscura.

Amar es una sed, la de la llaga  
que arde sin consumirse ni cerrarse,  
y el hambre de una boca atormentada  
que pide más y más y no se sacia.

Amar es una insólita lujuria  
y una gula voraz, siempre desierta.

Pero amar es también cerrar los ojos,  
dejar que el sueño invada nuestro cuerpo  
como un río de olvido y de tinieblas,  
y navegar sin rumbo, a la deriva:  
porque amar es, al fin, una indolencia.

El poema está escrito y es una afirmación de fe. Villaurrutia dice amor, pero no es el amor que consuela y se transforma y alimenta, sino el amor que exige, como en el poema inicial de los Nocturnos, las cinco letras de la palabra deseo. Es el amor en tiempo presente, el ángel en la combustión perpetua de su rebeldía, exterminador, sin tregua. Es, como dice Francisco Hernández, el amor que destruye lo que inventa, el amor que, para ser leal a su nombre, debe leerse como un breve sintagma y un afilado paradigma:

Yáñez está muy agradecido, con usted, muy contento de todo, de todos ¡hasta de los de la Academia! Creo que ya le apartaron para cuando llegue a la mayor edad un silloncito. Dice que para ellos tuvo un sentimiento filial. Hombre, perdone. Ya ironizo. ¡En la misma carta de mi promesa! Mi voluntad, a veces, se hace chicle, ¿ve usted? ¡Lo único que no debía ser así!

Le he entregado a Font sus libros; adjunto el recibo de entrega. Me horrorizó el descuento y no les llamé «judíos» porque me quedo sin lecturas. Debe dejar la indisposición y escribir. Ser espectador no es siempre fecundo.

A.G.H.

\* \* \*

V

*De Enrique Munguía  
a Xavier Villaurrutia*

A 15 de septiembre de 1929  
MI ESTIMADO XAVIER:  
Me apena enviarle por correo aéreo, mi traducción de la novela de Azuela. Claro, es un anexo a estas líneas que son, en el fondo, una excusa pueril. Habría querido, mucho antes, haberle escrito largo y tendido ya que en mi diario de excursiones a México, las breves conversaciones que tuve con usted, como esquinas de una página, están dobladas en un recuerdo inmejorable y sutil. No sé si Waldo Frank le dirá que especialmente le hablé a él, de usted. Posiblemente notó usted

continúa en la página 25... ➤

Amortajados

Amor  
taja  
dos

Amor que sólo puede conducir a la muerte, amor que nos mantiene vivos más allá de ella, en la pasión que no se resuelve en familia ni en otra forma de contrato social. Con el título del poema, Villaurrutia rinde homenaje a uno de los instantes más altos y dolorosos de la *Comedia* de Dante Alighieri. Aquella donde se habla del amor imposible de Francesca de Rimini con su primo Paolo. A la luz desoladora e implacable de este poema podemos leer de otra manera Nostalgia de la muerte y atrever la hipótesis de que se trata de un poema donde la integración amorosa es imposible, donde a los amantes sólo les queda, como a Paolo o Francesca, vivir en la inestabilidad del viento, en sus cambios imprevistos y traidores. Por ejemplo, el «Nocturno amor».



Autorretrato de X. Villaurrutia

Guardas el nombre de tu cómplice en los ojos  
Pero encuentro tus párpados más duros que el silencio  
Y antes que compartirlo matarías el goce  
De entregarte en el sueño con los ojos cerrados  
Sufro al sentir la dicha con que tu cuerpo busca  
El cuerpo que te vence más que el sueño

Cien años después de su nacimiento, Xavier Villaurrutia es un ser enigmático, cuya biografía hay que buscarla en la escritura que en todos los géneros practicó. Muchos retratos nos quedan de él y varios autorretratos. Como Baudelaire y Víctor Hugo, pertenece al linaje de los poetas pintores, esos diletantes apasionados que en la plástica vieron no una curiosidad sino una pasión, como lo demuestra Luis Mario Schneider en su libro *Xavier Villaurrutia entre líneas*. Y aunque Novo advertía en aquel ya lejano 1966 que se multiplicaban los estudios sobre la vida y obra del amigo, Villaurrutia continúa siendo, como muchos otros de nuestros nuevos clásicos, más admirado que estudiado. Con todo, no ha escapado a la atención de estudios mayores. El ensayo de Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra* y la novela de Pedro Ángel Palou *En una alcoba del mundo*, muestran el interés que despierta particularmente en los creadores, que en el enigma Xavier Villaurrutia tratan de encontrar los misterios de la poesía y de descifrar los caminos recorridos por esa compleja criatura de creación.

## ***In Memoriam*** **Jorge Cuesta**

XAVIER VILLARRUTIA

*En forma trágica, cuando todavía se esperaba de él una obra de madurez, murió Jorge Cuesta. Parco en publicar, Letras de México lo consideró entre sus más distinguidos colaboradores. Su obra queda como algo que habría sido, como una posibilidad, y así hemos de recibirla y estudiarla. Letras de México prepara un volumen en que se reunirá una selección en prosa de artículos tanto inéditos como publicados.*

Tres veces he intentado escribir unas líneas en memoria de Jorge Cuesta, y tres veces he desistido al ver que lo que apuntaba no correspondía a mi propósito. Ahora vuelvo a intentarlo con la decisión de no interrumpir ni romper, una vez más, lo que escriba.

Sé que, por la cercanía de su muerte, lo que yo escriba ahora no es lo que sobre él quiero escribir. Recuerdos, observaciones, iluminaciones acerca de una figura tan singular y compleja, me asaltan simultáneamente y hacen imposible decir algo justo, concreto, ordenado siquiera. Confiemos en que, con el tiempo, no sólo quienes lo conocimos y tratamos personalmente, sino también los escritores que vienen después de nosotros, hablaremos mejor de su obra dispersa en revistas y diarios; obra lúcida y conceptuosa, personalísima en la poesía y en el ensayo libres tanto como en la crítica condicionada a la literatura y a la política. No es hora aún de fijar la silueta de quien llevó una existencia apasionada y apasionante. ¡Si desde sus comienzos literarios se dudó de la existencia real de Jorge Cuesta y se le consideró como un fantasma!

Alto y delgado, exageradamente alto y delgado era Jorge Cuesta cuando lo conocí en la tertulia de un café de las calles de la República Argentina, adonde acostumbraba ir en compañía de un grupo de amigos entre los que hay que contar a

Gilberto Owen, no menos delgado y fino entonces. Cierro los ojos y veo a Jorge Cuesta erguido y claro, moviendo la cabeza hacia atrás de un modo peculiar que había de conservar toda la vida. En sus manos, un libro que, por el tamaño y la amarilla corteza, era una inconfundible edición del *Mercure de France*.

Nada acerca más a dos seres jóvenes; nada predispone en mayor grado a la amistad que el conocimiento de los mismos libros. Jorge Cuesta se entregaba entonces a la lectura de los simbolistas franceses en los momentos en que Salvador Novo y yo habíamos publicado una traducción de Francis James en las ediciones Cultura. Teníamos, pues, viejos amigos comunes, y curiosidades semejantes. Era, como yo y más que yo, autodidacto. En Córdoba había transcurrido su adolescencia, y en México se preparaba, en aquel tiempo, para la carrera de Ciencias Químicas. ¡Esta su vocación de químico había de llevarlo a establecer entre la literatura y la ciencia sutiles, peligrosos, capilares vasos comunicantes! Más tarde, sus amigos le llamaríamos «El alquimista». Y Jorge gustaba de repetir el verso famoso; «El más triste de los alquimistas».

Le pedí los primeros originales para publicarlos en las revistas literarias de entonces. En *Antena* de Francisco Monterde, y, si no recuerdo mal, en *La falange* de Jaime Torres Bodet. Por ello, y porque lo presenté a los nuevos artistas de México, Salvador Novo me acusó sonriendo de haber descubierto a dos escritores jóvenes tan delgados como inteligentes; Jorge Cuesta y Gilberto Owen.

La inteligencia vigilante y la cortesía natural de Jorge Cuesta le multiplicaron amistades y confianzas entre la gente de letras. Bien pronto, y como una conquista lógica de las armas afiladas de su cultura y de su inteligencia, se le consideró como parte de ese grupo de intelectuales «erigido por su propio esfuerzo en generación literaria». Me refiero al grupo Contemporáneos. Jorge Cuesta había sido uno de los fundadores de *Ulises*. Juntos encontrábamos los epígrafes de la revista. En ella y en *Contemporáneos* hallaremos sus primeras colaboraciones formales. Allí demostró la flexibilidad de su curiosidad, la avidez de su crítica y, sobre todo, el caudal de conocimientos que lo definían como el más «universalmente» armado de todos los escritores del grupo. Porque la filosofía, la estética, la ciencia, la crítica y la poesía lo atraían con igual fuerza. Y en todos los terrenos mostraba su desembarazo para desplazarse, su preparación y su inquietud. Todo parecía servirle, todo le servía para poner en juego la destreza de su ingenio, su facilidad de argumentación, su capacidad para asociar y analizar conceptos.



X. Villaurrutia por Rogelio Naranjo

Texto publicado en la revista *Letras de México*, año V, vol III, 15 de septiembre de 1942, núm. 21. Tomado de la versión facsimilar *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, FCE, México, 1985.

A la complejidad de su expresión se le llamaba, a menudo, oscuridad. Y nada desesperaba tanto a Jorge Cuesta, en un principio, como este reproche, acaso porque él sabía que a pensamientos complicados difícilmente corresponde una expresión sencilla. Con el tiempo, esta acusación reiterada a su forma de escribir, llegó a divertirlo y, tal vez, en el fondo, a complacerlo. Y, sin llegar al extremo de «añadir algo de oscuridad» a sus textos de prosa o de poesía, acabó por no concederle mayor importancia. Sus amigos —y él con nosotros—, jugábamos con lo que acabamos por considerar inevitable oscuridad de Jorge.

—¿Verdad que esto sí está claro?, —preguntaba después de leer, con dicción confusa, un ensayo complejo y rico de conceptos.

—Eso está claramente oscuro —le respondíamos. Y Jorge Cuesta reía con una risa abierta, franca, juvenil.

... Mejor que con Paul Valéry, lo asociábamos a Monsieur Teste. La lucidez de algunos puntos de vista de Jorge Cuesta eran, en verdad, semejantes a los de la criatura singular que es el personaje de Valéry. Y la influencia posible que Jorge Cuesta ejerció en algunos de nosotros se desprendía más de sus conversaciones, de sus polémicas, de sus elucubraciones verbales, que de sus escritos. Son éstos interesantísimos, al punto que no me parece exagerado afirmar que los sonetos de Jorge Cuesta dan principio justamente en el momento en que otro poeta ha encontrado o ha creído encontrar la meta final. Son, en rigor, el fruto de una elaboración extremada de un concepto.

Cuando sus familiares y amigos cumplamos el deber de hacer publicar, reunidos y ordenados los escritos de Jorge Cuesta, aquilataremos la riqueza y la movilidad de su espíritu. Y también, a pesar de las aparentes contradicciones, la firmeza de su rigor. Las notas sobre poesía mexicana son documentos críticos indispensables para el mejor conocimiento de nuestra lírica... También asombrará no sólo la calidad, sino la cantidad de poemas, ensayos y notas de crítica que ha dejado para lectores presentes y futuros este escritor que después de atravesar lagunas — a menudo lagunas Estigias— de inactividad, se entregaba con pasión característica a las más agudas elaboraciones, a las más lúcidas trasmutaciones literarias y poéticas. «Trasmutaciones» debe llamarse a los escritos de prosa de este raro espíritu que, cuando no se vio absorto en otras formas de alquimia, consagró su tiempo a la secreta alquimia del verbo.

... viene de la página 21

que Frank, como le decía a Owen entre los despeñaderos de Broadway, es un caldero de incongruencias: Baruch el de Job, y un pequeño First National City Bank literario...

Posiblemente el mes próximo salga para Londres, en donde por cierto, debido a la Agencia (ilegible) de nuestra chismografía esperaba encontrarlo en la legación. Hasta hace poco, por Novo en *Revista de revistas* supe que estaba usted en México traduciendo a Gide. Espero leerlo, siguiendo una advertencia suya, en el (ilegible) que usted publique.

¿Leyó usted la biografía de Molière por Ramón Fernández? No sé si sepa usted que como elemental e inevitable lealtad me intereso por mi triste «pueblo»: Guadalajara. Y leí por medio de Quintanilla, un artículo suyo sobre Fernández. ¿Por qué no hace usted crítica desde Lizardi hasta Azuela de la novela mexicana siguiendo un plan de relación en la vida espiritual de los héroes de novela? ¿Cómo chez Fernández?

Ojalá que tenga usted tiempo para platicarme. Saludos a Gorostiza y a Novo. Para usted, un afecto sincero de su amigo, que es muy suyo.

Enrique Munguía

Las cartas I a IV fueron tomadas de: *Crítica epistolar*. Alfonso Gutiérrez Hermosillo-Xavier Villaurrutia. En *El Hijo Pródigo*, núm. 17, 15/VIII/1944, pp. 73-74, y en *Obras*. FCE, 1966, pp. 857-861. La carta V es inédita.



LOLA ÁLVAREZ BRAVO

Conversación con Xavier Villaurrutia  
**Palabra de poeta**

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ

Xavier Villaurrutia es autor de una poesía profunda y personal, y uno de los más interesantes personajes de la generación llamada de «Contemporáneos», que lanzara la revista del mismo nombre, tratando de renovar la literatura mexicana y suscitando las más agudas críticas o los más altos elogios. Por estos motivos hemos procurado una conversación con el poeta, para inquirir acerca de cuanto creíamos él nos podía cumplidamente satisfacer: su grupo, su propia poesía y su opinión sobre la situación actual de ésta.

Concreto, penetrante, sus respuestas habitan una madurez y seguridad; piensa rápidamente antes de contestar al asedio, pero nunca titubea ni dispara al azar. Da la impresión de un hombre que no ha dejado problema alguno sobre su arte, sin meditar. De aquí que sus contestaciones —que pierden desde luego agilidad en esta mental transcripción— vayan apareciendo exactas, a su tiempo...\*

\* \* \*

**José Luis Martínez:** ¿Cuál fue el origen, los maestros del grupo llamado de «Contemporáneos» y qué diferencia encuentra entre su generación y la inmediata anterior del «Ateneo»?

**Xavier Villaurrutia:** Ante todo, el nuestro fue un grupo de autodidactas cuyo único maestro fue una curiosidad extremada para todas las expresiones artísticas. El grupo del «Ateneo» había tenido sus guías, Henríquez Ureña y Caso, mas en los primeros años de nuestra actuación los maestros mexicanos se encontraban fuera de la capital: Alfonso Reyes, José Vasconcelos... eso nos llevó a trabajar solos y a buscar en las lecturas al maestro.

\* Entrevista (resumida) de José Luis Martínez con Xavier Villaurrutia, publicada en la *Revista de Letras Universitarias: Tierra Nueva*, UNAM, año I, marzo-abril de 1940, núm. 2 (tomada de la versión facsimilar de *Revistas Literarias Mexicanas Modernas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982).

**JLM:** ¿Entonces, cuál cree Ud. que sea la significación cultural de su grupo?

**XV:** Los integrantes del «Ateneo» habían tenido por característica la de haber participado más o menos intensamente en las luchas políticas de la Revolución. Nosotros éramos entonces de muy corta edad, por tanto, no hemos participado en ella sino —algunos de nosotros— en el desenvolvimiento posterior a que se la ha llevado.

Nuestra misión más importante fue la de poner en contacto, en circulación, a México con lo *universal*. Tratamos de dar a conocer las manifestaciones contemporáneas del arte; de abrir el camino para el conocimiento de las literaturas extranjeras. Puede decirse que el grupo más importante de los pintores actuales de México, se formó junto con nosotros. Por otra parte, somos los únicos que nos hemos preocupado seriamente por el teatro moderno más auténtico y su difusión y expresión en México. Hicimos —hace algún tiempo— intentos para darlo a conocer en las temporadas de «Ulises» y «Orientación», y nos ha preocupado también el estudio de su técnica en los centros donde más se le conoce.

**JLM:** ¿Juzga usted que su generación haya dado ya, en las obras más recientes: *Cripta* de Torres Bodet, *Muerte de Cielo Azul* de Ortiz de Montellano, *Hora de junio* de Pellicer, *Muerte sin fin* de José Gorostiza y *Nostalgia de la Muerte* suya, en cierta manera, frutos definitivos?

**XV:** Ha seleccionado Ud. muy bien los títulos, pero habría que añadir *Nuevo Amor* de Novo, que contiene poemas muy hermosos.

**JLM:** Sí, pero es que Novo puede y esperamos que nos dé una obra de mayor intensidad. Lo que también esperamos de González Rojo —¡tan fino poeta!— cuando se publiquen sus obras póstumas, entre las que, según sabemos, se encuentra lo más logrado de su poesía.

**XV:** Las obras a que alude no son tanto un fruto definitivo, cuanto un anuncio de madurez, es decir, el presagio de un camino ya cierto que al fin se ha encontrado. Creo que se ha alcanzado una calidad poética cuando se ha logrado la

expresión del *drama* íntimo. Jaime Torres Bodet —el romántico de nuestro grupo— alcanzó esa calidad que sólo había aparecido en algunas de las poesías de sus numerosos libros anteriores, en su último libro «Cripta» cuando entendió la sujeción estrecha que debe existir entre el *drama* vital y la poesía para la validez de ésta. Libro que por otra parte apenas inicia ese camino, pero que es prometedor de la altura de los venideros. Ortiz de Montellano había principiado por la factura de una poesía alegre, finamente plástica, hasta que él mismo descubrió—por personal experiencia—el clima del *drama*, de la angustia ante la muerte, en su poesía «El sueño de la anestesia». Por su parte, la poesía de Pellicer tiene su mejor nota en una epidermis maravillosa de un brillo y un desplante excepcionales. Al intentar la otra manera de su poesía más reciente, la religiosa, pierde su intensidad, porque Pellicer es, en último término, un pagano, un sensual. Del reciente poema de José Gorostiza se ha dicho que, con su escepticismo y su nihilismo tremendo, dejaba a su autor en el trance de no poder escribir ya más; pero es que, si ha llegado a renunciar a todas las cosas y a quedarse frente a la *Nada*, puede luego comenzar a construir su obra sobre de ella.

**JLM:** ¿No cree Ud. que el llevar a una extrema intelectualización a la poesía, como lo han hecho Ud. mismo y su grupo —excepto Pellicer— conduzca a ésta a una plena deformación? ¿No es acaso el libro de Gorostiza que comentamos ya un punto crítico?

**XV:** Me explicaré. Si ha habido una escuela poética de quien me sienta totalmente opuesto y extraño, es del Modernismo. Para mí no tiene sentido alguno la poesía que es puro juego exterior o encanto a los sentidos. La musicalidad de una estrofa, la belleza de ciertas palabras, no me llama en lo absoluto cuando se busca como intención de la poesía. De Darío —que era un verdadero poeta— si hacemos de su obra una apretada selección, nos quedaremos apenas con unas cinco o seis poesías, eso sí, maravillosas. Y el García Lorca más conocido, poeta externo, plás-

tico, gustador de ritmos, se encuentra en un caso semejante, y es la causa de que tenga tan poco interés para mí. La gran preocupación de la poesía debe ser la expresión del drama del hombre y este drama ha de ser verdadero. Toda la poesía no es sino un intento para el conocimiento del hombre. Ahora bien, la expresión de este drama se logra más estrictamente con ideas; pero para que estas ideas tengan categoría poética, no bastaría enunciarlas en verso, sino que precisa cristalizarlas, vivirlas real y plenamente, consubstancialmente.

Entonces, la clave de esta poesía intelectual —o filosófica, como quiera llamársele— será la de madurar tales ideas, más bien, vivirlas dramáticamente y, si existe un goce sentimental o emotivo ¿por qué no puede haber un goce de la idea? El libro de Gorostiza, con certeza podemos decir que es una cúspide, alcanzada precisamente por el dramatismo terrible de sus ideas, de su inteligencia...

**JLM:** «¡Oh Inteligencia soledad en llamas...» ¿recuerda?

**XV:** Sí. La angustia de la inteligencia que se ha hecho ya carne viva y dolor verdadero, sinceridad. Sinceridad que salva al poeta en cualquier plano, así Bécquer —a quien he releído recientemente— poeta sensitivo, logra sin embargo esa expresión dramática *intelectual*, en momentos felices. Ese poner al hombre frente al misterio, con la angustia en las manos. Por eso Bécquer será siempre un poeta muy apreciado, aun por los profanos de la poesía. Campoamor, en cambio, hoy tan poco leído, se escurre de las manos por su insinceridad, por invadir a su poesía de elementos extraños —novela, relato, ¡qué sé yo!— que la vuelven insubstancial, falsa.

**JLM:** ¿Y Jorge Cuesta, qué pasa con su obra? Hemos sabido que él se encargará de prologar el libro póstumo de González Rojo.

**XV:** Jorge Cuesta es el escritor más inteligente de mi generación. Lo que pasa con él, es que le *cuesta* gran trabajo ponerse a escribir y aun dura meses sin hacerlo. Es de los intelectuales que, más que por sus obras, se expresan de viva voz.

**JLM:** Sí, ya don Julio Torri nos contaba que Aldous Huxley, en su estancia en México, le había dicho que tenía vivos deseos de conocerlo, a pesar de no haber escrito Cuesta sino algún prólogo, unas cuantas poesías y otros tantos artículos...

**XV:** Inteligencias afines. Luego se hicieron grandes amigos.

**JLM:** Ya que hemos hablado un poco de su grupo, hagámoslo de usted mismo, de su poesía. Pero usted ha dedicado sus labores literarias no sólo a la poesía, sino también a la narración, al teatro, a traducciones, al ensayo y aun a trabajos eruditos —sus ediciones de Sor Juana—. ¿Tiene mayor interés por alguno de estos géneros?

**XV:** Yo soy poeta ante todo y lo seguiré siendo. Ahora que mi profesión es la de escritor y no me es muy fácil producir, ya que no soy poeta de todos los días; es preciso dedicarme en los largos intermedios a otras actividades. Procuero no obstante proyectarlas todas hacia la poesía, y en mis trabajos críticos me preocupo sobre todo por la comprensión de los textos, trabajo que me sirve también como experiencia poética y aun para propios descubrimientos. A mí no me es posible decir: ¡Voy a ponerme a escribir!, es preciso abandonarme por largo tiempo en el que voy madurando, cristalizando, como ya lo he dicho, una angustia, una idea, hasta que llega un momento sobre el que no tengo ningún mandato y puedo decirme: ¡Ahora sé que voy a escribir! Es decir, escribo *inevitablemente*, ¡esa es la palabra exacta!

**JLM:** ¿Qué significación, más bien, qué intención le daría usted a su libro *Nostalgia de la Muerte*?

**XV:** En él aparecen dos temas que son capitalmente interesantes para mí: la muerte y la angustia. La angustia del hombre ante la nada, una angustia que da una peculiar serenidad.

**JLM:** ¡Heidegger!

**XV:** Sí. Todo poeta descubre su filósofo y yo lo he encontrado en Heidegger. Pero el descubrimiento del sentido, del tono de mi poesía,

no lo he tenido tan fácilmente. Hubo un día en que me di cuenta de que entendía particularmente *el clima de la noche*, el del *Nocturno*, que era como la clave para mi poesía, y dentro del *Nocturno* la muerte. Si una característica esencial tiene para mí el hombre moderno —lo he dicho ya en algún periódico— es la de morir y asistir a su propia muerte. La vive auténticamente todos los días —yo al menos— y tiene la posesión de la angustia, del misterio. Landsberg en su libro *La experiencia de la muerte* habla de esta experiencia en nuestro propio último momento y de la experiencia en la muerte de los demás, y reproduce aquellas admirables palabras de San Agustín refiriendo la muerte de su madre Santa Mónica. Pero, además de esta experiencia, existe también la de asistir al aniquilamiento cotidiano, a nuestra muerte presente. La muerte no es, para mí, ni un fin, ni un puente tendido hacia otra vida, sino una constante presencia, un vivirla y palparla segundo a segundo... presencia que sorprende en el placer y en el dolor... Cuanta poesía continúe escribiendo la haré en el mismo sentido. Porque representa la angustia que es mi mensaje. Ahora que puede vivirse ese drama y hasta con aguda sensibilidad —como le pasa a uno de los más jóvenes poetas contemporáneos— y no poder expresarla...

**JLM:** Y respecto a su técnica. Creemos que quizá sus notas esenciales sean: una anti-emotividad, un rehuir conscientemente todos los temas sentimentales tan comunes en la poesía actual y, por otra parte, una propensión a forjar sus *Nocturnos* a base de exclusiones: «Correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,— querer tocar el grito y sólo hallar el eco,— querer asir el eco y encontrar sólo, el muro— y, correr hacia el muro y tocar un espejo».

Es decir, renuncia tras renuncia de todo lo tangible, para sorprender luego en la nada, la angustia.

**XV:** Exacto. Es curioso, quizá existan en mi

obra, más que influencias de algunos escritores, la de un pintor. En Chirico encontré muchas veces una clara afinidad en esa manera de evasión de las cosas.

**JLM:** Ya que hemos hablado de «Contemporáneos» y de su propia obra, quisiéramos dirigirle algunas preguntas sobre la situación actual de la poesía. ¿No cree usted que sus manifestaciones actuales hayan salvado todos los «ismos» y sean ya una expresión con plena solidez artística, es decir, que la poesía actual haya recogido cuanto de valioso coexistía, en las escuelas llamadas de «postguerra», con otros elementos espurios?

**XV:** Sí. Por supuesto. Pero es innegable el residuo de sus preocupaciones y la experiencia que nos han dado, en cuanto nos han ayudado al descubrimiento y expresión total del hombre interior, a quien por mucho tiempo se le ha ocultado. No es cierto —por ejemplo— que el surrealismo haya sido tan sólo una moda ya liquidada. El surrealismo vive entre nosotros como una posibilidad de expresión; ¿qué otra cosa ha hecho Neruda en alguna de sus obras sino eso? Yo mismo, en alguna parte de mi poesía, he sido surrealista sin siquiera proponérmelo.

**JLM:** ¿Cuál sería entonces la aportación, la conquista más importante de la moderna poesía?

**XV:** Ya lo hemos estado diciendo en el curso de esta plática. El mayor conocimiento del hombre en su profundidad.

**JLM:** Entonces, ¿cree Ud. en un “común denominador”, en una característica para encerrar a la poesía contemporánea?

**XV:** Un *ir hacia dentro. Re-flexión...*

\* \* \*

Cuando hemos terminado en esta charla, de oír la palabra madura del poeta, nos parece que descendemos del viaje que hemos hecho al mundo alucinado que ha creado su poesía.

## ¿De dónde nos llegan las formas y significaciones primeras?

IN MEMORIAM JOSÉ CARLOS BECERRA

*1. Las primeras metáforas de José Carlos Becerra que embebieron mi poroso corazón veinteañero, fueron las de «El ahogado». Leía ese poema en voz alta y me dejaba llevar por sus olas versiculares, me unía a la soledad del mar y, sin darme cuenta, profería el sueño de «aquel hombre» como mi abismal anhelo:*

*unido a la soledad del mar aquel hombre soñaba, / y perdía su nombre, perdía su voz arrojada como una corona fúnebre / que el oleaje deshojaba al pie de otro silencio,*

*El poema ejercía entonces, como ahora, sus poderes: la concatenación vertiginosa de imágenes, las reiteraciones que expresan el vaivén angustiante del oleaje y un remate insólito:*

*aquel hombre ya sólo tenía que ver con el agua, / con el color azul sacado del cielo a ciertas horas de la eternidad, / con la espuma que crece cuando el dios del mar despluma sus ángeles/ con mano temblorosa, / aquel hombre se unió al mar, / un pájaro rompía el cascarón de la tarde,*

*Esta inmersión en la poética de Becerra, este bautismo, influyó en la lectura posterior de su obra. En cada página de El otoño recorre las islas encontraba esparcidas metáforas acuáticas: cuando no «llueve por nada» comienza entonces a granizar, cuando no aparece el «océano baldío» hay en la playa una ballena varada, cuando no llega un ahogado sale un perro mojado «con pelambre gris pegado a la carne».*

*Años después, la espada de «Oscura palabra» atravesó mi encallecido corazón. El poema es una elegía a la madre de Becerra, y sólo con la muerte de mi madre pude vivir el duelo que encarna el poema, únicamente así pude ahondar en ese «mar que rodea al naufragio». Aquí de nuevo el agua:*

*Hoy llueve, es tu primera lluvia, el abismo deshace su rostro. Cosas que caen por nada. Vacilaciones, pasos de prisa, atropellamientos, crujido de muebles que cambian de sitio, collares rotos de súbito; todo forma parte de este ruido terco de la lluvia. / Hoy llueve por nada, por no decir nada. / Hoy llueve, y la lluvia nos ha hecho entrar en casa a todos, menos a ti.*

*Después de leer esta elegía no pude dejar de asociar el agua —la lluvia, el mar, el océano— con la muerte. Esta asociación simbólica aparece de manera frecuente a lo largo de la obra de Becerra, a veces como afirmación de la fragilidad vital, a veces como vaticinio.*

*2. Se ha dicho de José Carlos Becerra más o menos lo siguiente: que, según Octavio Paz, debe importantes influencias a Saint-John Perse y Paul Claudel, pero «no se ahogó en Claudel ni se ahorcó entre las ramas y las hojas de Perse: Más tarde atravesó las cavernas de estalactitas de Lezama Lima —y salió con vida.»; que, como López Velarde, es un poeta cuyo amor se dio en «posesión por pérdida»; que una constante en su poesía es la oscilación entre Eros y Tánatos; que su obra se resiste al análisis y apela a la contemplación; que su muerte potenció su fama; que rompió con la tradición lírica de su época, optando por el versículo; que murió en realidad a los 34 años y no a los 33 como se dijo primero, y aún se repite y se desea el equívoco; que las apreciaciones canónicas, como la de Octavio Paz, «obstaculizan la posibilidad de reelaborar el vínculo contemporáneo entre el autor y sus lectores», según dijo Gustavo Ogarrio; que hizo preguntas que aún no tienen respuesta; que es uno de los poetas más leídos y apreciados por los poetas jóvenes; que es un poeta de culto; que es un «poeta vivo de la poesía mexicana»; que es el primer poeta mexicano en que los mass media están presentes —el cine y el cómic, sobre todo—; que en poemas como «El reposo del guerrero», «La corona de hierro» y «La bella durmiente» es patente la fuerza de, quizá, su más apasionada relación amorosa, según dicho de Jorge Luis Toraya; que el tratamiento de los mass media es desacralizador y crítico, y que, por ejemplo, dice Raúl Bañuelos, «en Batman hay una imagen de antihéroe que el poema va construyendo»; que cuáles lindes toca más, ¿los de la experiencia o los de la inteligencia?, como inquirió Marco Antonio Regalado; que conducía muy mal; que «ningún poeta de su generación alcanzó la perfección retórica de José Carlos», aseguró Hugo Gutiérrez Vega; etcétera. (Lo anterior lo escuchamos, lo conversamos, lo leímos los asistentes al «Homenaje a José Carlos Becerra» que organizaron El Instituto Michoacano de Cultura y la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, del 4 al 6 de junio de 2003.)*

3. José Carlos Becerra nació en 1936 en Villahermosa, Tabasco, en la misma calle, dicen, que Carlos Pellicer y José Gorostiza. Estudió en la Escuela Nacional Preparatoria y luego en la UNAM, donde cursó los primeros años de la carrera de arquitectura. De 1963 a 1966 asistió como oyente a la Facultad de Filosofía y Letras y al mismo tiempo frecuentó el taller literario de Juan José Arreola. En 1964 murió su madre, a cuya memoria dedicó «Oscura palabra», publicado al año siguiente por Arreola en la revista Mester. En 1967 publicó Relación de los hechos, poemario «que fue unánimemente celebrado». En 1969, al serle concedida la beca Guggenheim, viajó a Nueva York y luego a Europa. Vivió seis meses en Londres, en donde continuó trabajando en un nuevo libro, que «eran en realidad tres libros bien diferenciados: La Venta, Fiestas de invierno y Cómo retrasar la aparición de las hormigas». En marzo de 1970 inició un viaje por el continente con la intención de llegar a Grecia y volver a Inglaterra a terminar su libro. En Alemania compró un volkswagen usado y recorrió Francia, España e Italia. A finales de mayo, en las cercanías de Brindisi, por la madrugada, antes de tomar el transbordador que habría de llevarlo a su anhelada Grecia, perdió el control de su automóvil y se estrelló contra el muro de contención, lo rompió, y cayó a un barranco. Murió al instante.

4. Los tres poemas que presentamos aquí pertenecen a Fiestas de invierno, uno de los libros póstumos. Estos poemas poco publicados en revistas y antologías son, según creo, una suerte de condensación de su obra. En ellos están las interrogantes acerca de la cada vez más angustiante manera moderna de vivir, del absurdo cotidiano, del deseo perdido, y la rotunda presencia del tema de la muerte. Al igual que en su obra anterior, también la proliferación de imágenes seduce, aunque ahora el poema está constreñido en la extensión, lo que magnifica, me parece, sus efectos; las asociaciones simbólicas del ahogado y del agua de nueva cuenta están, y, una vez más, la totalizante presencia de la muerte en el poema «La pasta del 2 de noviembre».

5. En este año se cumplen treinta y tres de la muerte de Becerra y treinta de la edición preparada por Pacheco y Zaid. Valga esta publicación en Luvina como un reconocimiento a la memoria del poeta, también a la editorial y a los editores. Por supuesto, los poemas aquí publicados, así como los datos biográficos, fueron tomados de: Becerra, José Carlos, El otoño recorre las islas. Obra poética 1961-1970 (edición de José Emilio Pacheco y Gabriel Zaid, prólogo de Octavio Paz), 1ª ed. 1973, 6ª reimp. 2003, México, D.F., Era, 312 pp. (Biblioteca Era. Poesía) [Felipe Ponce].

## Tres poemas

JOSÉ CARLOS BECERRA

### La pasta del 2 de noviembre

A todos nos entusiasma la pasta del 2 de noviembre,  
pero con frecuencia olvidamos que con ella también pueden hacerse  
no sólo comentarios succulentos, sino también finos y variados.  
La pasta es ligera, suave y tenue flota sobre los platos  
o asciende con el comportamiento de un ángel ahogado en la profundidad  
[de su misericordia.

Sobre cada pasta está la posibilidad de una granizada que se hace poco a poco visible  
desde este lado del paisaje y que termina por empapar todas las cucharas de llanto.

Cuando la pasta se pone en plan de dominarnos,  
¿nos basta la conservación de su situación irreductible, las brumas vivientes  
[que se transforman sin cesar?  
¿nos basta el desarrollo de sus apariciones abruptas que solamente pueden llamar  
[imágenes en su ayuda?  
¿es un cuerpo que tiene ya la propiedad de transformarse espontáneamente?  
¿es un ángel ahogado que asciende cortésmente por el golpe de una cuchara  
[mojándose de llanto?  
¿es el granizo que al ser golpeado por la cuchara se hace visible sobre la pasta  
[que está en el plato?  
¿debemos esperarla (la pasta) si por algún motivo dilata mucho, mucho en llegar?  
¿Subirá por el sonido del piano quien estamos esperando?  
La pasta estará siempre allí donde no la vemos pero la forma que nos muestre  
[corresponderá al tono de nuestras palabras.  
Una vez que está hirviendo comienza a granizar  
y el ruido del granizo empapa a la cuchara y aumenta las afirmaciones

[más ciegas de la Naturaleza,  
ya que siendo la pasta un hecho ciego, la granizada es un esquema motor  
[ entre nosotros.

¿De dónde nos llegan las formas y significaciones primeras?  
(Aquí el café debe servirse en la sala contigua.

Se invita a los asistentes a abandonar el comedor.)

### La dificultad de decidir

La dificultad de decidir cuando debe decidirse, cosquillea en este espacio  
[donde la acción legitima las armas empolvadas,  
el choque es vacilante como la cadencia del árbol que muestra la primavera  
[entre sus ramas, escondiendo siempre el rabo de lo maravilloso inorgánico.  
Se requiere de nubes para inmovilizar el paisaje y hacer que lo desconocido  
[pase a ocupar su lugar en las ramas.

La dificultad de decidir es el árbol plantado para medir las estaciones con el peso  
[o ligereza de las ramas.

La decisión es un argumento de sorprendente animismo, es una idealización  
[sentimental de la voluntad,  
es un árbol con unas nubes pasando sobre su copa perfectamente borrosa  
[e identificable.

La combinación de los móviles de la dificultad de decidir es la habilidad  
[para adivinarlo todo,  
el crujido de la eternidad en el abrir y cerrar de ojos del muerto todavía no tocado  
[por la porción más hecha de su muerte,  
y así el deseo es la vacilación más densa y más justa de que se tiene memoria:  
el deseo es la aspiración bestial de los muertos de convencernos de que volverán.  
Unísono de efectos donde el hombre se entrega a la acción del roedor  
[metido en ese espejo que él llama su tarea.  
Allí la dificultad de decidir es la acción de hacerlo todo de golpe,  
de hacerlo todo a caballo corriendo a campo traviesa bajo la lluvia de un mundo  
[donde la realidad cosquillea como un despropósito.

A caballo, a caballo mediante la imagen  
de un caballo de nubes sobre un árbol.

## El elegido

Fácil de disolverse al recrearse, al escoltar introduciendo fuego,  
tal como se presenta en este instante parecido al hierro,  
tal como se reúnen los detalles atroces al referirse a los desollamientos.

La primera salvación es el tóxico ingerido por el primer hombre,  
la luz es la acumulación potente en el tramo que recorre la inteligencia hacia el poder,  
su resplandor huele a ceniza y a carne descompuesta.

Las tinieblas acucian sus hervideros,  
la selva arde en una llama que leprea,  
la astucia bélica sostiene en el Elegido la carga del trono crujiente.

El Elegido lame la sangre aferrado a la salvación de su alma.  
El Elegido sostiene por una parte la cuerda que en el fondo del pozo  
sostiene al cubo inverso donde la sed del Elegido  
aguarda a Dios.

En los ojos azules del Elegido su mirada y la Historia son una sola cosa pudriéndose.  
Pero Él quiere izar el cubo, beber el agua para que su red no se le encaje  
[por la sangre que lame  
entre los resplandores y el humo.

Él es quien contrae repugnancias con el jabalí sangriento de su reunión,  
Él es quien mantiene la ingurgitación de sus intestinos, sus retratos de infancia.  
El Elegido enseña sus colmillos manchados de sangre.  
El Elegido se olvida de su Padre entrando al teatro para aceptar su asesinato.  
El Elegido sueña con apetito en la virtud de sus intestinos.

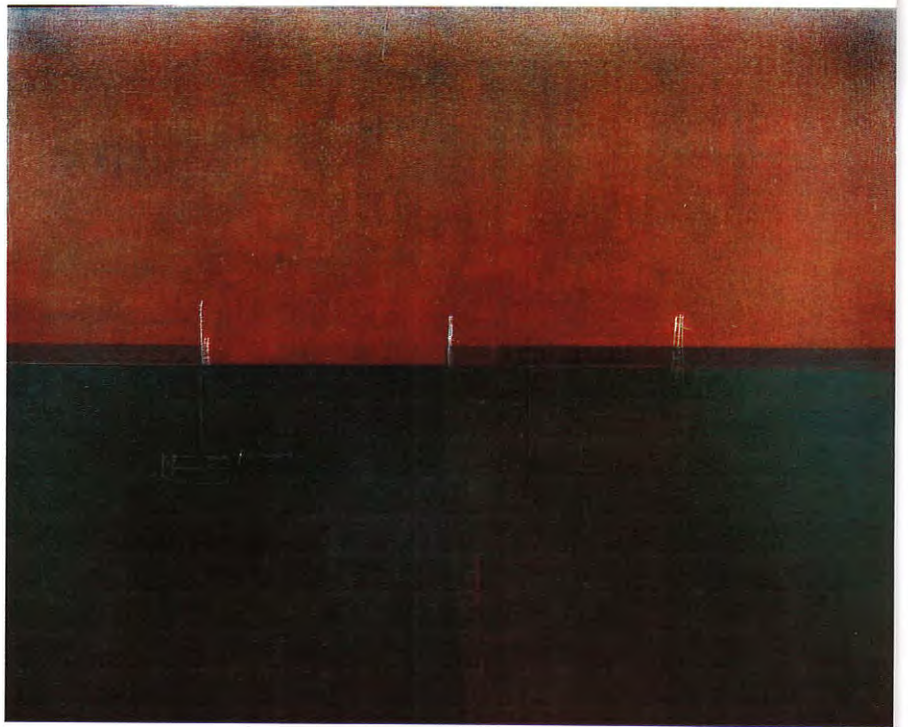
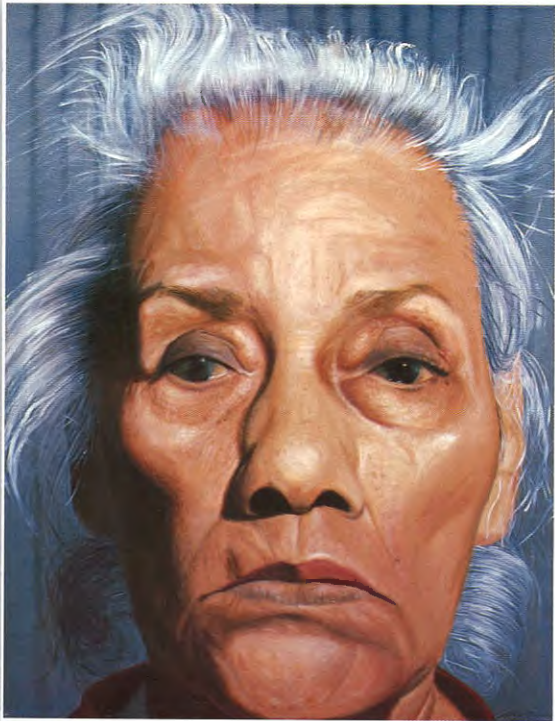
# Panorama de la pintura en Jalisco

JAVIER RAMÍREZ





Ismael Vargas (1947) *Muñecas de cartón*, s/f; Davis Birks (1957), *Parkque no. 5*, 2002. Juan Carlos Macías (1961) *Terapias 3*, s/f; Lorenza Aranguren, sin título. Martha Pacheco (1957) sin título, 2000; Eduardo Mejorada, *Pintura III*, s/f.

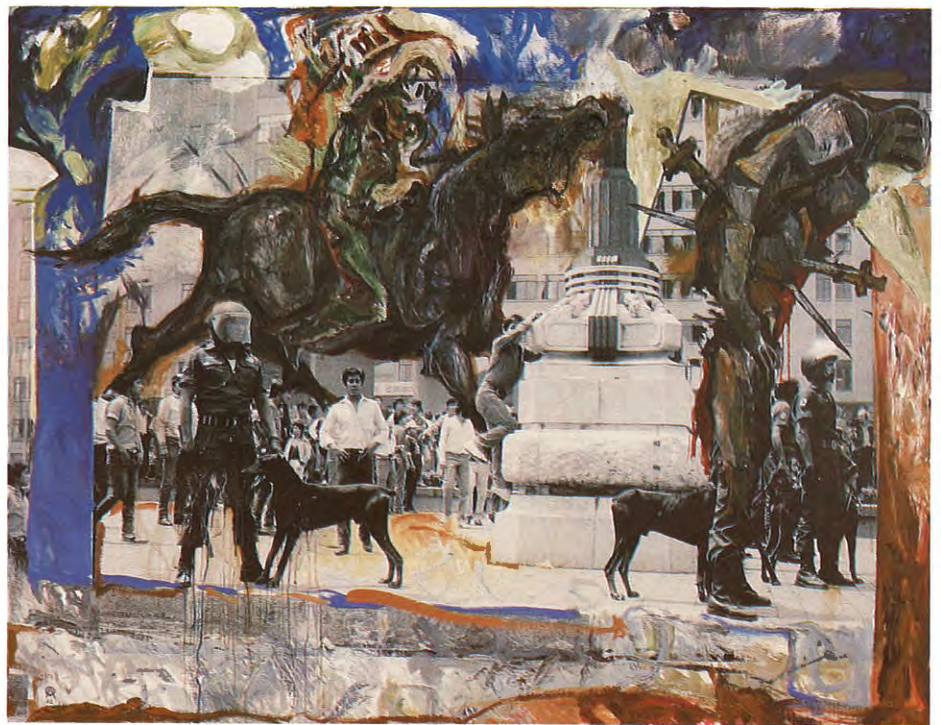
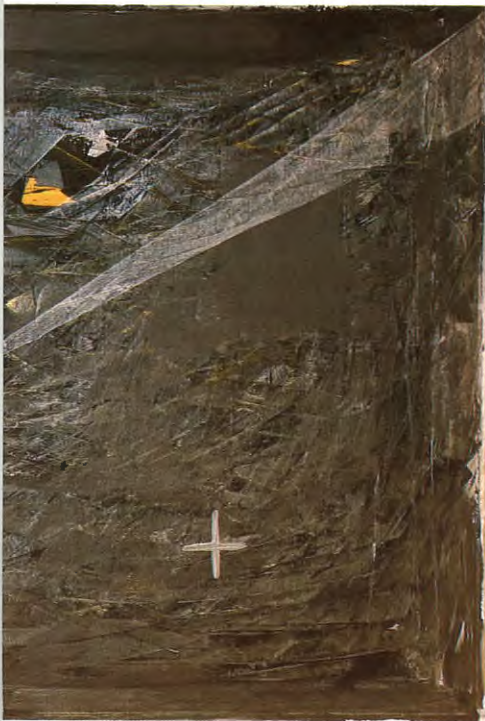


El arte jalisciense, en su múltiple y rica variedad, ha contribuido de manera decisiva a la conformación de la plástica y la cultura nacionales. Incluso el arte moderno del país tuvo aportaciones de primer orden por parte de los artistas jaliscienses. Sin embargo no ha habido, hasta ahora, una “escuela jalisciense” ni un movimiento que se identifique como tal. El discurso plástico de los artistas nativos o arraigados en esta región ha sido históricamente heterogéneo, muy dado al intimismo y al reflejo de un entorno hasta cierto punto apacible, que sin embargo ha hecho eco de los movimientos artísticos de vanguardia que surgen en otras latitudes, gracias, en buena medida, a la presencia de artistas extranjeros y de otros estados de la república que han encontrado aquí el clima propicio para su desarrollo.

*Panorama de la pintura en Jalisco 2000-2003* es una muestra que se originó a petición de un grupo de artistas, quienes acordaron con Sofía González Luna, secretaria de Cultura, hacer una revisión de la producción plástica en Jalisco de



Roberto Pulido (1968), *Hijo pródigo, s/f*; Alicia Ceballos (1961), *Tu película y la mía 1 y II, 2002*; Antonio Ramírez Chávez (1944) *Una historia verdadera, 2002*.



los últimos años, que abarcara todo tipo de manifestaciones y técnicas. Para ello, los propios artistas eligieron a un comité curatorial, integrado originalmente por María Fernanda Matos, Patrick Charpenel y el que esto escribe. Los cambios en el Instituto Cultural Cabañas y la ausencia de Charpenel del equipo curatorial por razones de trabajo, obligaron a replantear el proyecto y dedicar la muestra sólo a la pintura reciente hecha por artistas residentes en Jalisco.

Hace tres años, en este mismo espacio del Instituto Cultural Cabañas, se hizo la revisión de cincuenta años de la pintura jalisciense. En esa muestra fue notable el predominio del figurativismo, mientras que la abstracción representada se reducía al geometrismo de los miembros del Centro de Arte Moderno.

Ahora el escenario es otro. Una cuarta parte de los participantes hace pintura no figurativa, mientras que otro grupo incursiona en una figuración informalista, cercana a la abstracción. No surgieron por generación espontánea en estos últimos tres años; estaban trabajando, pero



Cornelio García (1943), *Este caer sin llegar, s/f*; Mariuca Etienne (1945), *Mesa y chiles, 2002*; Víctor Hugo Farías (1972) *Corazón, 2003*; Samuel Meléndrez (1969), *Azotea con tinaco negro, 2001*.



algunos aún no habían madurado su obra, y otros más abandonaron la figura para experimentar a partir de conceptos y formas no relacionadas con la realidad objetiva e inmediata.

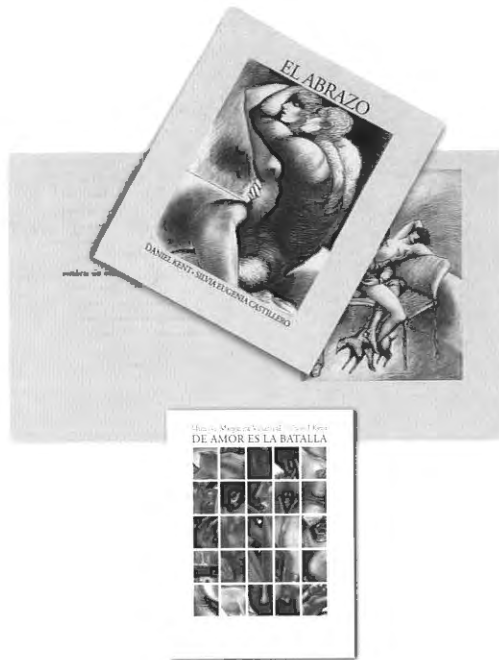
Las propuestas son múltiples y variadas: el retrato verista con sus dosis de nostalgia y desamparo; las paráfrasis de la pintura misma y sus obras emblemáticas; la alegoría de la fauna doméstica; la simbología con su toque fantástico; el arrebatado que hace explícita su postura ante el sexo y el conflicto existencial; la mofa y denuncia de una sociedad violenta e injusta; la pulcra geometría con estudiados signos gestuales; el lirismo monocromo y minimalista; la exploración del paisaje como concepto; el informalismo transvanguardista; el collage que explora las posibilidades de lo tridimensional; los seriales para armar con su carga de referencias a imágenes del dominio público; lo naif; la arquitectura como motivo, punto de partida y objeto de desacralización humorística, y la obra conceptual que ofrece pistas para ser descifrada.



Carlos Vargas Pons (1968) *Picasso sobre Borofsky en el Museo de Arte Moderno de Estocolmo, s/f.*; José Fors (1958) *Juego de luz, 2001.*

Este amplio mosaico, que deviene rompecabezas, exige del espectador una actitud receptiva, abierta al diálogo con diversos lenguajes pictóricos de artistas de distintas generaciones que no limitan sus recursos al pincel, sino que acuden también al aerógrafo, la serigrafía, la estampa, la impresión digital, el grafito y otros elementos técnicos no identificables a primera vista, y que además presentan paradojas, afinidades, divergencias e incluso rupturas.

Encontramos, por ejemplo, el depurado dominio técnico y estilístico de Luis Valsoto, frente a una obra de tintes hiperrealistas del joven Héctor Javier Ramírez; la inquietante mirada de pena y desahucio del personaje pintado por Martha Pacheco, y el virtuoso y acertado homenaje a los hermanos van Gogh de Carlos Larracilla; la imponente pieza de Sergio Garval de notable composición y buen manejo técnico, y dos contundentes cuadros de Juan Carlos Macías que representan las violentas pasiones humanas; la limpia factura geométrica con medidos rasgos gestuales de Héctor Navarro, la no menos cuidada, apacible y sugerente pieza de Eduardo Mejorada, y los polípticos de corte conceptual de diferente signo de Pedro Escapa y Abel Galván; el imponente cuadro de Carlos Vargas Pons que parafrasea una pintura de Picasso y juega con la profundidad y los planos, junto con una pieza de José Fors de su nueva etapa de síntesis figurativa casi monocromática; la habilidad técnica con sustento conceptual de Davis Birks, el oculto juego numérico que deviene en geometría óptica y tonal de Francisco Morales, la recurrente fragmentación transvanguardista de Tomás López Rocha, la fotografía ampliada e intervenida con óleo de Antonio Ramírez y el cuadro-objeto de Alejandro Colunga, saturado de implementos y guiños sobre el placer que ofrece, para algunos, el tabaco. Estas son sólo unas de las piezas seleccionadas que representan, de manera sumaria, lo que es la pintura de hoy en Jalisco, viva y vigente.



DEVENTA EN: LIBRERÍA CÓDICE LIBRERÍA GANDHI GALERÍA LIBRERÍA LA MANDRÁGORA

**Tinto y Blanco:**  
Los colores de la buena mesa  
y la mejor cava...

**Ven y vive una experiencia diferente.**  
Visita nuestras exposiciones  
plásticas y deléitate con nuestros  
Miércoles de Jazz por las noches.

*Tinto & Blanco*  
WINEBAR RESTAURANT

Av. Francisco Javier Gambóia 235  
esquina José Guadalupe Zuno,  
Colonia Lafayette, Guadalajara 44100, Jalisco, México.  
Teléfono 3615 95 35 Fax 3615 19 49. E mail [reservaciones@tintoyblanco.com.mx](mailto:reservaciones@tintoyblanco.com.mx)

## Tres cuentos

JOSÉ BALZA

**Las boras**  
(1995)

*A Ricardo González Santana*

¿Por qué abandonó la orilla del río y cruzó la única calle del pueblo y atravesó su casa sin hablar con nadie y el jardín trasero sin fijarse en los hicacos y los mamones ya maduros?

Todos los muchachos estaban nadando a esa hora y algunas mujeres se bañaban o lavaban; el río desafía con su más poderosa fuerza. La mañana envuelve el barranco, la arena, los juncos, como si acabara de pulirlos y todo anuncia el succulento almuerzo de cada día: pescado frito, plátanos, jugo de tamarindo.

El niño —¿siete, ocho años?— goza tanto a esta hora, que su padre o su mamá tienen que venir a amenazarlo para que salga del río. Prácticamente nació dentro del agua y nadar es su certeza.

Tal vez acaba de abandonar la fuerte corriente, porque ha presentado un contraste: al fondo de las casas, bajo el bosque denso, las pequeñas lagunas dejadas por el invierno ya tienen una capa estable y total: su quieta superficie se ha cubierto de boras. Y allí el verdor vibra con las flores moradas. El deseo de saltar en aquella agua distinta, de sumergirse bajo los pétalos violetas y las hojas aceitosas, lo impulsa en su inesperada carrera. Los otros chicos —sus hermanos dentro de ellos— le reclamaron que regresara, pero el niño avanza inexorablemente hacia el fondo del monte, hacia una de las lagunas. Ningún otro fruto lo distrae. Arriba el sol celebra.

Y ya está frente al cálido terciopelo: las hojas lo invitan. Frena su impulso y en vez de saltar violentamente, baja con calma, se coloca al borde del agua. La brisa ondula y el silencio es casi absoluto. Ahora está abajo, junto a las boras.

Y entonces cree escuchar un mínimo sonido. Levanta la cara y sobre el barranco, muy cerca de él, advierte que su prima, tan niña

también, ha levantado la falda, abre las piernas y se agacha. No quiere asustarla mira con intensa fijeza. Entonces ella orina: desde un peciolo rosado el agua cae y suena como música. Él quiere ver más. Se levanta un tanto, ella sonríe. El chorro disminuye, pero él se empina un poco. Su dedo va a tocar aquel cuernito de carne sonrosada —nunca vista— que lo determina.

\* \* \*

### **Prescindiendo**

(1961)

*ELEMENTOS:* La mujer morena que acostumbra permanecer reclinada, con el rostro hacia abajo, en la alfombra, escuchando a Wagner.

El primer amante: enamorado, es decir, pueril e impulsivo.

Yo: El segundo amante, lo suficientemente cansado de ella como para hacer cualquier cosa.

#### *LA HISTORIA:*

Esper  tras de una columna, muy cerca de la escalera, hasta que mi amigo apareció y lo vi dirigirse, violentamente, hacia el apartamento que yo acababa de dejar. Imagin  de antemano sus actos, sabía que el furor no le daría tiempo de pensar, y me vine a casa, sonriendo.

Apenas he tenido el tiempo de cambiarme la ropa. Y encendía la radio, en seguida, cuando el timbre anunció la visita: hago entrar a mi amigo, cuya expresión desesperada me sorprende; muevo la cabeza en señal de saludo, pero no hablo. Sus ojos, entonces, brillan terriblemente, casi húmedos, y grita: « Tienes que decir algo!» Advierto su necesidad de consuelo y, sorpresivamente, me siti  dentro de él y puedo comprender su desequilibrio, el dolor. Pero sólo lo obligo a sentarse, busco un poco de ron e inicio las preguntas, con tal precisión que nada de cuanto mi amigo dice, al responder, queda inconexo. Prolongo la conversación hasta obtener por completo la red; está envuelto de tal modo que no le queda posibilidad de liberarse.

Justamente ahora en la radio asoma un tema de Debussy. Me digo: he ahí una estructura de tejido, pero la voz de mi amigo elimina la impresión de la música. De inmediato él dice que se marcha, la culpabilidad lo destruye. Yo, entonces, me vuelvo sumamente amable; abro la puerta y, ceremonioso, me despido, porque comprendo que esta situación no se repetir . El suicidio lo reclama.

Cuando quedo solo, aumento el volumen a la música y me río abiertamente ante la rapidez y sencillez del acto: fui, la bes , la es-

trangulé. Puse en marcha el tocadiscos; la pieza de Wagner sería la señal de que permanecía despierta. La música retorcida y no obstante tierna me acompañó mientras la colocaba boca abajo, extensos los cabellos con reflejos de uva sobre la felpa. Esperé bajo de la escalera, tras de la columna, y cuando mi amigo entró y le gritó, la indiferencia de ella (en ese momento crucial, como todo instante para un amante) hizo extraordinaria su exasperación. No pudo resistir el impulso de descargar las seis pequeñas balas. Luego él vino a mi casa para que yo, de algún modo, reforzara su idea de suicidio. Todo como fue previsto. Puedo imaginarlo aplicando ahora el arma a su cuerpo.

Y de pronto recuerdo que su pistola fue un antiguo obsequio hecho por mí.

\* \* \*

### Zoología

(1964)

Pensé en el urgente mensaje y besé a Sigrid con voluntaria lentitud. Está tu cuerpo cerca del mío; cada vez que ocurre puede ser la última y es esto lo que hiere, me dije. El avión espera. Mientras me acomodaba dentro de él supuse que era el final. Ayer, sobre el lecho, Sigrid había dicho «Dentro de un año todo será lo mismo»; coloqué mis manos contra su cuerpo desnudo, oscuro, y no me atreví a decirle que su frase era dolorosa, por lo incierta.

Cruzamos el océano. Suspendido sobre el mar recapitulo nuestra historia, la de Sigrid y la mía. Así, extraigo los elementos de tu personalidad, establezco los relieves: tus palabras, tus actos, las cosas que no fueron dichas. Los seres, como tú, existen sólo a medida que los construyo a mi manera. Pero únicamente puedo crearlos y sentirlos; no los conozco, son imprevisibles. ¿Explica esto el dolor? Debajo, aldeas, islas, como esos dibujos que trazamos descuidadamente en los periódicos. Revisé el mensaje: firmas de biólogos e ingenieros; densidad intelectual tras cada nombre. Y de pronto, la llegada. En el mismo aeródromo abordamos otra nave de exploración. Ahora mis acompañantes —las firmas del mensaje, pero con ojos y manos— tratan de completar lo que la prensa del mundo ha dicho, alarmada. «Al sur, en el llano, traslúcido y sinuoso un gran aparato sideral descendió hace dos días. Circular o amorfo. Ha sido imposible establecer contacto con los tripulantes y los científicos temen el poder de la inteligencia superior que controla la nave. ¿No es acaso, esto, primera señal de invasión?» Hierba rojiza, casi ilimitada; al fondo las montañas oscuras de cúspides blancas. Y centelleante, gi-

gantesca, la nave sobre la llanura. Descendimos; ¿cuáles palabras dichas alguna vez por Sigrid, se habían hecho imprescindibles para mí? Las busqué y las murmuré, definitivamente esenciales. El contacto con la tierra me convenció de que nunca más habría de decir las: protegido por cordones de soldados, el aparato extraño brillaba al sol, sobre nosotros.

En la improvisada oficina, muy próxima, hojeé los estudios realizados. Física, informática. Todo desconcertante. Contactos de radar rechazados. Algo tiene que ocurrir, me dije entonces, y equipado con finos instrumentos me acerqué a uno de los lados de la nave. Intolerable un error: mi consciencia observa cuanto aprehendo y se observa a sí misma. Asociaciones, inseguridad. ¿Cuántas horas he estado así? Y de pronto un detalle me deslumbra, ¿cómo pude no comprender? Me río de mí mismo, de los demás, y me vuelvo hacia los numerosos rostros que aguardan. «Nada que temer —les grito—. Aquí no hay inteligencia, es un ser primitivo que rodó accidentalmente desde otras galaxias. Esta gran masa es un cuerpo, no una invención y ni siquiera sabe moverse, está muriendo».

# Lo femenino en *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*

JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ

Uno de los elementos fundamentales de *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* es su indagación en el tema de lo femenino. Al referirse a la totalidad de la obra de José Balza, afirma el crítico Víctor Bravo:

Quizás uno de los rasgos más resaltantes sea la mitología de lo femenino que esta novelística funda: la mujer, como el río se transfigurará en una gama de significaciones y así será la protectora y el ángel guardián, pero también la imagen inaccesible y la multiplicidad, la intensidad y la huida: la dadora, o la cruel y enigmáticamente despojadora.

Estas características comienzan a desplegarse con intensidad en la tercera novela de Balza, pues en ella se establece una especie de tensión entre dos figuras femeninas fundamentales: Aglays y Verana. Puntos antagónicos, distantes, entre los cuales aparecen como una señal intermedia y difusa los contornos de Rebeca. Y pese a que ciertos estudios sobre la feminidad refieren siempre la existencia de una triada básica integrada por arquetipos que el ensayista Gil Calvo denomina: la Puta, la Virgen, y la Madre, no puede afirmarse que estos se dibujen esquemáticamente en *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*. Por eso si bien la novela de Balza puede sustentarse y establecer inevitables diálogos con esta construcción cultural, no es limitada por ella, ni se adscribe a sus conceptos de manera mecánica. Específicamente porque no desea ilustrar con sus tres personajes femeninos el mito de las tres gracias, sino que elabora un reconocimiento o más bien una interpretación de la presencia de esa feminidad en el universo contemporáneo.

## Aglays

Aglays irrumpe desde los primeros segmentos de la obra como una presencia insoslayable, voraz. Ella parece resumir para el protago-

nista las posibilidades seductoras de la ciudad, como si su presencia revelase un inédito sentido de la alegría, del reconocimiento de un otro con el que es posible compartir ciertas cimas de la existencia.

Pero esa fascinación amorosa que ejerce sobre el personaje protagonista, esa capacidad de impregnarlo de una energía multiplicadora que lo expande y lo proyecta sobre el espacio ciudadano, ampliando su sensorialidad y sus apetencias vitales, se corta abruptamente por la negativa de la mujer a desarrollar una vida sexual plena:

Luego fuimos al sofá. Sus ojos verdes ocultos bajo la mancha azul de los párpados. Dulce piel, dulce Aglays. Creo recordar un sabor de duraznos en su pintura labial. Y los besos, abismales, conducentes a otras dimensiones. No recuerdo otra boca con cuya lengua ocurriera la milagrosa metamorfosis que la de Aglays produce: una epidermis de pequeños puntos entra en uno, recorre las encías y los dientes, y envuelve mi propia lengua hasta que el deleite de una acidez circular quita la respiración. Luego yo quise avanzar más y ahí comenzó la gran escena. Aglays se sentó, me apartó de ella y estuvo silenciosa durante algunos minutos. Como insistí, me rechazó por completo. No podía ser, dijo, no podía ser: éramos solteros. Creo que me ref; nunca escuché algo tan loco en esas circunstancias. Pero ella estaba muy seria y de pronto lloró. Convulsamente se refirió a su virginidad, a sus padres.

En Aglays se desata una energía contradictoria y desbocada que la vincula al hombre, que la incita a conectarse con todos los espacios posibles de su vida, pero sin que ocurra entre ellos ningún tipo de plenitud física. Esta actitud genera la tensión esencial que propicia el viaje del protagonista de *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar*, quien se traslada a la selva con la intención explícita de aferrarse a sus proyectos artísticos para diluir la presencia embriagadora, pero a un mismo tiempo incompleta de la mujer: «...no, no voy a escuchar música. Únicamente vine a pensar la verdadera vida de

Praxíteles y a deshacerme definitivamente de Aglays» .

Esta mujer a quien podemos conocer a través del narrador de la novela, oscila entre la aceptación y el rechazo, entre la seducción y el miedo, creando en los alrededores del personaje protagonista una atmósfera turbia de coincidencias y divergencias, de afectividad y de incompreensión.

Aglays revela en sus gestos un accionar en el que se funden la necesidad de la proximidad y la lejanía, generando un movimiento condenado a la fricción, un movimiento que de manera paradójica conduce a la inmovilidad, pues los avances y retrocesos que imprime a su desarrollo vital la fijan sobre un punto específico de su intimidad personal. De tal manera, que mientras el protagonista comienza a experimentar corrientes afectivas dirigidas en un sentido bastante nítido, Aglays parece regirse por una actitud pendular, mutante, imprecisa.

El protagonista desconoce los vaivenes que esta mutabilidad de lo femenino propicia en Aglays, con lo que comienza a desarrollarse entre ambos personajes un conflicto personal que a su vez funciona como pulsión básica que expande la novela. El personaje desea y no entiende que el deseo de la mujer a la que ama, adquiera contornos precisos y luego se diluya.

El narrador nos cuenta su desasosiego a partir de la seguridad de sus conceptos, de su sentimentalismo, y no logra detectar el tiempo peculiar de los ritmos vitales de Aglays. Tiempos signados por la alternabilidad, por la transfiguración, por la mudanza. De tal manera que la divergencia entre ambos personajes, aparte de ilustrar los conflictos socio-culturales propios de aquella época en la que las personas se encontraban en el umbral de cambios que implicaban la consolidación de una nueva ética, refiere además la visión penetrante y detenida sobre ciertas manifestaciones de la feminidad.

La figura que condensa la actitud de Aglays en la novela es la de la acechanza. Actitud aparentemente estática que la relaciona con el pro-

tagonista mediante esos gestos de acercamiento y de huida, pues el rechazo amoroso que ella exhibe viene acompañado de una atención inusitada a los movimientos del narrador de la novela: «... el reverso de sus llamadas telefónicas: la necesidad conyugal de controlarme, de identificar con morbo las horas en que he intentado escapar de ella con otra muchacha».

Para Aglays, para la manifestación de lo femenino que ella encarna, el matrimonio establece un equilibrio, una pieza de dos partes interconectadas hasta en sus más mínimos detalles. Figura bifronte que el protagonista no está dispuesto a escenificar. De allí las disonancias que se desarrollan entre ambos, pues esa pieza única en la que se diluyen las dos individualidades, funciona como un paisaje para la lucha de poderes, para sigilosas estrategias de convivencia, y por el contrario, el narrador de *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* plantea una serie de normas cuya transparencia anula el desarrollo de ese tipo de relación que los mitos griegos atribuyeron a Zeus y a Hera, y que es la relación dentro de la que un personaje como Aglays pareciera sentirse cómoda.

#### **Aglays y el descubrimiento del amor**

Pese a las divergencias que el protagonista de esta novela experimenta en relación a Aglays resulta indudable la intensidad de los nexos que los vinculan. Tal vez esa es la razón de que el crítico Maurice Belrose afirme que con este personaje femenino «entramos en un universo amoroso signado por la poesía y la ambigüedad». Pero el conflicto que dispara las acciones de esta novela, sería inexistente si el narrador no hubiese desarrollado una corriente amorosa en relación a la difusa e impredecible Aglays: «Allí mismo supe que en las ardorosas grietas de nuestro contacto emergían fuerzas distintas de la simple atracción física. El amor: tal como había olvidado que opera», afirma el personaje protagonista, intuyendo que esa mujer desata en él energías amorosas insospechadas, difícilmente controlables.

Aglays impulsa el amor dentro del protagonista de la novela, pero a partir de su omisión. El afecto crece desde sus carencias, desde los espacios incompletos y difusos que va configurando. El personaje ama a la mujer, pues la desconoce y la inventa. De alguna manera, Aglays se convierte en una obsesión porque sus negativas proporcionan al personaje la opción de completar dentro de sí la figura femenina que él anhela poseer.

¿En cierto modo no era ella el mundo para mí? ¿Y yo, en qué medida le abría verdaderas posibilidades de nueva percepción? Ese postulado bastaba para evidenciar que, reuniéndonos, miles de otras virtuales percepciones nos esperaban para mostrar una visión más consistente de la realidad...No sufrir; porque nada quedaba oculto entre ella y yo. Ella estaría en mí como las otras. Me exasperaba explicando, ¿no logras comprender que el dolor es, en el fondo, sólo la conciencia de una falta de explicación, la ausencia de algo nuestro que súbitamente ya no nos pertenece?...¡Ah! Pero no: lo de Aglays había de ser el proyecto que cumplía Praxíteles: la fusión, la eterna pareja, el reducido infierno.

Sólo que su presencia es la de una mujer que se encuentra dentro de la imaginación del personaje protagonista de la novela. No hay nada que permita atisbar en Aglays el cumplimiento de estas expectativas. Ese es el motivo de que el narrador exhiba tanto ardor al parafrasear los comentarios atormentados y difusos que la mujer va realizando en torno a la relación que se establece entre ambos: «Pasa el amor y el cansancio que deja es único, no se parece a ningún otro», pues intenta atisbar en ellos algún tipo de esperanza, de agudeza, que justifique la enfermiza relación que ambos despliegan como un acto que ocultaría algún tipo de trascendencia. Es así como el personaje comienza a padecer el amor como síntoma, como escaldadura cotidiana. Es por eso que podemos leer reflexiones del narrador en el que hace explícitas estas ideas que vincularían el fracaso, la imposibilidad, la incomu-

nicación, con el descubrimiento de indescriptibles cimas del sentimentalismo.

De esta manera, la imposibilidad amorosa con la mujer logra germinar en el protagonista de *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* una reflexión propia sobre ese aspecto de su vitalidad. El dolor lo dirige en un camino muy claro y muy desarrollado dentro de la narrativa balziana: la introspección que intenta hacer conciencia sobre los vaivenes del existir. Por eso este personaje intenta definir el amor como:

...el surgimiento de los tesoros mentales que el amante ha poseído en secreto, desconocidos aún para sí mismo, y que brotan con inusitada fuerza ante el contacto de la amada.

Con lo que Aglays ha generado una lucidez en el personaje a partir de su lejanía, logrando en éste el ejercicio virtuoso del amor pasión al que hace referencia Rougemont (*Amor y occidente*) cuando explica lo pasional como sufrimiento, cosa padecida, preponderancia del destino sobre la persona libre y responsable...deseo de lo que nos hiere y aniquila en su triunfo. Conceptos que explicarían la manera en que el sufrimiento emotivo del narrador de la novela se ve recompensado por la adquisición paulatina y el desarrollo de un arte amatorio, de una dolorosa inteligencia de lo amoroso que en cierta forma es la que le permite expandir su sensibilidad y dirigirla hacia el descubrimiento y la epifanía que representará en su existencia la aparición de una nueva mujer, Verana, la amante que servirá de puerta al protagonista para acceder a un nuevo sentimiento.

# Incorpórea

MARTHA PIÑA ZENTELLA

La gente  
esta casa  
cada paso  
suena menos  
se suspende  
se detiene

La voz llama sigilosa y silente  
sin sonido casi casi  
Los ojos escuchan el ritmo aéreo de cada página

La criada cocina en silencio y tararea sonrisas  
silba niño su mudo canto

El hombre sube y baja callado la escalera  
pregunta si hay comida  
No hay le digo  
sólo hay mutismo  
sube y baja apenas rozando la madera

Todo lo vivo respira sordo  
entran el hombre el niño la criada  
los perros la pareja a la sorda dimensión

La respiración es siempre  
más que muda callada  
más que rítmica o discreta  
es la ruta más viva  
incorpórea

# Amanece

*(fragmento)*

DANTE SALGADO

A mí nadie me habló del mar  
lo vi con los ojos de mi madre  
desde el mar primigenio  
cuando apenas era silencio

Nadie me dijo que un día  
mis ojos se llenarían de mar  
de espejos de mujeres

Nadie me dice nada  
pero me miro siempre sin ojos  
buscándome en el mar

\*

Amanece  
el mismo azul de sol  
el mismo azul de sal

Nada más amanece

# Taracán

MARIO GONZÁLEZ SUÁREZ

## Cantar de los cantares V:4

Cuando desperté, todo era apio. El olor del apio, el color, la forma, el sabor, el murmullo. Fue como abrir los ojos en un pensamiento.

Más tarde mi cerebro pudo ordenar la luz; vi una botella de suero y la cara de puercoespín de mi padre; después, haciendo bizcos, los contornos azules de la sonda que entraba por mi nariz. Me perturbó aceptar que estaba en un cuarto de hospital. Hace más de diez años me operaron del apéndice y daba por hecho que ni para alumbrar volvería a internarme.

Quedé atónita cuando por las conversaciones de mi padre con un médico, a quien no lograba distinguir, me enteré de que había permanecido una semana en la Cruz Roja hasta que mi familia dio conmigo y me trasladó a un sanatorio particular. ¡Llevaba más de ocho días inconsciente!

Mis ojos parecían canicas brincando de un lado a otro de la habitación: mi padre, mi hermano, médicos, enfermeras, una televisión, la ventana como la pintura de un día nublado colgada en la pared... No deseaba siquiera comprender qué había sucedido. No me pregunté por mí ni por lo que pasaba. Ni siquiera deseaba hablar. Por mi interior corrían recuerdos como bichos patones y peludos; se ocultaban velozmente tras los objetos o los orificios fugaces que aparecían en las superficies. Iba y venía gente. Hasta mi madre, que me odiaba, asomó su rostro a mi mirada. No percibía la marcha del tiempo; yo sólo sabía que era yo pero no conseguía relacionar esa idea con el pasado, con ninguna historia ni ambición. Estaba en una especie de amnesia que eliminaba cualquier desasosiego. No sentía mi cuerpo ni el dolor. Yo era sólo presencia. Cerré los ojos como si de esta forma pudiera huir de mi conciencia, de cualquier dato que obligara a mi yo a comparecer.

La calle, mis senos, un grito, un preservativo, el amor, el placer, la risa de Héctor. No son mandíbulas, no son tenazas, no son

patas, no son antenas ni aguijones. Un aceite rojo que se filtra por el aire. Una mano del espacio.

De pronto volví a abrir los ojos. Por el silencio y la oscuridad supuse que era de noche. En el diván del cuarto alguien yacía; apenas tosí, se levantó. Era mi hermano:

—No hables, Olga. Descansa, el peligro ya pasó. En unos días más te darán de alta. ¿Quieres agua, tienes sed o te traigo un té?

No intenté responderle. Me acomodó las mantas y volvió al diván. Pero ya no pude dormir. Me quedé mirando al techo que poco a poco se fue convirtiendo en una pantalla donde se proyectaron mis pensamientos. Sólo escuchaba la respiración pausada de mi hermano y el zumbido de la noche. Comencé a ver a Héctor. Me había llamado un día antes. Claro que acepté la cita. Él faltaría a su trabajo y yo no iría al colegio a fin de encontrarnos desde temprano. Salí de casa como siempre: con el bolso, los libros y la fruta que me dio mamá. Ella quizá presintió algo; por eso protestó cuando dije que no comería en casa. Héctor me estaba esperando en una cafetería del centro. Desayunamos pausadamente, como si cada cual comiera con la boca del otro; luego pedí más café y el agua mineral. Comenzamos a fumar; yo estaba muy contenta y excitada.

—Y ahora a dónde vamos, Olga.

—No sé, podemos ir donde la vez pasada...

Al bajar del autobús sólo tuvimos que caminar una cuadra. Héctor quiso que compráramos cervezas. Ahora se me ocurre que tal vez el número de la habitación que nos dieron era una señal... Tras cerrar la puerta nos sentamos en la cama; nuestras miradas brillaban. Íbamos al goce con rabia, sin pretender que nos amáramos. Dueños de nuestros cuerpos, deseábamos que nuestros hordes se confundieran. No teníamos planes, sólo nuestra piel.

Encendí la televisión. Lo hice porque sabía que a él no le gustaba. Se metió al baño y desde la cama oí claramente el borboteo de su orina. Cuando salió yo estaba desnuda bajo las cobijas. Inmediatamente me abrazó y comenzó a acariciarme. No puedo explicar la fascinación que sentía cuando él, aún vestido, me tocaba...

Dormimos abrazados durante un rato. Me despertó la televisión que seguía hablando locamente. Iba a comenzar una película. Espabilé a Héctor para que la viera conmigo. Lo primero que hizo fue destapar una cerveza, de la que no quise beber.

Saqué la fruta que me había dado mi madre. Eran dos mandarinas olorosas. La película seguía, frenética e incoherente. Nos reíamos mucho. Aprovechábamos los comerciales para acariciarnos. Después, mientras Héctor estaba nuevamente poseído por la pantalla, exprimí frente a sus ojos una cascarita de la fruta. El ardor microscópico lo hizo saltar y me dio un beso de cerveza en mi boca con sabor a mandarina. La confusión de mi paladar me obli-

gó a abrazarlo fuertemente. Luego él volvió a la película con un ojo cerrado.

Ya casi al final del filme Héctor se quejó y levantó rápidamente las cobijas. Yo no me alarmé. Sabía que inventaba juegos para asustarme y divertirme.

—¡Algo me picó, Olga!

—Tu conciencia, mi amor.

—¡No, en serio!

Se estuvo sobando la pierna un rato. No le hice caso porque vi que no tenía nada.

—¡Héctor! Por tu culpa ya nos perdimos el final de la película.

Él sólo sonrió y fue a apagar el televisor. Después se metió a la cama a hacerme el amor de nuevo. Las sábanas estaban revueltas. Bajo mi espalda sentía los huesitos de las mandarinas. No sé por qué en ese momento imaginé la posición que tenían nuestros esqueletos; éramos dos espectros enamorados.

Luego Héctor se recostó a mi lado. Me estaba hablando muy bajito, sólo repetía mi nombre, hasta que con un grito saltó al piso. Tomó las cobijas y comenzó a sacudirlas. Entonces creí que realmente había algo en la cama y los dos nos pusimos a revisarla.

—Me asustas con tus cosas... No hay nada. Seguramente sentiste un huesito de mandarina.

—¡Que no, Olga! Además, las mandarinas no tienen «huesitos».

—Bueno, semillitas... Yo también las sentí y no grité.

—Este hotel ha de estar plagado de chinches. ¡A ver! Extiende la sábana.

—Que no hay nada, Héctor. Gritas como si hubiera taracanes en el cuarto.

—Eso no pasa ni en las películas. Eres más exagerada que yo.

Ya amaneció, solamente he podido recordar hasta esa frase; ahora estoy muy cansada. Mi hermano ha ido a llamar a la enfermera para que traiga el desayuno. Tengo un poco de frío, pero no sé exactamente en dónde. Me está venciendo el sueño. Por mi mente cruzan siluetas; cosas que no puedo expresar porque no conozco los vocablos que las nombran. No hay palabras para lo intuitivo, lo tenue, para las cosas que siente una mujer y tiene que explicar con las palabras de los hombres... Cuando pienso en Héctor no sirve mi vocabulario; no es que sea insuficiente decir que lo amo, sino ridículo; él es mi osamenta, el fantasma que llevo dentro.

Regresa mi hermano con la enfermera; ella me advierte que cuando termine los alimentos vendrá el médico a hablar conmigo. Le contesto que no tengo hambre. Entonces reconozco que esa es la primera vez que hablo desde que desperté en el hospital. Cuando mi hermano

abrió las cortinas comencé a ver que yo estaba completamente cubierta con una manta. Quise moverme pero no pude. La sensación de inmovilidad me angustió y llamé al médico. Vino enseguida, pero acompañado de otro señor al que de inmediato se le notaba que no trataba enfermos. Tuve la impresión de que ni los ojos ni la nariz ni la boca los tenía en el lugar correcto, todo estaba un poco cargado hacia la izquierda. Con voz de mentiroso preguntó cómo me sentía. Sin proponérmelo, no pude contestarle. Acercó una silla a la cama y se sentó con el respaldo frente a él.

—Imagino cómo se siente, pero necesito saber qué le ocurrió al joven que la acompañaba.

Si ese hombre en verdad hubiera imaginado mis padecimientos, en vez de preguntar, tendría que haberme dicho dónde está Héctor.

Yo hubiera querido responderle que mi abatimiento no es por la postración en que me encuentro, que estoy resquebrajada porque he perdido la noción de lo real, el sentido de continuidad de la vida. Desde donde se ubican mis ojos, la cama parece una llanura, como si mi cuerpo no estuviera bajo el cobertor.

—Trate de recordar qué pasó. Tal parece que a ese joven alguien se lo hubiera comido. Por lo menos intente explicar qué le sucedió a usted.

Afortunadamente, el médico le cortó las preguntas y lo sacó de la habitación. Después, de manera amable, me pidió que comiera y descansara.

—Por ahora le puedo quitar de encima a ese policía, señorita Olga. Aunque después tendrá que responder muchas preguntas. Yo mismo no entiendo qué pasó, fue casi un milagro salvarle la vida.

—No me llame señorita Olga. Y no le prometo que vaya a decir nada.

Mi hermano empezó a darme de comer, yo sólo abría la boca y masticaba. Me contó que en la habitación del hotel sólo habían encontrado serrín óseo esparcido por la alfombra, algunos restos de periostio, un fragmento de lo que identificaron como una clavícula izquierda y un hueso palatino íntegro. Dijo que lo más desconcertante es que casi no hallaron sangre. Mientras escucho a mi hermano comienzo a asimilar que estoy rota, que nadie va a encontrar a Héctor.

He dormido un par de horas. Al despertar quiero moverme. Me invade un horror silencioso, no puedo palparme el cuerpo, me es imposible acariciarme. La memoria desvelada me trae como una ola el movimiento de los labios de Héctor tratando de responder a mis preguntas sobre nosotros dos.

—¿Por qué me preguntas cosas que sabes que no sé?

—Contéstame, Héctor. Mi amor es egoísta porque es verdadero. No me importan tus metafísicas; mi amor es carne, es compañía, palabras comunes.

Nos gozamos nuevamente. Entonces sentí que algo extraño habíamos hecho, que nuestra comunión estaba abriendo una puerta... Héctor volvió a quejarse. Rápidamente se metió debajo de las sábanas y dijo que tenía atrapado lo que le picaba. Reí aunque su broma me gustaba menos cada vez. Al ver que bajo las sábanas Héctor parecía convulsionarse, salí de la cama y comencé a gritar... La habitación se infestaba de taracanes. Aparecieron hasta cubrir el techo, el piso y las paredes. En la cama las cobijas se quedaron quietas. Me hundí en un miedo parecido al que produce un temblor. Hubo silencio por unos segundos, después los taracanes avanzaron hacia mí. Creo que en ese momento me desmayé. No recuerdo haber sentido dolor cuando comenzaron a devorarme; sólo sé que el ruido que hacían al roer mis huesos era como de conejos mordiendo apio.

## Línea de canto

CARMEN LEÑERO

Hay una modalidad de la voz  
que sólo viene a la garganta  
si afinas el oído y esperas.  
Te ubicas en una octava, vas a la nota,  
que es un sitio muy preciso,  
pero ignoras la tesitura y el color:  
La tesitura, el color;  
la intensidad con que corre por el área  
son cosa "suya".  
Lo único que es tuyo es el aliento  
y la espera.  
Te concentras en el punto imaginario  
donde llega y al simple toque  
la voz se expande,  
y despliega una especie de horizonte  
que delimita suavemente  
la zona de resonancia,  
esa nueva naturaleza que habitas  
unos instantes, aunque con suerte  
arraigue en la memoria  
como patria, propia y secreta.

Tal horizonte mitiga  
la amplitud desmedida que convocas  
y que te aterra.  
El aliento desciende, busca tu fondo,  
y luego, nada:  
te repliegas y te humillas,

con el aliento contenido,  
con la mínima fuerza necesaria  
para asirlo sin violencia,  
sin voluntad y sin fuerza  
porque ella, tu voluntad  
sigue amorosamente fija  
en ese sólo punto al que te lanzas,  
o mejor dicho, al que quisieras lanzarte  
pero no vas;  
sólo aguzas el oído y esperas.  
Si estás en tu lugar es cuando escuchas,  
no sabes cómo, que la voz nace  
quizá sin sonido alguno,  
aunque quizá un residuo acústico,  
una queja, una rima, un vuelco  
escapen anhelantes hacia el punto.

Mientras esperas estás a oscuras,  
es una noche espesa y repentina  
infiltrada a media tarde  
o a mitad de la mañana,  
a mitad de algún segmento:  
un verso, un compás, un trazo de pincel,  
delimitado, seguro, horizontal,  
un pedazo en que te amoldas.  
Pero en lo que dura esa noche  
surge la tentación de producir el sonido,  
surge la tentación de suponer que escuchas  
en efecto, la imagen del sonido.  
Pero la imagen es sólo el punto  
al que se dirige la voz que escucha  
y cruza médula, esófago, garganta...  
O sólo insiste en su secreto mudo  
Aunque repercuten tus entrañas sorprendidas,  
dispuestas a vibrar  
o a esperar que el segundo pase,  
sin precipitarte en el segmento que te amolda.  
Y repercuten tus huesos, como cavernas,  
y ese sonar tan silencioso e irremplazable  
tan misterioso y agudo,  
más que sonar te toca y te modela

ya no por fuera sino por dentro  
como una mano hecha de voces,  
surgida de tus vísceras sinuosas,  
diestra mano hasta el extremo  
de convertirte todo en membranas  
sostenidas de la carne todavía,  
pero sin su urgencia ni su hambre,  
dejadas de la mano de Dios,  
en cautiverio pero vibrantes.  
Como quien las deshoja en vez de amarte,  
voz hacia el centro es la mano  
que desnuda  
capa a capa de tu cuerpo.

## Vituperios

CARLOS SÁNCHEZ GUTIÉRREZ

La historia nos ha enseñado que los vituperios, tan comunes en el mundo del arte, son y han sido en su mayoría el resultado de una reacción ante lo que no nos es familiar, y las más de las veces, poco tienen que ver con las cualidades estéticas de la obra de arte en cuestión.

El brillante musicólogo y recolector de curiosidades lexicográficas Nicolás Slonimsky nos ha ya regalado con un delicioso compendio de invectivas musicales escritas desde la mitad del siglo diecinueve por equívocos profetas de la pluma en su libro *Lexicon of Musical Invective, Critical Assaults on Composers Since Beethoven's Time* (Diccionario de la Invectiva Musical, Asaltos Críticos a Compositores, de Beethoven en Adelante), publicado en Estados Unidos por W. W. Norton. Si bien la imaginación con la que están escritos muchos de los artículos citados por Slonimsky es a menudo desbordante, aquéllos son ahora acaso poco más que objetos de diversión en manos de quienes aún poseen un ápice de humor negro. Tristemente, es posible afirmar —sin perder el sentido del humor, claro está— que al menos Beethoven, Berlioz, Rimsky-Korsakov y Schoenberg tenían ante sí a una crítica sigilosa y atenta a los aconteceres musicales de su tiempo, si bien un tanto miope e irresponsable. Más de un compositor actual desearía encontrar con mayor frecuencia comentarios sobre su obra en los periódicos —así fueran negativos— en lugar de los reciclados y consabidos refritos acerca de obras compuestas siglos atrás a los que nos tiene acostumbrada la «crítica» contemporánea.

La no-aceptación a lo no-familiar es desde luego un fenómeno con ya varios siglos encima, y son tan numerosos y divertidos los ejemplos de invectiva que habitan los anales de la historia del periodismo cultural, que el fenómeno habría

de merecer un artículo exclusivo. Me parece pertinente, pues, y a pesar de las limitaciones de espacio, hacer breve mención a este asunto del vituperio generalizado ante lo no conocido. Ya Slonimsky lo ha dicho:

Es posible establecer un itinerario bastante preciso con el cual prever el tiempo que habrá de transcurrir entre el estreno de una obra y su eventual aceptación por público y críticos: aproximadamente veinte años es lo que le toma a una monstruosidad modernista convertirse en una curiosidad artística, y otros veinte para que sea considerada una obra maestra en potencia.

El Arte no es una entidad inamovible, sino un fenómeno en constante evolución, y la actual aceptación de obras que cincuenta años atrás fueran consideradas poco menos que compendios de cacofonías revela que Slonimsky es quizá tan buen profeta como lo fue musicólogo.

Si bien el fenómeno de la invectiva musical no es exclusivo de estos aciagos días de inicio de milenio, sí lo es el hecho de que, como no ocurría hasta acaso mitades del siglo XX, quienes vituperan en contra de este arte vanguardista, modernista y elitista, poco esfuerzo hacen por conocerlo. Y es que, ¿cuál es realmente esta música que sistemáticamente escapa al gusto popular?

Hagamos un experimento: cualquier día, a cualquier hora, pongamos a circular la aguja por el cuadrante, escuchando la música emitida por cada estación. Poco importará la situación geográfica del experimento, ya que bastará repetirlo un par de veces para obtener una hipótesis: la música a la que nos referimos es precisa y tristemente, aquella que, a fin de cuentas, jamás tocó nuestro tubo de ensaye auditivo. Complejo, experimental, matemático, disonante, inhumano: son sólo algunos de los títulos con que la crítica embiste a aquellos compositores cuya obra aún no cumple con el itinerario slonimskiano. De ser ciertos estos reproches, la más simple fuga en *El Clave Bien Temperado*, habría de ser igualmente descalificada, ya que difícilmente podríamos entender la sigilosa perfección de Bach como no compleja; de igual manera, y debido a sus abundantes disonancias, la obra de Liszt, Brahms, Debussy, Ravel y Stravinsky habría cumplido con las publicadas profecías de la crítica, que más de una vez anticipó su pronta caída en el olvido. La teoría musical y la física misma nos enseñan que la palabra «disonancia» no es un término absoluto, sino que depende de un contexto que, como tal, es tan maleable como lo es la historia del gusto

## GUTIÉRREZ NÁJERA Y LA ÓPERA

EDUARDO LIZALDE

COMO CRONISTA DE LA ÓPERA (y de muchas otras cosas de la cultura y la vida mexicana), Manuel Gutiérrez Nájera fue en las dos últimas décadas del siglo XIX lo que Stendhal fue en Francia los primeros 25 años del mismo siglo.

Corta fue la vida del poeta, que murió hace 100 años a los 35, diez días antes de que los hermanos Lumière presentaran al mundo el explosivo invento de su máquina cinematográfica (febrero de 1895). Así, el Duque Job fue el último de los fecundos cronistas y críticos literarios y teatrales, rigurosamente limpios de toda tentación filmica. Como bien ha dicho José Luis Martínez, en su reciente homenaje al poeta, su vasta obra de cronista, «tan amplia como su universo cultural», es el más indiscutible de los logros del fecundo poeta, narrador y periodista, que colaboró en decenas de diarios nacionales y extranjeros, bajo innumerables seudónimos, de uno de los cuales tomó el suyo el autor de esta columna operística.

Difícil es, como señala asimismo José Luis Martínez, deslindar los campos y los géneros, en ese copioso conjunto «de meditaciones filosóficas



Caricatura de A. Schmidhammer; publicada en un diario de Munich, en la que se burla de la «orquesta straussiana»

popular. Después de todo, el calificativo «cacofónico» ha sido usado para describir la obra de músicos tan dispares histórica y estéticamente como Chopin, Prokofiev, R. Strauss, Wagner y Stockhausen.

Toda obra de arte, pasada o presente, engendra una etapa experimental, mas, una vez firmado el producto, ese proceso experimental termina, al menos, en lo que se refiere a su composición: en este momento, lo que se inicia es acaso un ensayo de percepción por parte de quien ve o escucha la obra, y sobre el cual el autor no tiene ya ningún control.

Buena parte de la música compuesta actualmente es generada usando medios electroacústicos. Es quizás este género el que recibe con más frecuencia el calificativo de «inhumano». La razón para ello no puede ser el hecho de que para ser generada, esta mú-

sica requiere de la intervención de una máquina, ya que de ser así, cualquier música no vocal habría de ser incluida en el vituperio. ¿No son el piano europeo, la kalimba africana, o el arpa americana sofisticadas máquinas de producir sonidos? ¿No bailamos, conmovidos a veces, al ritmo de los sintetizadores y «drum machines» de la música pop?

Recordemos que detrás de cada pieza de música—electrónica o no—hay un ser humano operando algún tipo de mecanismo. La posibilidad de que una obra entera sea generada por una computadora al toque de un mágico botón aún yace sólo en las desveladas y virtuales divagaciones de los «cyberpunks».

Resulta curioso que, aun entre círculos intelectuales, las conversaciones de coctel pueden girar con soltura en torno a las manifestaciones recientes de las artes escénicas, las artes plásticas o el cine, pero al tratarse de música, son la música clásica de antaño, el Rock, o el Jazz, los géneros que reflejan un interés generalizado. Basta con abrir las páginas culturales de cualquier periódico para encontrarse con artículos interesantes sobre Literatura, Danza o Teatro contemporáneos, mas rara vez sobre la música de concierto contemporánea. Todo arte es elitista, pero la música contemporánea rara vez

puede aspirar a tener más que un atractivo marginal dentro incluso de la élite letrada.

Música contemporánea: un terminajo que ha venido a convertirse para muchos en sinónimo de esterilidad excéntrica, de onanismo intelectual. Pocos han superado el prejuicio a través del cual la música de concierto del presente es asociada exclusivamente con algunas de sus manifestaciones más radicales: los sonidos «concretos» de Pierre Henry y Pierre Schaeffer, el aleatorismo de John Cage, o la estocástica de Iannis Xenakis.

Ahora bien, si la música contemporánea no goza de la aprobación (o interés) del público, si es marginada por los medios de comunicación, las instituciones culturales y las casas de discos, y si, como lógica consecuencia, es uno de los negocios menos rentables de que se tenga noticia, ¿a qué puede deberse el hecho de que en países como Italia y Estados Unidos existan, respectivamente, diez mil y treinta y cinco mil compositores registrados, y de que en México, con crisis o sin ella, los números sigan creciendo?

Dadas las difíciles condiciones en las que se encuentra el medio musical actual, parece casi milagroso que editores de música de todo el mundo sigan imprimiendo partituras escritas por compositores vivos, y que universidades y conservatorios de todo el mundo mantengan en funcionamiento a sus departamentos y escuelas de música y, por ende, los correspondientes subsidios. ¿Qué fuerza motriz empuja a este movimiento a seguir no sólo en actividad, sino en constante evolución? Obviamente, la respuesta no está en el Hit Parade.

Cuando el compositor norteamericano Milton Babbitt publicó su ascórbico manifiesto «Who Cares if You Listen» (algo así como «Me vale si me escuchas o no»), pocos sospecharon que escondida en esta actitud iconoclasta, y más allá del esnobismo con el que el compositor pudiese declarar desde la torre de marfil un aparente desdén hacia el consumo de su obra, es posible encontrar la verdadera razón por la que, a pesar de las contingencias del medio y la invectiva de la crítica, la música contemporánea sigue viva: la energía que mueve a los compositores del mundo de hoy es la misma que seis siglos atrás provocó el surgimiento del Ars nova: una incontenible necesidad de expresión, al margen de encíclicas y dictámenes, modas y patrones. Y es que, mientras haya cosas que decir, habremos de seguir buscando maneras de decirlas.

y morales, comentarios políticos, juicios de obras literarias, reseñas de espectáculos, ceremonias y saraos sociales, descripciones de personajes y lugares de la ciudad...». Pero la sola reunión de sus reseñas sobre la ópera (afortunadamente muy bien rescatadas por los distintos investigadores que han publicado sus crónicas y artículos sobre teatro en la editorial de la UNAM), representa una aportación indispensable, de agudeza crítica y visión estética mucho más avanzada que la de otros cronistas, más conservadores y convencionales de la época.

Murió inédito, en plena madurez intelectual, y aunque demasiado joven, dejando tras él una obra que sabía «inconclusa» pero fundamental: «Pocos hombres de letras han tenido tan lúcida conciencia de su valer, aunque a veces la ocultara con humildad...», decía Ernesto Mejía Sánchez en su presentación de 1959, para el primer volumen de las Obras del poeta en la Nueva Biblioteca Mexicana. Y aunque a veces, como también anota Mejía Sánchez, deploraba el trabajo de galeote periodístico que se veía obligado a consumir para vivir («¡El periodista crea para el olvido!»), también, con optimismo, consideraba «exagerado suponer que todo lo hermoso legado a la posteridad se pierde en los mares del olvido. Los pósteros seleccionan ¡y trabajo les mando a los del siglo veinte!».

Certero y seguro profeta fue en esa nota, en la que deploraba también la muerte de su admirado amigo y maestro de la crónica Alfredo Bابلot,

continúa en la página 70...☛

## Músicos en *Pedro Páramo* (Doloritas y Abundio)

JULIO ESTRADA

Es factible encontrar en *Pedro Páramo* seres que podrían corresponder con músicos de la vida real, hipótesis que elaboré poco después de publicar la primera versión de éste estudio en 1989 (*El sonido en Rulfo*, una nueva edición corregida y aumentada de este texto está en puerta). Rulfo pudo quizá guardar en secreto hasta el fin de sus días la identidad de dos personajes principales de la novela: Doloritas Páramo y Abundio Martínez, homónimos de músicos que existieron en épocas coincidentes con el tiempo en que se supone ocurre la acción en la obra.

El personaje menos conocido de ambos músicos es Doloritas Páramo, de quien hay escasas referencias biográficas. La información más reciente sobre ella proviene de datos procurados por la edición de unos *Estudios completos para guitarra* que el físico y guitarrista Alberto Navarrete le atribuyó a partir del hallazgo providencial que hizo de esta colección de composiciones en el mercado de antiguallas de Morelia, Michoacán. En términos generales, Alberto Navarrete dice lo siguiente en su introducción a la obra:

El texto [...] 30 hojas en octavo escritas en recto y anverso [...] la tinta, sepia con elementos cristalizados se eleva sobre las hojas en medida notoria al tacto y una limpieza poco común que [...] indica que hubo cuidado en su trato [...] El encuadernado, presumiblemente es el original, en percalina inglesa; lomos y rebordes en piel negra lujosamente iluminados en oro [...] El título de la obra aparece en la última portada y dice en dorado sobre fondo negro *Suplemento al Método de Carulli de Doloritas Páramo*. Se encontró [...] la fecha 14 de agosto de 1919, por lo que pienso que el texto debió escribirse antes de esta fecha y probablemente en el último decenio del siglo pasado. Hemos consultado en el archivo eclesiástico y con viejas fa-

milias Páramo de esta ciudad, así como a viejos artistas morelianos sobre Doloritas Páramo. Nadie ha dado razón, pero he aquí su obra y será en el futuro cuando se pueda aclarar la biografía de nuestra ilustre compositora. Baste hasta aquí y sólo rindamos homenaje al genio creador de Doloritas Páramo y con él a todas las mujeres que nos han legado su obra y su vida para la historia de la cultura en nuestro país (Páramo, 1980: 1-2).

El hallazgo de Navarrete me condujo a una reflexión publicada poco después de que saliera la primera edición de esta reflexión (*Los Universitarios*, 15/X/1990). Sin embargo, años más tarde, la información facilitada por el guitarrista mexicano Juan Carlos Laguna contribuyó a una rectificación: el nombre y el apellido atribuidos a Doloritas Páramo corresponden a una de las señoritas michoacanas que se habían «distinguido como cantatrices», según lo señala el historiador Mariano de Jesús Torres [1838-1921] (1991: 78). Es importante acotar que el nombre «Doloritas» siempre aparece en diminutivo, tanto en los documentos hallados por Navarrete como en los datos aportados por la historia de Torres. En cuanto al apellido, la idea de que hubiese algún otro músico de dicha familia es un tema que ya inquietaba a Alberto Navarrete, lo que aclara el propio texto de Mariano de Jesús Torres con un dato que podría contribuir a otras indagaciones sobre Doloritas Páramo: el de la existencia de Manuel Páramo, cuyos peculiar apellido y profesión hacen suponer que pertenecen a la misma familia:

Manuel Páramo [...] inteligente guitarrista que nació en Morelia, por los años de 1857 [...] empleado en los ramos de Instrucción Pública primeramente y después en la Alcaldía Municipal de esta ciudad. Fue autor de varias composiciones musicales que o se han perdido o las conservan algunas personas de su familia. Falleció en Cuitzeo de la Laguna (Torres, 1915: 64).

Doloritas Páramo sólo copió a mano la obra de Carulli y el hecho podía prestarse a confusión por la creencia de que la copista hubiese añadido algo propio al *Suplemento al Método de Carulli*. Es de presumirse que Doloritas fuese también guitarrista, actividad que coincidiría perfectamente con la de una cantante que se acompaña con dicho instrumento para la ejecución del repertorio vocal propio del periodo decimonónico provinciano.

Respecto al segundo personaje musical de la novela, a escasos días de encontrar la edición de Navarrete, encontré

... viene de la página 68

en un artículo de El Partido Liberal (10/IV/1892), en que hacía un elogio de la obra del escritor muerto tres días antes en Tacubaya, y nacido en Burdeos, Francia, no se sabe en qué fecha.

Proseguimos alimentándonos de las agudezas y los invaluable testimonios luminosos del cronista y del poeta, y continúan los estudiosos del final del siglo XX haciendo el trabajo que el autor de *Cuentos frágiles* les dejó al morir el siglo XIX.

En ese mismo año de 1892 (ver tomo VII, *Crónicas y artículos sobre teatro*, de la colección universitaria citada), publica Gutiérrez Nájera algunos de sus más penetrantes, documentados y sorprendentes textos sobre la ópera y la música. Nos hemos referido a ellos en otras ocasiones, pero no podemos hacerles la justicia merecida en el breve homenaje que hoy hacemos a nuestro Stendhal modernista.

Su grande cultura musical, su oído extraordinario, y su espíritu abierto a todo lo nuevo, no le hacían perder la cabeza frente a lo tradicional, ni entregarse a la fiebre del afán de novedades. De igual modo que se defendía frente a los pacatos y cegatones sectarios del más elemental italianismo y belcantismo, encomiando a «esa fuerza de la naturaleza» que era «el genio colosal de Wagner», no dejó nunca de apreciar con entusiasmo el genio de los italianos (de Bellini a Verdi), de reconocer los méritos de los auténticos portentos del belcantismo (escuchó a todos los



El compositor Abundio Martínez rodeado de algunas damas que acudieron a un concierto [Casasola, 1966: 1651]

el nombre de Abundio Martínez inscrito en una minúscula diagonal de la colonia Guadalupe Inn de la ciudad de México cuyas calles llevan nombres de músicos mexicanos del siglo XIX y principios del XX (curiosamente, en la calle Abundio Martínez se encuentra la librería El Juglar, conocida por haber sido frecuentada por Rulfo, y que está a unas calles del departamento donde vivió hasta el fin de sus días, en Felipe Villanueva esquina con Manuel M. Ponce). La idea de que el compositor Abundio Martínez hubiese sido escogido por Rulfo como personaje de novela no sería una mera casualidad; por el contrario, Abundio complementa el esquema: si los músicos verdaderos hubiesen sido escogidos por Rulfo para resurgir en la novela, lo harían bajo la forma del *a veces mudo y a veces sordo* Abundio, silencios externos e internos y de quien es *sólo voz* en la mente de Juan Preciado, el dulce murmullo de su madre, Dolores.

La *Enciclopedia de México* proporciona datos biográficos sobre Abundio Martínez y algunas de sus composiciones:

Abundio Martínez (1875-1914), compositor e intérprete hidalguense [...] Compuso obras que llegaron a ser muy populares, tales como los vales «Arpa de oro», «En alta mar» y «Ondas cristalinas»; los chotises «Consuelo» y «Frente al destino»; las polcas «El siglo XX» y «Cuca» [...] las danzas «Margarita» y «Para que sepas lo que es amar»; los danzones «Jalisco» y «El popular» [...] composiciones como «Noche apacible», «Muchachas y flores», «A la gloria», «Delirios de amor», «Tú eres un ángel», «En el espacio» (Tomo IX, 1988: 5024-5025).

A dicho repertorio pueden agregarse algunas obras más que forman parte del acervo de la Biblioteca Cuicamatini de la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Los títulos de varias de las composiciones de Abundio Martínez que ahí se encuentran no carecen de un «carácter inframundiano», ca-

paz de imantar la atención de alguien como Rulfo; por ejemplo: *Hasta otras regiones* y, en especial, *Morir gozando*.

El título humorístico de la pieza parecería estar enfatizado por la superposición y alternancia de ritmos en tresillo y en cuatro semicorcheas, observables en la segunda parte, contraste que crea una curiosa irregularidad en el pulso de la danza.

Un acercamiento cuidadoso a la figura de Abundio Martínez permite comprender el interés que el personaje pudo tener para Rulfo. Francisco Moncada García se refiere a Abundio Martínez y da una fecha de nacimiento errónea: el 8 de febrero de 1865, diez años antes que la *Enciclopedia de México*:

Su padre, al mismo tiempo que trabajaba en la carpintería, era el director de la banda de música del pueblo [...] Abundio aprendió con su padre el solfeo, la armonía y el contrapunto, así como a tocar el piano, el violín, la flauta, el clarinete, la guitarra, la mandolina, el chelo y todos los instrumentos [...] Por tal razón, pronto ingresó al personal de la banda de música [...] A los 17 años de edad [...] se separó de su pueblo para ir a hacerse cargo, como director de la banda de Polotitlán. Más tarde se trasladó a la ciudad de Pachuca [...] se trasladó a la capital de la República, donde pronto fue muy solicitado por los directores de bandas de música, por la habilidad y el buen gusto de sus instrumentaciones, cediéndole en numerosas ocasiones la batuta [...] Su música se propagó con gran rapidez y formó parte del repertorio popular y de salón; además las casas editoras se disputaban el privilegio de imprimir sus composiciones [...] De sus obras hay que mencionar [...] En alta mar, vals que dedicó a doña Carmen Romero Rubio de Díaz [...] Abundio Martínez murió pobre y olvidado de todos, en la ciudad de México, en la noche del 26 al 27 de abril de 1914 (Moncada, 1966: 147-149).

Juan Álvarez Corral (1971) que abunda en ciertas libertades literarias, como el poner con frecuencia a los personajes biografiados a hablar en primera persona, se refiere a Abundio «Martínez Magos», coincidiendo con la *Enciclopedia de México* en la fecha de nacimiento, 1875, y asentando en Huichapan, Hidalgo, su pueblo natal:

La producción musical de Abundio Martínez Maos (*sic*) estuvo publicada por la Casa Wagner y Levien, Suc.; e Leipzig (*sic*), Friedrich Hofmeister, Enrique Murguía, Editor Lyon y Healy de Chicago y Otto y Arzoz [...] ¿Acaso le importara a Abundio algo más que componer? Se pasaba hora tras hora en el piano, sin importarle si tenía o no la camisa limpia, y [...] olvidaba hasta que tenía que pagar la renta [...]

que pasaron por el Teatro Nacional, y fueron muchos), ni se tentó jamás el corazón para hacer crítica severa de las estrellas fraudulentas o los músicos medianos.

Yo no me quejo de que den óperas viejas como *Trovador* y *Favorita*. No pido nuevo, pido bello... Y menos puedo culpar al empresario de que ponga en escena tales óperas. El empresario no es un Lorenzo de Médicis... Y si la sala se le llena cuando da *El trovador* y se le queda vacía cuando da *El buque fantasma*, hace perfectamente en dar *El trovador* (22/IX/1892).

Era asombrosa la información musical del poeta, como lo son sus juicios certeros sobre cantantes y compositores de todas las épocas. Pero también anotábamos que Gutiérrez Nájera, entre los melómanos y cronistas más notables del final del siglo, muere unos días antes de que los hermanos Lumière patentaran el cinematógrafo, por lo cual no fue en su vida contaminado ni tentado por la más mínima imagen fílmica. Y pese a que el fonógrafo y el cilindro de cera se inventan en 1877 (17 años antes de la desaparición del Duque Job), también sobrevivió incontaminado por la seducción de las grabaciones, a las que contempló como curioso accidente de la incipiente y activa tecnología decimonónica.

Léase a propósito de los para él inexistentes registros fonográficos, el artículo del 14 de septiembre de 1890 (*El Partido Liberal*) que el autor dedicaba a la desaparecida soprano Ángela Peralta («Un monumento para el ruiseñor», era el título):

Abundio Martínez en sus últimos días  
[Casasola, 1966: 1651]



Abundio Martínez

Obligado a cambiarse de casa [...] seguía ocupado únicamente en componer; esa era su vida; pero ya estaba sordo, casi por completo; de su andar elegante no se podía hablar nada puesto que la tuberculosis lo había vuelto tan delgado y débil, que casi no se movía.<sup>1</sup>

Una cuarta edición del libro de Álvarez Corral (1986, se trata de una versión corregida y aumentada que ofrece mayor información y elimina las libertades de estilo contenidas en la edición anterior) señala la existencia de un biógrafo de Abundio Martínez, Leopoldo Guerrero Trejo, de quien no da mayores datos. Del conjunto de datos biográficos reunidos sobre Abundio Martínez hasta ahora, los más significativos provienen de *El compositor Abundio Martínez* (1976), libro que reúne varios artículos y aporta extensa bibliografía e iconografía sobre el hidalguense.<sup>2</sup> El ensayo más antiguo sobre Abundio Martínez proviene del libro de Julio Sesto (1879-1960), *La bohemia de la muerte* (1958), publicado por primera vez en 1929, una fecha que permite considerar al propio Juan Rulfo como un lector potencial de dicha información. Sesto hace de Abundio Martínez un singular retrato, involuntariamente cruel, que amerita ser citado *in extenso*:

He aquí un hombre que [...] resulta ser el prototipo del artista bohemio mexicano [...] Abundio fue lo fenomenal, lo desconcertante,

<sup>1</sup> El texto que Álvarez Corral consagra a Abundio Martínez va encabezado por una ambigua cita de Manuel M. Ponce respecto al compositor hidalguense: «A pesar de ser indígena, tuvo un alto espíritu de elegancia en cada una de sus composiciones».

<sup>2</sup> Este texto y otros documentos sobre Abundio Martínez me fueron facilitados por don Roberto Martínez, nativo del pueblo de Huichapan y entusiasta admirador de Abundio.

lo incomprensible y lo inexplicable. Con su mérito, con su desgracia, con su riqueza mental y anímica y con su pobreza habitual y lamentable, él sólo sintetiza a México [...] Lo conocí tanto y tanto lo traté, que no puedo resistirme a pintarlo a los lectores tal como era, máxime cuando se trata de un hombre que, por sus cualidades en contraste, merece que se abonde y rasque en torno de su personalidad.

Feo como no se puede ser más: picado de viruelas: gruesos los labios hasta la repugnancia: deformes los dientes de caníbal: con cinco pelos de bigote, y, a las vegadas, su piochita a la Moctezuma, cuando dejaba de afeitarse: hirsutos los pelos: bronceína la color: sucias y largas las uñas: de obsidiana los ojillos profundos y retraídos, que como que procuraba esconder para que no se los escudriñasen, porque, en la mirada, ocultaba algo: el alma.

Una particularidad: era esbelto de cuerpo, elegante en la línea y rítmico en el andar. Aquel cuerpo bien merecía otra cara. Usaba una faja de color que se le asomaba siempre por debajo del chaleco. Traía siempre los calcetines caídos sobre los zapatos, viéndosele la canilla desnuda al sentarse. La corbata a un lado, hecha un guiñapo: el cuello, limpio algunas veces –gracias a que su hermana Chole se lo arrebató a *jalones* para que se mudara–: la pechera sin botones, mostrando la maravillosa caja de música que era su pecho moreno: manchas de comida en la solapa del saco y en el chaleco: rodilleras muy marcadas en el pantalón, siempre: sin lustrar el calzado: caídos los pantalones que se hacían cruces en las posaderas, al andar...

Y triste, ensimismado, receloso, hipocondríaco, abatido, pobre [...] Para componer, Abundio invocaba el auxilio de los espíritus, en los que creía, y, principalmente, en el espíritu de su padre, que fuera músico, y había sido su maestro. Él tenía por cierto que la inspiración le venía de lo alto [...] Era imposible hacerle modificar un acorde aprobado por él y sus colaboradores los espíritus [...] Se acentuó notablemente esta creencia en los últimos años de su vida, cuando se convenció de que nada sacaría de la belleza terrenal [...] Cuando compuso «A la gloria» [...] el contracanto del trombón [...] viene siendo, según confesión del propio Abundio, la voz de su padre en el Infinito [...] Yo fui a Huichapan con Abundio Martínez y su orquesta [...] en una visita emocionante a su casa natal: era una casuca de adobes en medio de una milpa: un jacal ya en ruinas. El maestro, viendo así su casita, se recostó en la puerta y se puso a llorar [...] No sé por qué azares [...] en unos meses en que dejamos de vernos, *empeñó hasta la fé de bautismo*, se enfermó, dejó de tener entradas y se vio en la chilla más espantosa [...] Vivía entonces en la Mariscala, en una vieja casona que está al lado de la Agencia Gayosso [...] Costaba la vivienda diez pesos, que el Maestro no había podido pagar en tres meses. Y no tardaban los del Juzgado en ejecutar el lanzamiento [...] Abundio

Del orador quedan los discursos escritos, que ya no producirán el mismo efecto en las muchedumbres, dichos por otros labios, pero cuyas bellezas sí pueden ser justipreciadas por el lector entendido. Del canto nada queda sino en la memoria o en el corazón de aquellos que lo oyeron. Cantó, sintió el triunfo y murió.

Ninguna esperanza, como se ve, tenía el poeta en los registros gramofónicos, como no la tuvieron otros melómanos (ya hemos mencionado el caso de James Joyce) muertos medio siglo después de MGN, ni los muchos egregios músicos y ejecutantes que no alcanzaron a heredarnos una sola inscripción que nos permitiera tener testimonio de lo que fueron en vida como artistas.

La Peralta misma, muere en 1883, llegó a grabar dos arias en un cilindro de cera que se ha convertido en leyenda, pero que nadie ha conseguido recuperar para reprocesarlo en un moderno disco. Y gracias a la insistencia visionaria y el buen sentido comercial de algunos técnicos y empresas de la época, tres o cuatro de los mayores cantantes que escuchó y celebró en vida Gutiérrez Nájera, se animaron a registrar sus interpretaciones ya retirados de los escenarios, a edad avanzada y en visible decadencia vocal.

A eso debemos hoy, a más de un siglo de distancia de los gloriosos conciertos ofrecidos en México por Adelina Patti en 1886-87 y las óperas cantadas por Tamagno en 1890 y 94, que sea posible escuchar arias grabadas por estos dos portentos en los primeros años del siglo. Tamagno, enfer-



JUAN RULFO

había acudido al Repertorio [se trata del Repertorio Wagner, editor de Abundio Martínez] a proponer dos danzas, pero le habían dicho que, sin letra, no [...] Hice que me tocara las danzas para ver *el metro*. Le pedí papel y tinta y [...] condimenté unos versos a las dos danzas, que se llamaban «En tu tumba» y «Verte y amarte» [...] La última vez que vi a mi querido Abundio fue en una casa de la calle de Tacuba, arriba, en un cuarto de azotea. Tenía un pollito amarrado a la pata del piano de cola que le obsequiara la casa Wagner y Levien, sus principales editores. Ya habían muerto sus hermanas, y me decía que el pollito era su necesaria compañía y que encerraba un *gran espíritu*, que bien podía ser el espíritu de Verdi...

La imagen de Abundio que ofrece el ensayo de Sesto puede complementarse con algunas fotografías de Casasola (1966: 1651) tomadas en diversos momentos de la vida del compositor: de joven, acompañado de algunos colegas; años más tarde, con un grupo de músicos participantes en un concierto. Finalmente, dos imágenes de Abundio poco tiempo antes de morir lo muestran en condición lastimosa: en una aparece componiendo en su mesa de trabajo y, en la otra, recostado en la cama. En ambas fotografías tiene un paliacate que, atado de la punta de la cabeza a la mandíbula, le cubre ambos lados del rostro; lleva además un sombrero de fieltro. En la imagen en el lecho, siempre con paliacate y sombrero, está cubierto con una sábana o con una colcha; entre la cama y

una sencilla silla de madera, una palangana de latón; pegado al respaldo de la cama se ve el famoso piano de cola de concierto sobre el cual posa un reloj junto a otros objetos [véanse páginas 71 y 73].

Los datos biográficos citados coinciden con la idea de un músico campesino que padece sordera, figura que pudo atraer a Rulfo y sobre quien pudo obtener datos adicionales por medio de otras fuentes; en particular las hemerográficas y, no es para nada difícil, a través de su propia música, bien conocida en los ambientes de provincia, parte quizá de la memoria musical de Rulfo.

Como en el caso de otros personajes de la novela —el padre Rentería, por ejemplo— o de los cuentos,<sup>3</sup> Rulfo pudo haber hecho converger en Doloritas y en Abundio Martínez distintas facetas de algunos otros seres reales del Llano. La Doloritas Páramo de la vida real parecía orientarse hacia el gusto musical europeo, como lo acusa el método de Carulli, y puede coincidir con la rica soltera Dolores Preciado de la novela, con quien Páramo casa para evitar pagar lo que le adeuda. Nada en la novela se opondría a la posibilidad de que Dolores hubiese sido música, o mejor aún, *la música*, en tanto que mensaje de afecto y belleza, si el conocedor recuerda que su voz, única en cursivas en la novela, rebosa de sugerencias poéticas: «Allá me oirás mejor. Estaré más cerca de ti. Encontrarás más cercana la voz de mis recuerdos que la de mi muerte, si es que alguna vez la muerte ha tenido alguna voz».

El Abundio Martínez de la realidad era de origen netamente popular; su música provenía del campo y de la provincia y su sordera, como ocurre al personaje en *Pedro Páramo*, se presenta sólo al final de sus días. En la novela, el impredecible Abundio es mudo pero intercambia breves frases con Juan Preciado. En la escena cercana al final, hecha de movimientos

<sup>3</sup> Al parecer, personajes como los de Doloritas y Abundio no serían los únicos efectivamente existentes en la realidad dentro de la obra de Rulfo, como lo denotan trabajos expertos que sería excesivo citar aquí. Tómese como ejemplo *El abuelo Cheno*, audiovisual realizado por Juan Carlos Rulfo, en el que se documenta la muerte del padre de Rulfo poniéndola en relación con los personajes centrales del cuento «¡Díles que no me maten!» —Guadalupe Terreros y Juvencio Nava. El hijo del escritor muestra cómo Guadalupe Nava, un personaje de la realidad, carga en la ficción con ambos nombres, lo cual le permite ofrecer una novedosa interpretación del cuento, donde el victimario y la víctima se fusionan íntimamente al prestarse, respectivamente, nombre y apellido.

mo y todo, dejó grabaciones impresionantes a sus 53 o 54 años de edad, y la Patti, a los 63 años en su retiro, ya en la vejez vocal, un conjunto de arias que permiten al menos tener idea de lo que aquella diosa de los escenarios había sido un cuarto de siglo antes. Cuando Gutiérrez Nájera la escuchó cantar las arias de *Lucia* o *La traviata* (4 de enero de 1887 en el Teatro Nacional), dijo en su crónica: «Mi artículo está ronco de tanto gritar bravos...» «¿Quién ha dicho que pagamos caro la entrada al teatro? ¡Insensatos! ¡Estamos robando a la Patti! Por ocho pesos, nos da millones de diamantes».

Como siempre, en mi maniática búsqueda de contactos artísticos con melómauos desaparecidos, no sólo compruebo que, aparte de Tamagno y de la Patti, que Gutiérrez Nájera escuchó en su momento de más alta gloria, hay otros cantantes elogiados y oídos por el poeta, de los que también poseemos grabaciones hechas al despuntar el siglo XX: uno de ellos es la célebre cantante Lilian Nordica (1857-1914) que cantó *Aída* y otras óperas con Tamagno. Otro más es el famoso barítono Giuseppe Pacini (a quien GN elogia en *Trovador* y *Favorita*) y del que tenemos a la mano una grabación consumada en 1904 del aria «E sempre il vecchio...», de la ópera *Giulio Rattclif* de Mascagni. Un registro que los especialistas califican como uno de los más valiosos rescates de las antiguas grabaciones Fonotipia. Se aprecia en esa aria, y en otra más de *Il Re di Lahore*, de Massenet, «O casto fior» al entonces joven «soberbio barítono», que Gutié-



JUAN RULFO

tropezados y tambaleantes, Abundio mata a su padre, Pedro Páramo: «Abundio siguió avanzando, dando traspiés, agachando la cabeza y a veces caminando en cuatro patas. Sentía que la tierra se retorció, le daba vueltas y luego se le soltaba; él corría para agarrarla, y cuando ya la tenía en sus manos se le volvía a ir [...]».

Si al interior de la obra de Rulfo la música no ocupa un lugar preciso, sirve en ocasiones para denotar su ausencia a través de largos momentos de silencio. Equipárense la música con una sociedad en plenitud y al silencio con la destrucción de la vida, el páramo, espacio trágico resultado del abandono de los cultivos. Es ahí donde resulta significativa la presencia de ambas figuras de la novela, espectros de una vida antes fértil, donde aún existía «esa música tierna del pasado». Desde esa óptica, dos interrogantes despiertan cierta curiosidad.

La primera, la relación entre el escritor y ambos personajes reales: si bien Abundio Martínez es más reciente y aparecen ya datos sobre él desde fines de los años veinte, y el escritor pudo conocer al menos alguna de sus obras, en el caso de Doloritas habría que suponer que Rulfo, en su conocida vocación de explorador, se encontrara casualmente con algún dato sobre ella, quizá una lápida, más que una partitura.

La segunda, lo que hubiese aportado Rulfo ante la discusión sobre la música en su obra: acostumbrado a no respon-

der, habría que coincidir con él en que la simple averiguación de su conocimiento sobre ambos músicos sería irrelevante: que Abundio y Doloritas existieran en la realidad y en la conciencia del autor tiene sentido en la medida en que dejase entender la presencia de ambos en la novela como ausencias dolorosas del afecto que porta la música. Es la poética íntima del asunto la que adquiere aquí importancia para ofrecer un sesgo adicional al mismo sentido de duelo que el lector infiere al leer *Pedro Páramo*.

Quizá Rulfo guardó en silencio hasta el fin de su días la identidad de sus dos personajes o, simplemente, todo puede ser una coincidencia, lo que no impide que la novela y lo musical se sumen de forma trascendente.

Hecha de murmullos, silencios o voces interiores, *Pedro Páramo* podría en efecto aludir a aquellos músicos y a la música a través de Abundio Martínez y Doloritas Páramo, seres del campo y de la provincia, rurales y urbanos, último mensaje de una época fértil que recuerda con melancolía los cantos que conservan aún tradiciones del terruño. Contemporáneos de la erosión del Llano, Abundio y Dolores podrían ser en la novela la huella de la música misma, *sin música*. El mensaje que pueden portar uno y otro personajes está cargado de significados: *Pedro Páramo* narra el deterioro de la naturaleza y la detención de la vida en Comala: Dolores es la voz que recuerda al mundo de los vivos en la mente de Juan Preciado y es también la voz de la madre tierra, muerta. Junto a aquélla, los silencios de Abundio —mudez y sordera— son ausencia y despojo sobre la tierra.

Doloritas y Abundio parecen reconstituir la trilogía antigua —culto, cultivo, cultura— unión entre naturaleza, fertilidad y música que se expresa en los *cantos floridos*, desaparecidos para siempre. La inquietante cuestión «¿Por qué no simplemente la muerte...?» parece contener la respuesta, cruel esterilidad que cancela toda vida, toda música.

Obsérvese aquí, el diálogo emblemático de «Luvina»:

—¿Qué es? [...]

—¿Qué es qué? [...]

—Eso, el ruido ese.

—Es el silencio [...]

El *qué* parece *ahora* evocar, en los entresijos del inframundo de *Pedro Páramo*, el murmullo flotante de la voz de Doloritas, sólo oída en el silencio de la mente de Juan Preciado, mientras que Abundio es parte de ese incierto diálogo



rez Nájera escuchó esplendoroso en la primera ocasión, y muy acatarrado precisamente en una Favorita de 1892, en cuyo segundo acto, «El ave cara a Pitágoras y a Esculapio, la que anuncia el día antes que la alondra, se escapó de su garganta prediciendo el mal tiempo», como dice con elegante humor el poeta, deplorando un estruendoso «gallo» del cantor italiano.

*El Nacional*, 1995, con el seudónimo de Enésimo Nemo. Recopilado en *Tablero de divagaciones* (artículos y ensayos), Colección Letras Mexicanas, Fondo de Cultura Económica, 1999.

entre los ruidos y murmullos del mudo y el silencio del sordo. El castigo *ahora* no es estar muerto como Dolores ni sordo ni mudo como Abundio, sino una invención dolorosa del infierno rulfiano, donde la música de Doloritas Páramo y Abundio Martínez son un polvo ronco que flota como un silencio misterioso dentro de la novela.

#### *Bibliografía*

- CASASOLA, GUSTAVO (1966) *Seis siglos de historia gráfica de México 1325-1925*, Ediciones Gustavo Casasola, tomo III, México.
- ÁLVAREZ CORRAL, JUAN (1971) *Compositores mexicanos*, EDAMEX, México.
- (1986) *Compositores mexicanos*, EDAMEX/Sociedad de Autores y Compositores Mexicanos, 4a. edición, México.
- El compositor Abundio Martínez (un símbolo mestizo)* (1976) estudio preliminar, notas y selección de documentos y fotografías de Luis Rubluo, Pachuca, Secretaría de Desarrollo Económico y Social.
- Enciclopedia de México* (1988) director José Rogelio Álvarez, México, Enciclopedia de México/SEP, tomo IX, México.
- ESTRADA, JULIO (1989) *El sonido en Rulfo*, UNAM, México.
- ESTRADA, JULIO (1990) «Abundio Martínez y Doloritas Páramo, música en la realidad: silencios y murmullos en la novela» en *Los Universitarios*, núm. 15, septiembre de 1990, UNAM, México.
- MARTÍNEZ, ABUNDIO (s.f.) *El eco de las olas*, vals para piano, A. Wagner y Lieven, Sucs., México.
- (s.f.) *Cinco Danzas* («La Parranda», «Las Costureras», «Las estanqueras», «Morir gozando» y «Hasta otras regiones»), A. Wagner y Lieven, Sucs., México.
- MONCADA GARCÍA, FRANCISCO (1966) *Pequeñas biografías de grandes músicos mexicanos*, Ediciones Framong, México.
- PÁRAMO, DOLORITAS (1980) *Estudios completos para guitarra*, edición al cuidado de Alberto Navarrete, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- RULFO, JUAN (2000) *Pedro Páramo*, Plaza y Janés, México.
- (2000) «Luvina», *El Llano en llamas*, Plaza y Janés, México.
- SESTO, JULIO (1958) *La bohemia de la muerte. Biografía y anecdotario pintoresco de cien mexicanos célebres en el arte, muertos en la pobreza y el abandono y estudio crítico de sus obras*, El libro español, 2a edición, México.
- TORRES, MARIANO DE JESÚS (1915) *Diccionario Histórico, Geográfico, Estadístico, Botánico y Mineral de Michoacán*, imprenta del autor, tomo III, Morelia, Michoacán.
- (1991) *Costumbres y fiestas morelianas del pasado inmediato*, compilación y notas de Juan Hernández Luna y Alvar Ochoa Serrano, Universidad Michoacana y Colegio de Michoacán, Morelia, Michoacán.

**GALERÍA AZUL  
DE FELIPE COVARRUBIAS**

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

ARTISTAS REPRESENTADOS:

ARTHUR AESCHBACHER

MITO COVARRUBIAS

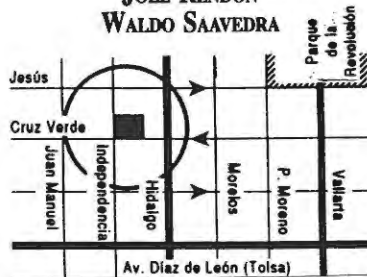
PEPE FRANCO

NACHO GÓMEZARRIOLA

MATADOR MORFÍN

JOEL RENDÓN

WALDO SAAVEDRA



INDEPENDENCIA 947 (ESQ. CRUZ VERDE)

TEL 826.2684 / FAX 826.9190

GUADALAJARA 44200 MÉXICO



librería  
**códice**

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

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



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

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

## Charles Mingus

ALFREDO SÁNCHEZ

Charles Mingus, uno de los mayores innovadores del jazz, se fue a refugiar a la ciudad mexicana de Cuernavaca. Su salud no era buena y los médicos le recomendaron que buscara un lugar con buen clima. Ahí, en Cuernavaca, ciudad de la eterna primavera, según dicen, vivió plácidamente hasta que lo sorprendió la muerte un 5 de enero de 1979. Se cumplieron recientemente 24 años de su muerte y, como sucede con tantos otros artistas, el trabajo de Mingus no ha sido reconocido como debiera.

Este célebre contrabajista y compositor escribió en la década de los 60: «soy Charles Mingus, soy mulato, soy de piel amarilla... medio amarilla... apenas amarilla... no soy suficientemente blanco ni suficientemente negro».

El crítico de jazz Pascual Arquetil lo dice de otra manera: «no era tan claro como para formar parte de la élite blanca pero tampoco tan oscuro como para hacerse notar en la soberbia elegancia negra. Su color era el de la es-



Charles Mingus

coria, café con leche, inauténtico, un miserable...»

Esta condición, siempre a medio camino, lo hizo escribir una terrible autobiografía que desde el título nos muestra el sufrimiento propio de un desadaptado. Se llama «Beneath the underdog» (Menos que un perro). Ahí, Mingus recuerda su infancia y adolescencia en Watts, el

suburbio negro de Los Ángeles, durante los años 20 y 30. Un padre golpeador, una madrastra que no dejaba de citar la Biblia, estudios de música clásica, la vida nocturna llena de jazz, prostitutas y matones, y finalmente, los años dorados al lado de figuras legendarias como Duke Ellington, Miles Davis, Charlie Parker y otras más... todos estos fueron ingredientes para conformar una vida complicada pero fructífera y, eso sí, llena de música.

Su primer instrumento fue el trombón pero lo abandonó para tocar el violoncello. Recibió instrucción académica pero, aconsejado por un compañero, decidió cambiar al contrabajo: un instrumento «negro».

La música que empezó a crear era como su forma de tocar el contrabajo: innovadora, provocativa, sin complacencias, extremadamente personal. Así era también su personalidad. Se habla con frecuencia de arranques de violencia seguidos de otros de gran ternura. En alguna ocasión golpeó a uno de sus músicos y lo dejó fuera de circulación por varios meses. Y aunque parezca mentira, quizás ahí estaba la clave de su música, en que abarcaba todos los matices de la condición humana. En él, como en pocos, su trabajo artístico estaba unido a su propia y atormentada vida. Todos los matices que a él le tocó vivir en carne propia aparecían reflejados en su música.

Como compositor Mingus trascendió categorías. Se ubica

como la transición perfecta entre el *free jazz* y los estilos anteriores. También fue creador de nuevos métodos de improvisación colectiva con sus famosos *jazz workshops*. Mingus trabajaba de una manera peculiar. Se dice que gritaba desde el piano las instrucciones para sus músicos en lugar de darles partituras precisas. En su música la espontaneidad era fundamental pero siempre sabía a dónde quería llegar.

A pesar de haber pasado sus últimos días en una silla de ruedas, imposibilitado para tocar su instrumento, Mingus nunca dejó de trabajar. Dos discos dan fe de ello. Uno, «Something like a bird», cuyas sesiones de grabación fueron supervisadas íntegra-

mente por él en 1978, y otro llamado simplemente «Mingus», en colaboración con la compositora canadiense Joni Mitchel, que ya no pudo oír terminado.

En este último disco se incluyen estas palabras de Joni Mitchel: «Charles Mingus, un místico de la música, murió en México el 5 de enero de 1979 a la edad de 56 años. Fue incinerado al día siguiente. El mismo día 56 ballenas se suicidaron en las costas mexicanas. Estas son las coincidencias que estimulan mi imaginación».

Charles Mingus, 24 años después de su muerte, sigue esperando que su música alcance el reconocimiento mundial que merece.

do cuatro novelas, la última de las cuales es *Memorias de un hombre feliz* (Bogotá, 1999), que es sorprendentemente la historia de un asesino. Jaramillo es además director del *Boletín Cultural y Bibliográfico*, importante publicación que incluye la más rigurosa y temida sección de reseñas que exista en el país.

La virtud esencial de un poeta es la conquista de una voz propia, de un tono reconocible que le permita expresar con plenitud su visión personal y comunicarla a otros; esa virtud distingue a la poesía de Jaramillo y particularmente a este libro, en el que casi todo parece salir de un foco central y con un registro verbal bien definidos. El libro está dividido en cuatro secciones, pero las diferencias entre ellas son mínimas: fluyen con la misma naturalidad y configuran un diseño creador que marcha en una dirección precisa. Esa dirección está establecida en la primera serie titulada «Amores imposibles». El autor no teme encarar ese motivo tan viejo como la humanidad y tratado por incontables grandes poetas; en el epígrafe, Jaramillo cita a uno de ellos: Góngora. No hay, sin embargo, una actitud de desafío en el empeño, ni patetismo romántico ni la menor aparatosis retórica. El lenguaje de Jaramillo es terso, sereno, ligeramente irónico, siempre reflexivo y lúcido.

Los amores imposibles son propios de un solitario, y Jaramillo lo es o habla como tal, movido por la agri dulce sensación de no

---

## Amores imposibles

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

Darío Jaramillo Agudelo (Antioquia, 1947) es un notable poeta y narrador colombiano que merece ser más conocido y leído de lo que es fuera de su país. Quizá esta edición española de una reciente colección suya contribuya a difundir el resto de su obra; lo mismo puede decirse de su inclusión en *Las ínsulas extrañas* (Bar-

celona, 2002), la polémica antología de poesía en lengua española realizada por Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela. De su poesía anterior, puede citarse un libro simplemente titulado *Poemas de amor* (Bogotá, 1986), que contiene algunas espléndidas muestras del género; ha publica-

tener a nadie. Pero reconfortado por la posibilidad de una pasión que no se extingue porque nunca en verdad nunca se encendió ni perdió la condición virtual, en la que asume una distinta realidad, ajena a los tropiezos y azares de lo cotidiano. El amor imposible es el triunfo de la imaginación y eso es lo que, apaciblemente, celebra el presente libro.

La reducción del amor a mera fantasía o sueño se refleja en el registro deliberadamente limitado y también incorpóreo que asume el lenguaje, hecho de reiteraciones y versos circulares que parecen duplicar la naturaleza dilemática del amante imposible, único causante de su constante dolor y de sus efímeras alegrías. Un ejemplo: «Amores imposibles que te dan la dimensión de tu soledad, / que llenaron de presencias tu soledad, / que dieron sentido a tu soledad. / Amores imposibles que hicieron imposible/ la sola soledad. / Amores imposibles que son la soledad acompañada» (13). Lenguaje propio del que, con gesto estoico, se resigna a saber que no disfrutará de cuerpos y abrazos sino de fantasmas, apariciones instantáneas, imágenes fugaces para recomponer su paraíso mental, su eternidad a solas. En el poema 5 de la primera serie leemos: «Que no nos vengán con los azarosos amores posibles, / que ni a ti ni a mí sus ansias nos toquen, / que no haya cuerpos que contaminen esta deliciosa entealequia».

Sutil pero crecientemente, la ilusión del amor imposible va

desrealizando al propio amante, convirtiéndolo a él mismo en fantasma (léase «Canción»), disolviéndose en los ecos de la música que escucha y llega a un punto en el que la imposible pero cierta realidad de la amada se confunde con otra presencia también inexorable: la de la muerte. Con significativa ambigüedad, el poeta la presenta de este modo: «Ella vendrá, / volando o de golpe, como quieres, / o sigilosa y lenta: / serás tu corazón esperándola...». («Cantar por cantar», 3).

Así, la visión poética nos encierra en un círculo dominado por dos formas de una misma soledad: la de amar y la de morir, como experiencias esenciales de la condición humana, siempre aferrada a lo que no va a durar. Darío Jaramillo ha sabido decir esta gran verdad con una voz sosegada y transparente, que nos la deja sentir sin atenuantes.

Darío Jaramillo Agudelo *Cantar por cantar*, Valencia; Pre-Textos, 2001.

## Toda la luz

ÓSCAR TAGLE

La mirada conversa con toda la palabra del cuerpo, de la vigilia a la celebración. Es sentencia que desde el origen, el tacto es guardián corporal: caja de resonancias de la carne. En *Diálogos con el cuerpo*, libro abridor de la antología personal de Esther Seligson, mirar no obliga a decir, pero en su vaivén las cuerdas de la sensación ordenan sabiduría y cadencia. Si un cuerpo no es un laberinto donde se pierde otro cuerpo tanteando a ciegas, no hay más remedio que mirar, tocar y cerrar los ojos a la pura

percepción silenciosa. Remontar la corriente de un río hacia su origen, acto de palabras en el que el cuerpo recorrido se convierte en la morada del verbo. Tan sólo en la entrega se llega a restaurar el Todo; la única plenitud a la que podemos aspirar es la reparación de la ruptura que provocó la huida del tiempo.

¿Quién es la que golpea a las puertas de un claustro? La mirada en la presencia de lo que ya no está. El silencio es un pensamiento que trae el recuerdo a la memoria; lo aviva y abrasa. Perfiles

y contornos dibujados por el experimento de los sentidos. Bruma y voz: vibraciones; ese otro mundo que ya no se puede tocar. Palabras que transfiguran la pérdida en nombre, piel, muslos, caderas, humedades.

¿Cómo describir la certeza de estar conociendo y sabiendo lo que el propio cuerpo siente al saber y conocer otro cuerpo? Memoria y deseo. Imaginación y memoria apuntó Cardoza y Aragón en su onírico testamento. La dimensión del uno en el otro. Yo en la otredad, donde resulta que otro es yo en el trayecto de los arrebatos a la exaltación sin memoria, al origen, al tiempo bisexual en que la tarde era un vapor azul violeta. El encuentro de la búsqueda; recuerdos que no se sabe dónde o cómo afloran, nostalgia de la nostalgia sobre un abanico de rayos granate.

*Por el monte hacia la mar*, tercer libro de esta antología, desarrolla una verdadera historia de fantasmas. Historias sobre historias entretejidas, en cuyo desarrollo se muestra la confusión imaginaria: los que ya no están con los vivos, recuerdos, sonidos; la hebra del relato narrativo con las historias individuales, fantasmagorías diurnas a partir de una casa paterna cuyo patio había servido como cementerio.

En el serial de relatos *La invisible hora*, un vagabundo, violinista y encantador de espíritus, por las calles del pueblo, provoca despojamientos y sueños camineros hasta el descenso o la búsqueda. Parsifal, apegado a su des-

tino, busca lo que nadie conoce y no ha sido dicho; el personaje obstinado recorre caminos para empezar siempre de nuevo, uno desconocido y distinto; Parsifal sólo quiere ser quien es. Para ello busca llegar al mar, océano de su imaginación. En el Cronos imperceptible de «La invisible hora», relato que nombra este compendio, quien intente descifrar el tiempo se perderá en su juego de sombras. El lance de esta búsqueda estéril será pagado con la ceguera que provoca su resplandor. *Las quimeras y Sed de*

*mar*, Electra y Ulises en la mitología personal de Seligson; autobiografías imaginarias en la voz de las voces, el eco recreado de la mítica visión de la autora.

*Toda la luz*, escritura reunida en un libro de sensaciones y búsqueda, iluminaciones y hallazgos. Antología narrativa, conformada de poéticas que ofician de la intimidad a la lucidez compartida, para dar a la palabra cuerpo.

Esther Seligson, *Toda la luz*, Ediciones Sin Nombre, 2002.

---

## Japón

ANNE MARIE MEIER

En los últimos años varios filmes mexicanos han llamado la atención del público y de la crítica nacional e internacional. Los más aplaudidos fueron *Amores perros*, *Y tu mamá también*, cintas que seducen por su tono irreverente, una minuciosa observación del entorno, una narrativa interesante e historias de personajes en los que el espectador mexicano reconoce la sociedad en la que vive y el extranjero ve confirmada la idea que tiene sobre México. Pero, al lado de es-

tas películas que narran simplemente una anécdota, existe otro cine que no se contenta con desarrollar una historia. Cintas como *Bajo California: El límite del tiempo* de Carlos Bolado, *Cuento de hadas para dormir cocodrilos* de Ignacio Ortiz y *Japón* de Carlos Reygadas hablan de personajes que viven una experiencia pero por otro lado crean un universo, un lugar mítico donde podemos encontrar un México que se nutre de leyendas y mitos. Estos filmes, por lo general,

no se convierten en éxitos de taquilla pero están hechos para durar y para marcar puntos importantes en la cinematografía nacional.

*Japón* se ha convertido en un caso especial. Realizada en 2002 en coproducción con España, recorrió varios países de Europa de donde nos llegaban noticias de su impacto y de varios premios obtenidos. Cuando llegó a México, los cinéfilos la acogieron con muchas expectativas. Pero pasó algo curioso: mientras que en el extranjero despertó admiración y desconcierto, aquí dividió opiniones. Hay espectadores que sucumben al extraño poder de los personajes y las imágenes que se graban directamente en la memoria —me cuento entre ellos— mientras que otros salen del cine decepcionados porque no corresponde a lo que se esperaban.

*Japón* nos lleva a un viaje. Partiendo de una gran ciudad la cámara atraviesa un túnel, sale a la claridad y se aleja de la autopista para introducirse a caminos terregosos. Bruscamente el viaje termina y nos bajamos del coche en medio de tierra árida, piedras y plantas secas. Conocemos al protagonista, del que nunca sabremos el nombre, a través de una escena violenta que muestra al hombre como cazador y como mensajero de la muerte. El hombre sigue su camino a pie; en su mochila lleva pinturas, pinceles, un libro de arte, un *walkman* y su música preferida. Llega a una majestuosa barranca y comienza a descender hasta llegar a una



ranchería donde busca alojamiento. Encuentra refugio con la vieja Ascensión, una viuda con la tranquilidad y sabiduría de alguien que ha vivido mucho tiempo. Su piel enjuta y sus ojos de mirada paciente no sólo hablan de su edad sino de una vida cerca de la naturaleza y de una sabiduría arcaica como la de una centenaria tortuga. Ahora sabemos que el protagonista llegó a la barranca para buscar la muerte; sin embargo, no la encuentra. A través del paisaje, la introspección y las pláticas con la anciana el hombre encuentra un nuevo sentido de la vida.

La historia de *Japón* es mínima y deja cabos sueltos: el espectador quisiera enterarse del pasado del hombre y de cómo tomó la decisión de buscar la barranca. También le gustaría una explicación al título: *Japón*. Pero el filme niega las respuestas; muestra, narra y emociona sin explicar. El relato no necesita explicación y los temas que giran alrededor del instinto de muerte, la sexualidad, la fe, la embriaguez, la corporeidad y la espiritualidad son los que marcan su desarrollo. Lo que narra es finalmente el encuentro del *hombre-cazador-muerte* con el

universo de *mujer-casa-vida*, un encuentro que resulta de un viaje y provoca otro viaje.

Las imágenes de *Japón* están impregnadas de una poesía áspera y de una grandeza sublime. Con pequeñas y divertidas escenas muestra la vida diaria de la gente de la ranchería en la que los hombres adoran a la virgen mientras que las mujeres prefieren a Jesús; un borracho canta de manera tan desentonada que provoca el llanto de un perro y los sobrinos de la anciana se llevan piedra por piedra la casa que heredaron. Con su fuerte carga temática, sus personajes atormentados y sus imágenes *Japón* se convierte en una experiencia profunda que se fija en la memoria para siempre.

El guionista y director Carlos Reygadas admite que escogió el título por asociación sonora y que realizó el filme como un acto de memoria dedicado a su niñez, puesto que su abuelo tenía una casa en el límite de la barranca que sirve de escenario. Qué bueno que Reygadas, quien estudió derecho y trabajó para la ONU, descubrió su vocación por el cine porque nos regaló una *ópera prima* maravillosa y profunda.

JOSÉ BALZA (Delta, Venezuela, 1939). Autor de prolífica y extensa obra narrativa, que le mereció el Premio Nacional de Literatura 1992. Uno de los nombres más representativos de la generación que emerge a las letras venezolanas en la década de los sesenta. Su obra, signada por múltiples búsquedas, como las múltiples bocas en las que el Orinoco llega al mar, contempla numerosos títulos de ensayo, cuento y novela. Entre otros, *Marzo anterior* (1965), *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974), *La mujer de espaldas o Medianoche en video*.

JOSÉ CARLOS BECERRA (Villahermosa, Tabasco, 1936), murió en Italia en 1970. Estudió filosofía y arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México. En 1969 recibió la beca Guggenheim, que le permitió viajar, primero a Nueva York y después a Londres. Murió a los 33 años en un accidente automovilístico mientras viajaba por Italia para embarcarse hacia Grecia. Póstumamente le publicaron: *El otoño recorre las islas (Obra poética 1961-1970)*, Era, México, 1973.

MIGUEL CAPISTRÁN, destacado escritor que ha frecuentado toda la zona de la literatura mexicana que tuvo su explosión más importante en la segunda década del siglo XX; especialmente ha estudiado el grupo Contemporáneos. Miembro del Instituto de Investi-

gaciones Bibliográficas de la UNAM y poseedor de un valioso archivo epistolar de varios autores.

JULIO ESTRADA (México, D.F., 1943). Compositor. Sus trabajos más importantes están editados por el Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE). Es editor de *La música de México*, UNAM-IIE, 1984-1988, 10 vols. y sus textos han sido pioneros en el estudio de autores como Carrillo, Revueltas, Kostakoúsky, Pomar o Nancarrow. Coautor, con Jorge Gil, de *Música y teoría de grupos finitos (3 variables booleanas)*, UNAM-IIE, 1984. Autor de *El sonido en Rulfo*, UNAM-IIE, 1990.

MARIO GONZÁLEZ SUÁREZ (México, D.F., 1964). Narrador. Publicó: *Nostalgia de la luz*, 1996 y *La materia del insomnio*, 1997; *Libro de las pasiones y Paisajes en el limbo. Una antología mexicana del siglo XX*, 2001.

ALFONSO GUTIÉRREZ HERMOSILLO (Guadalajara, 1905-1935). Poeta tapatío, autor de varios libros. Junto con Agustín Yáñez codirigió la revista literaria *Bandera de Provincias*. Se le considera también del grupo Contemporáneos, aunque Novo salte de su cripta.

CARMEN LEÑERO, escritora y cantante, nació en la Ciudad de México en 1959. Ha publicado varios libros de cuento, poesía y ensayo, y cuatro Cd's. Recibió el Premio Nacional de Poesía Car-

los Pellicer en 1988, el premio Juan de la Cabada en 1996, y el premio de Ensayo Literario de la Universidad Veracruzana en 1994. Actualmente es miembro del Sistema Nacional de Creadores del CONACULTA, e investigadora del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM.

EDUARDO LIZALDE (México, D.F., 1929). Poeta y narrador; autor de: *Tercera Tenochtitlán* (plaqueta), México, Katún, 1983. *Memoria del Tigre*, «Cada cosa es Babel», «El tigre en la casa», «La zorra enferma» y «Caza mayor», México, Katún, 1983. *Tabernarios y eróticos*, México, Vuelta, 1988. *Tigre, tigre!*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), Biblioteca Joven, 1985. *Siglo de un día*, Vuelta, 1993.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ (Atoyac, Jal., 1918). Crítico y poeta. Autor de *Elegía por Melibea y otros poemas* (1940), *La expresión nacional. Letras mexicanas del siglo XIX* (1955), *El ensayo mexicano moderno* (1958), *De la naturaleza y el carácter de la literatura mexicana* (1960), *Nezahualcóyotl* (1972), *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana. Seguido de la emancipación de Hispanoamérica* (1972), *El ensayo: Siglos XIX y XX de Justo Sierra a Carlos Monsiváis* (1985) y *El libro en Hispanoamérica: origen y desarrollo* (1986).

ANNE MARIE MEIER, nació en Suiza y radica desde hace tiem-

po en Guadalajara; está considerada como una crítica de cine certera y fundamentada. Coordinadora del área Audiovisual del ITESO, imparte clases de crítica cinematográfica y video. Sus artículos sobre cine aparecen en diversas publicaciones periódicas nacionales y extranjeras, así como también colabora en programas radiofónicos y televisivos.

JUAN CARLOS MÉNDEZ GUÉDEZ (Barquisimeto, Venezuela, 1967). Ha publicado las novelas: *Retrato de Abel con isla volcánica al fondo* (Caracas, 1996; Santa Cruz de Tenerife 1997); *Árbol de Luna* (Madrid, 2000) y *El Libro de Esther* (Madrid, 1999). Como cuentista es autor de *Tan nítido en el recuerdo* (Madrid, 2001), *La ciudad de arena* (Cádiz, 1999) e *Historias del edificio* (Caracas, 1994). Próximamente aparecerá su libro ensayístico *El barco en que viajas: momentos españoles en la literatura venezolana* (UNEY, San Felipe).

ENRIQUE MUNGUÍA (México 1902-Ginebra, 1940), perteneció también a los Contemporáneos. Fue diplomático del servicio exterior mexicano y se suicidó a los 38 años.

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 li-

bros 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*.

MARTA PIÑA ZENTELLA (Baja California, 1963). Ha publicado: *Corazón, mano de hombre*, 1997.

FELIPE PONCE (Guadalajara, Jal., 1973). Poeta y editor. Es autor del libro de poemas *Bitácora del noctante* (1995) y de las siguientes compilaciones: *Tiro al blanco. Poesía última de Guadalajara* (1998); *Estela contra el olvido. 22 de abril/literatura* (2002) e *Imposible que hables sin mis ojos. 23 poemas sobre el libro y la lectura* (2003). Es director de Ediciones Arlequín.

VICENTE QUIRARTE (México, D.F., 1954). Narrador, ensayista y poeta. Autor de: *El amor que destruye lo que inventa*, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). 1988. *Enseres para sobrevivir en la ciudad*, CNCA/Instituto Cultural de Aguascalientes, 1994. *El cuaderno de Aníbal Egea*, Cuadernos de Malinalco, 1990. *El ángel es vampiro*, Ediciones Toledo, 1991.

JAVIER RAMÍREZ (Guadalajara, 1953). Crítico de arte y poeta; autor de: *Agua en plan de luz*, 1992. Y de *Itinerarios de la luz*, 2000.

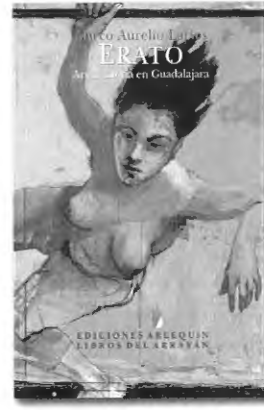
DANTE SALGADO (La Paz Baja California Sur, 1956), poeta. Entre sus libros se cuentan *Mar de lejos* y *Balandra*. Es director de los cuadernos de poesía *Cuarto Creciente*. El poema publicado en estas páginas pertenece a *Balandra*, poemario editado por Editorial Praxis, 1992, México.

ALFREDO SÁNCHEZ (México, D.F., 1956). Músico integrante de *El personal* y otros grupos de música alternativa; ha colaborado en producciones discográficas y audiovisuales. Actualmente conduce el programa radiofónico cultural: *Señales de humo*, en XHUG, Radio Udeg.

CARLOS SÁNCHEZ GUTIÉRREZ (México, D.F., 1964). Compositor vanguardista, investigador de la música. Ha obtenido varias becas y distinciones por su talento y capacidad musical. Actualmente tiene la cátedra de composición en el prestigiado Conservatorio Eastman de Rochester, Nueva York.

ÓSCAR TAGLE (Yanga, Veracruz, 1964). Vive en Guadalajara, donde publica en diarios, suplementos y revistas de literatura, artes plásticas y fútbol. Es autor de *Performance travesti de la noche oscura con percusiones*, Ediciones Arlequín, 1995. Participó en la antología *Poesía última de Guadalajara*, Ediciones Arlequín, 1998. Es colaborador del diario *Mural*.

L I T E R A T U R A



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



Judith Gutiérrez+  
*Regreso de indias 2*  
Óleo sobre tela

*colección permanente*



**MUSEO DE LAS ARTES**  
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA