

ISSN: 1 665-1340

Luvina

REVISTA LITERARIA ~ NÚMERO 33 ~ DICIEMBRE DE 2003 ~ NUEVA ÉPOCA



L I T E R A T U R A

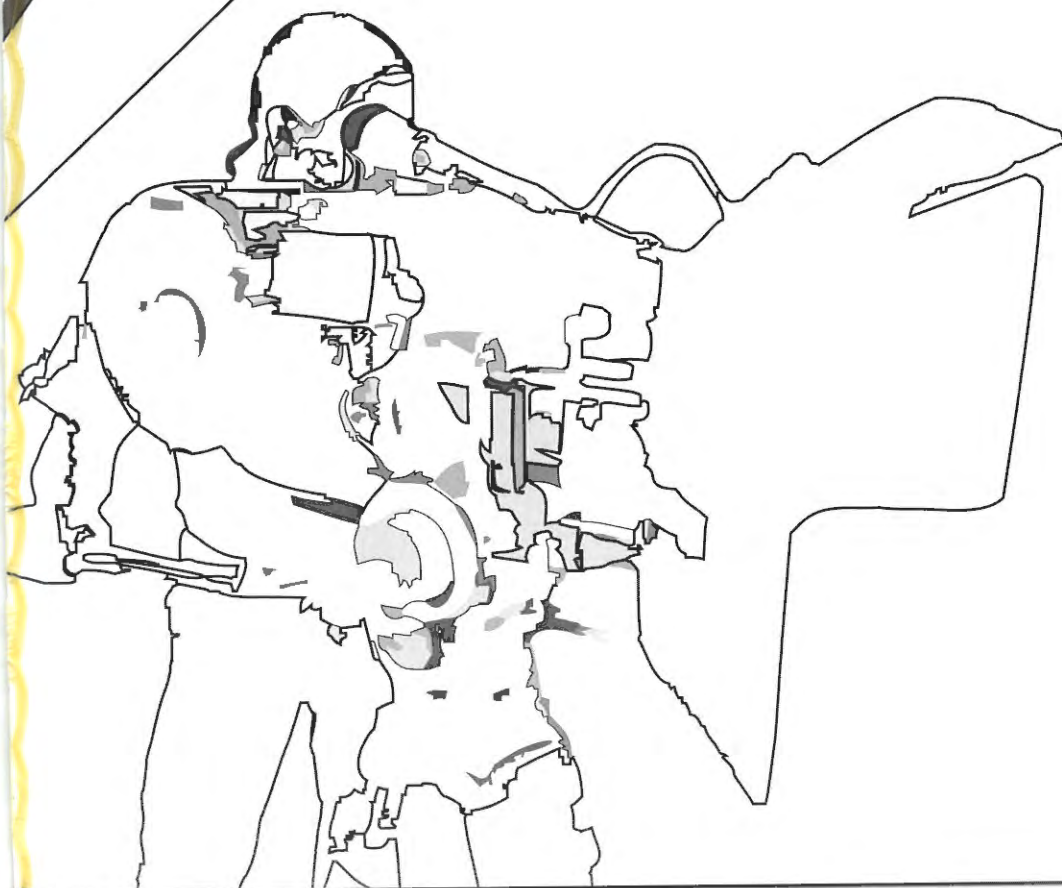


La **Unidad de Producción Audiovisual** (UPA) de la Universidad de Guadalajara es la instancia dedicada a la producción de televisión, cine y video en formatos de alta calidad.

Nuestra labor se complementa al ofrecer servicios integrales de producción: renta de equipos de rodaje, casting, scouting; equipo de post-producción, realización de series de televisión, documentales, cortometrajes, largometrajes, así como personal especializado en las diferentes áreas de la realización de cine y video.

Hugo Vazquez Reyes No. 28
Col. Parque Industrial Belenes
Zapopan Jalisco. CP. 45150
Tel/Fax: 52(33) 3833 8505
3833 8506
3833 8549

UPA 
UNIDAD DE PRODUCCION AUDIOVISUAL





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 Jiménez.

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 Montejó, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Eduardo Antonio Parra, Vicente Quirarte, Daniel Sada, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Saúl Yurkievich, Miguel Ángel Zapata. *Diseño*: Avelino Sordo Vilchis. *Composición, digitalización de imágenes*: RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL. *Corrección*: Raúl Ramírez García. *Captura*: Martha L. García.

Luvina Nueva época, revista trimestral (diciembre 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. Imprenta: Editorial Pandora, s.a., Caña 3657, La Nogalera, 46170, Guadalajara, Jalisco.

5 Evolución de la literatura quebequense

AURÉLIEN BOIVIN

21 Un lugar para la imaginación

CLAUDE BEAUSOLEIL

23 Literatura de Québec

7 Poema

ÉLISE TURCOTTE

9 Novela [fragmento]

ROBERT LALONDE

13 Poema

DOMINIQUE LAUZON

15 Prosa poética

ANDRÉE A. MICHAUD

19 Poema

ÉLISE TURCOTTE

22 Prosa poética

DANIELLE ROGER

23 Dos poemas

NICOLE BROSSARD

24 Tres poemas

PAUL-MARIE LAPOINTE

25 Cuento

MICHEL NOËL

Cuento

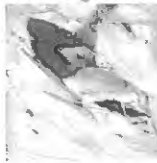
CLAIRE MARTIN

28 Dos poemas

CLAUDE BEAUSOLEIL

- 29 Cuento**
ANNE HÉBERT
- 31 Poema**
DAVID BERGERON
- 32 Cuento**
ANDRÉ RICARD
- 34 Poema**
GILLES VIGNEAULT
- 35 Cuento**
PIERRE YERGEAU

**37 Plástica de
de Québec**



En la portada:
Richard Lacroix

- 45 Conversación con Juan Rulfo**
**La oscura y profunda
voz de la tierra**
BELLA JOSEF

- 49 Juan Rulfo
y Boris Pilniak.**
**las llamas dobles
de la revolución**
ARMANDO OVIEDO

- 57 Fonseca investiga
el caso Molière**
JOSÉ MIGUEL OVIEDO
- 61 Dos cuentos**
RUBEM FONSECA

- 65 Desde**
JOSU LANDA
- 67 De todo el todo**
SAÚL YURKIEVICH
- 69 Poesía,
existencia y muerte**
ANTONIO GAMONEDA
- 72 La cama o la vida**
ANA MARÍA SHUA

- 75 El manantial latente**
JORGE ESQUINCA
- 76 Aleta dorsal**
ENRIQUE GALLEGOS
- 77 El Ángel de Nicolás**
FERNANDO DE LEÓN
- 79 El sueño de las paredes**
RICARDO CASTILLO
- 82 Lectura y narración:
anotaciones sobre dos novelas
españolas del siglo xxi**
TERESA GONZÁLEZ ARCE
- 84 Diario invento**
MARICELA GUERRERO

- 86 Los creadores
y las obras**

[Un especial agradecimiento a Françoise Roy por su asesoría en la traducción de la literatura quebequense].



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 Gambóa 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

Evolución de la literatura quebequense

AURÉLIEN BOIVIN

La literatura quebequense es una literatura todavía joven, si se le compara con otras, la francesa por ejemplo. Cuenta apenas con siglo y medio de existencia, pues es en 1837 que aparece su primera obra de imaginación, *L'influence d'un livre*, una novela gótica del joven Aubert de Gaspé. Esta literatura, es necesario admitirlo, tardó en desarrollarse, afirmarse y alcanzar su autonomía. Es con el advenimiento de la Revolución tranquila, a la vuelta de los años sesenta, que adquiere su carta de nobleza deviniendo una literatura dinámica que participa en el desarrollo de la nación. Hasta entonces había permanecido bajo secreto por la élite del clero y la burguesía que temía una gran libertad de expresión de parte de los escritores, y había crecido a la sombra de un clero todopoderoso refractario a una desmedida emancipación de las clases medias e inferiores que dirigían con mano férrea.

No intentaremos, en el marco de esta rápida exposición, rehacer toda la historia del desarrollo y la evolución de dicha literatura. Tendremos apenas tiempo de evocar las grandes corrientes de esta literatura que se descubre asombrosamente por los cuatro rincones del mundo y que se desea conocer, a pesar de los enormes problemas que conlleva la circulación tan restringida de sus obras, incluso de sus mejores representantes.

En un país donde sus habitantes deben luchar contra los elementos para sobrevivir y asegurar el futuro de sus descendientes, en un país donde la lengua francesa es minoritaria, la literatura frecuentemente es marginada, tal como la escritura es un gesto marginal, menospreciado cuando el país reclama toda la fuerza, el vigor de los jóvenes talentos para escapar al ostracismo al que lo condena el pueblo colonizador, para resistir la asimilación pura y simple. Según la teoría del mesianismo compensador desarrollada por Edme Rameau de Saint-Père, el Canadiense, devino, con el ascenso del nacionalismo, bajo el acta de Unión de 1840, francocanadiense, recibió de Dios la misión de expandir la cultura fran-

cesa en América del Norte y la religión católica pues, como lo escribe René Dianne, «el francocanadiense espiritualista e intelectual terminará, algún día, por superar al anglosajón materialista: el espíritu triunfa siempre sobre la materia» Si esta visión, a decir de los comentaristas, carecía de realismo, ha permitido, de cualquier manera, desarrollar el concepto de supervivencia nacional y «contribuir al nacimiento de un movimiento intelectual que conduce a la creación de una suerte de patria literaria, más o menos mítica, al mismo tiempo que el país real ganaba consistencia: el Canadá de hoy», con dos lenguas y dos culturas.

Principio lento y difícil

Mas no se veía con buenos ojos el desarrollo de una literatura nacional autóctona a lo largo de las dos riberas del río San Lorenzo. Las élites literarias frecuentaban asiduamente las obras de la literatura francesa, que gozaba de una opinión muy favorable. Ignorando las obras autóctonas, pues eran consideradas producto colonial, estos intelectuales han establecido las condiciones para el surgimiento de una literatura canadiense en términos de legitimidad y reconocimiento en una estructura incluyente, única detentadora de la norma. Los escritores deploran esta actitud de los intelectuales que frecuentan preferentemente a los autores franceses e ignoran del todo las obras autóctonas. La apatía resultante del público arruina el desarrollo de la literatura del siglo XIX. También otros factores frenan este desarrollo. Maurice Lemire, en su introducción al tomo I del *Dictionnaire des oeuvres littéraires du Québec*, identifica algunos de ellos : «la ausencia de bibliotecas públicas no favorece gran cosa la eclosión de lectores; el comercio de libros enfrentaba un cúmulo de dificultades; los editores son muy pocos y, por lo general, no se arriesgan a publicar obras de ficción, a no ser mediante el sistema de suscripciones, como lo hacen cierto número de autores, jóvenes sobre todo.» En 1853, Georges-Hippolyte Cherrier fue el primer editor en publicar una novela en volumen, *Charles Guérin*, de Pierre-Joseph-Olivier Chauveau, sin que el tiraje sobrepasara la suscripción; de lo que se enorgullece, tal como da fe en su «opinión del editor», que precede a la novela. Tales dificultades explican en gran parte la abundancia de cuentos, poemas y novelas en las páginas de los periódicos y revistas del siglo XIX.

A todos estos factores se agregan todavía la acción todopoderosa del clero que recuerda constantemente al hombre de letras su misión de promover el bien, de magnificar la vir-



PIERRE CHARRIER

Las fotografías que acompañan esta sección fueron tomadas de diversos números de la revista *Art le sabord*

tud y de combatir el mal: la lengua, guardián de la fe, la literatura, guardián de la moral. Dominada por los conservadores —opuestos a los liberales— la literatura sirve al orden establecido. El abad Henri-Raymond Casagrin, antes, incluso, de que la literatura nacional emprenda su vuelo, le coloca boyas para que navegue por la ruta correcta: «la nuestra [la literatura canadiense] será grave, meditativa, espiritual, religiosa, evangelizadora como nuestros misioneros, generosa como nuestros mártires, enérgica y perseverante como nuestros pioneros de otros tiempos.»

En este marco, los escritores gozaban de muy poca libertad: «No sólo los temas les son impuestos, escribe Maurice Lemire, sino aun la manera de tratarlos, de suerte que hay pocos escándalos que lamentar.» Quienes rechazan someterse son clavados en la picota, tal como Arthur Buies o Joseph-Guillaume Barthe. Los que no piden prestados sus temas a la historia y que se niegan a tratarlos de acuerdo con la ideología oficial, tal como Alfred Garneau, por ejemplo, son ignorados por la crítica oficial.

La novela: un género peligroso

Los novelistas, en particular, son mantenidos bajo sospecha pues la novela, antes de 1860, no gozaba de una opinión favorable. Lejos de ello. Se le considera incluso, en ciertos medios, un género a proscribir porque daba libre curso a futilidades de todo tipo. No es de sorprender que la novela sea ante todo edificante: también ponerla al servicio de cualquier cosa. En la novela negra, los buenos son siempre recompensados, y los malos, severamente castigados. En las de aventuras o costumbristas ninguna escena puede provocar sonrojo a los pudibundos. Los francocanadienses, católicos, son, en consecuencia, financieramente honestos, buenos y virtuosos. Y en cuanto a las novelas históricas, muy populares en el siglo pasado, se les pone al servicio de la instrucción y la educación pública de las clases menos favorecidas. Servirán para dar a conocer, hasta en los lugares más alejados de los grandes centros urbanos, los más grandes hechos de armas de los gloriosos canadienses.

La novela histórica conocerá su apogeo a fines de los años treinta del siglo pasado con *Nord-Sud*, *Les engagés du Grand-Portage* y *Les opiniâtres* de Léo-Paul Desrosiers. Después, asistimos a su declive. Louis Caron la resucita con su serie de *Fils de la liberté*, a fines de los años ochenta: *Le canard de bois* (1980) y *La corne de brume* (1982). Las novelas más populares hasta la Segunda Guerra Mundial, son las novelas del te-

ÉLISE TURCOTTE

DÓNDE ESTÁN los aromas
aquél
de tu historia prohibida
no lo encontraré
ni excavando
en el polvo
ni ondulando
entre las tumbas
recuerdo el cielo
los pasos de baile
cerca de un coche
accidentado
recuerdo
el origen de las especies
abrumadas de eternidad

[Trad. de Silvia Eugenia Castellero]

rruño, en las que la intriga se inspira en la parábola del hijo pródigo: el padre tenía dos hijos: uno bueno y otro malo. El bueno no tiene historia, como en la parábola: muere arrastrado por las corrientes tumultuosas de la Rivière-à-Mars, por ejemplo, en *La rivière-à-Mars* de Damase Potvin, líder del movimiento agriculturista, que preconizaba el retorno a la tierra como única posibilidad de sobrevivencia de los franco-canadienses. Es sobre la tierra heredada de los ancestros, conquistada parcela por parcela al bosque, que los francocanadienses, reagrupados a la sombra del campanario de la parroquia, guiados rectamente por su pastor, lograrían salvaguardar su lengua y su religión. A los extranjeros, entiéndase los ingleses, correspondía, en la época, el comercio y la industria. A los francocanadienses, la tierra y la agricultura. Toda la literatura, por lo demás, es una reacción contra el realismo y el naturalismo de Zola, como lo prueban, por ejemplo, las novelas agriculturistas de Damase Potvin.

Hasta 1938, la literatura francocanadiense, la novela sobre todo, es fiel a esta ideología de sobrevivencia que caracteriza a la sociedad de «los antiguos canadienses.» Novela de tesis, es casi siempre leal a la causa nacional. En su universo idealista, casi mítico, el francocanadiense católico, pionero, viajero o agricultor, es destinado a un mundo mejor, sobre un suelo rico y generoso, donde debe cumplir la misión recibida de Dios: salvaguardar la raza, perpetuar la lengua francesa y propagar la religión católica.

Esta lucha ideológica se manifiesta también en la poesía hasta la aparición, en 1937, de *Regard et jeux dans l'espace*, de Saint-Denys Garneau, el primer poeta moderno. Hasta entonces, se había asistido a una lucha de poder entre los poetas llamados regionalistas, que hacen el elogio del mundo rústico, y los exóticos, parisianistas, partidarios de una mayor libertad en el arte. Los primeros cantan a la patria, el modo de vida de sus antepasados, los trabajos en la granja: labores, siembras, cosechas; las fiestas del calendario litúrgico; las bellezas naturales: el arce rojo, los sembradíos, verdecidos, segmentados por cercas; las cruces en el camino; los implementos para ruturar la tierra, la casa ancestral; algunas escenas de costumbres, tal como la bendición paternal, el rezo del rosario, la venteada del maíz de la India, la fiesta primaveral del caramelo de maple... Es la poesía de «las cosas viejas» que los cuentistas también han inmortalizado: la cuna, la rueca, el mayal, la gavilla rubia... En cuanto a los exóticos, pregonaban vigorosamente abandonar el compromiso con la causa nacional y reclaman la libertad de inspiración. Parti-



PIERRE CHARRIER

darios de la modernidad, desean romper con el campo de inspiración de los regionalistas y toman distancia de la moral, la religión y el patriotismo. Basta releer a Marcel Dugas para comprender su compromiso del lado de «el arte por el arte.»

Están contra el aislamiento en el cual acampa Québec bajo el impulso de los regionalistas. Reclaman temas a cantar que no sean francocanadienses. Victor Barbeau ha ironizado muy bien esta situación al mofarse de este movimiento nacionalista que pretende que la literatura sea exclusivamente la guardiana de intereses superiores de la raza y de la nacionalidad:

Fuera del terruño, no hay salvación [paráfrasis irónica de *Hors de l'église, point de salut*, N.T.]. No es una sugestión, menos todavía un consejo. Es una orden imperativa, indiscutible y formal. Es el nuevo evangelio del provincianismo francocanadiense. Nos habían secuestrado el pensamiento, nos secuestrarán la escritura. Nuestra literatura debe ser una literatura nacional, es decir construida sobre ideas nacionales, en un estilo nacional. El azúcar de arce, la nieve, el vaquerío, los campanarios de lámina y otros atributos nacionales tienen ciertamente un encanto que nos sentiríamos desolados sólo de no verlos explotados por nuestros hombres de letras.

La toma de conciencia

En adelante, nada será lo mismo en la literatura francocanadiense, tanto en poesía, con Saint-Denys Garneau, Alain Grandbois y Anne Hébert, al arribar a los años cuarenta, como en novela, a partir de *Menaud, maître-draveur* (1937) de Félix-Antoine Savard y con la aparición de la novela de crítica social, tal como *Au pied de la Pente douce* (1944) de Roger Lemelin y *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy —primer premio Fémina, 1947—, novelas nacidas con las transformaciones que engendró la Segunda Guerra mundial. La sociedad francocanadiense había entrado irremediablemente en un período de modernidad, lo mismo sucedió con la literatura.

Entre 1940 y 1968, la novela francocanadiense —que devendría quebequense con el advenimiento de la Revolución tranquila, a principios de los años sesenta— realiza un viaje al fin de la noche en el transcurso del cual el héroe, a la manera del viejo Menaud, que se rebela contra los invasores para preservar su Montaña, toma conciencia de su alienación y de la de su pueblo. Al constatar simplemente la presencia invasora del otro y de la dominación socio-económica

LA PEQUEÑA ÁGUILA, DE CABEZA BLANCA [Fragmento de novela]

ROBERT LALONDE

UN PEQUEÑO SER —nada más— lo ama y el espanto lo abandona, como una magia consumida. Usted le da todo con un fervor de gran creyente, usted es fiel, leal y generoso; es lo mejor que puede ser, sin esfuerzo, y lo sabe. El invierno ya no es sombrío ni frío, el viento asalta su cama sin hacerlo temblar, los otros lo cazan sin atraparlo, roban su gorro sin irritarlo, cantan bajezas a voz en grito sin quitarle su placidez de protegido por los ángeles. Pregona su felicidad a los cuatro vientos despreocupado de los malos rumores, confiado y tranquilo como un Jesús caminando sobre el agua. Rueda con él sobre la hierba, descendiendo hacia la costa, olvidados de las miradas celosas y de los escandalizados que los siguen, a través de las ramas. Lo ayuda a desvestirse, al borde de la ribera, y sumergirse con él, en una agua tan fría que les arranca gritos de niños perdidos en el bosque, risas de salvajes sobre un campo de guerra, sin dudar que los escuchan en la capilla y en las salas de estudio, en donde tienen todas las ventanas abiertas hacia una densa tarde de mayo. Usted desobedece pero no tiene miedo, está ardientemente vivo como nunca lo había estado, posee la primavera de los árboles, la gracia in-

que la novela ejerce, pasando por la interiorización de una crisis de valores que pone en tela de juicio la ideología tradicional, viene a explicar la situación del francocanadiense en términos de dominante/dominado, en términos de servidumbre, de colonialismo. Pues los escritores, con el advenimiento de la Revolución tranquila, descubren a los teóricos de la colonización que tienen nombre: Albert Memmi, Jacques Berque, Franz Fanon...

Este periplo novelesco, que marca el despertar de una conciencia histórica, se desarrolla en tres etapas sucesivas, caracterizadas al nivel de la creación, de la escritura, por la emergencia de personajes que son, de alguna manera, reveladores del quebequense nuevo. En la novela urbana costumbrista, más que la descripción de la realidad socio-económica en los barrios pobres de la ciudad, es la existencia misma del soñador y del ambicioso que devela la alienación. En la novela psicológica, el héroe-narrador accede él mismo a la conciencia. En su autoanálisis, logra reconocer que su carencia de vida individual está ligada a la carencia de vida colectiva, a consecuencia de la dominación. Identificando las causas profundas de su alienación, el personaje se encuentra ante la posibilidad de efectuar una elección. Soñador o ambicioso, dado el caso, deviene rebelde. En la novela contestataria, el rechazo de la ideología tradicional² adquiere una dimensión colectiva. Tanto el desprotegido como el revolucionario concuerdan en clamar que no hay solución individual al drama colectivo. El grito desesperado del «quebrado», del humilde, del ser alienado y sumiso, y el llamado a la revolución traducen la conciencia de una urgencia histórica. La novela toma conciencia. Y los héroes de todas las edades participan en este vasto movimiento contestatario como lo prueba el Vieux-Thomas, que, como el viejo Menaud, cuarenta años antes, sueña con reconquistar el paraíso perdido. El texto de la cuarta de forros de la primera edición de la novela es revelador del contenido, de la temática, del mensaje del novelista:

Marcharemos sobre la tierra / Donde tu padre ha caminado / Antes que sea abatido / Por el desespero / Donde mi padre ha marchado / Y su padre antes que él / Y su abuelo; / Pescaremos en esta agua / Donde nuestros padres han pescado / Y cazaremos en este bosque / Donde nuestros padres han cazado/ Siempre a hurtadillas, a la manera / De los extranjeros, en territorios prohibidos, / Pero sabemos tú y yo,/ Que el buen Dios ha creado esta tierra/ Para nosotros y nuestros hijos.



Se creería escuchar al viejo Menaud o a un poeta que se ha casado con la temática del país. Se creará, por ejemplo, leer a Gatién Lapointe, aquel del poema «Yo pertenezco a la tierra» o a aquél de la «Oda al río San Lorenzo»:

Mi lengua es de América / Nací en este paisaje / Tomé aliento en el limo del río / Soy la tierra y soy el río/ El sol se levanta a mis pies / El sol se duerme bajo mi cabeza / Mis brazos son dos océanos a lo largo de mi cuerpo / El mundo entero viene a golpear mis flancos / Tengo la boca colmada de tierra / Los ojos llenos de sangre / Construí mi casa sobre esta tierra / He medido el peso de mi deseo / El movimiento comienza en medio de mi corazón / Y tengo el designio de organizar/ Crear un orden para no morir.

Luchar «para no morir», tal es la significación de Vieux-Thomas que desea que la otra generación, joven, reencuentre la naturaleza y la habite, redescubra el bosque y lo reconquiste, reanude el contacto con los animales y con los hombres, con los otros, que aprenda a construir su propia casa, porque «construir la casa, es nacer por segunda vez», «construir su silla, es construir su segunda osamenta». Se necesita aprender a reencontrar el pasado, asumirlo para vivir mejor el presente, efímero y, en ocasiones, alienante, a fin de preparar el futuro.

Con los escritores de la generación *Parti pris* y con los poetas del país, el individuo cede el paso a lo colectivo. Nombran el país para poseerlo mejor, para habitarlo mejor. Es la marcha de los «negros a las bellas certidumbres blancas»:

Los bastardos sin nombre / Los desarraigados de tierra alguna / Los barrientos sin edad / Los miserables acaudalados / Los medio revoltosos confortables

En este

país de palidez sospechosa país de rabia que regresa país retacado de estopa y de silencio país de caras torcidas y extendido bajo manos huesudas como una piel de abanico, delicada y muerta, erizado de aristas y de leyes autoritarias país de remordimientos de vientres culpables país de espera llana y fría como la escarcha de la planicie país de muerte anónima país de horror rechoncho país de cigarras de cristal de fugas de piceas de granizo de pieles de fiebre de torpeza país que extraña el «pielroja ilimitado.» La lucha en todos los niveles, político, económico, social, cultural. Ha terminado el tiempo «el cordero tan dulce», de «la infancia con agua bendita» no quedan sino los recuerdos del niño del coro.

accesible de los pájaros. Usted sabe que sus ojos, como los de él, brillan con esa suerte de encantamiento frágil que uno imagina en los santos y los poetas. Han olvidado ingenuamente a los otros, esos pequeños lobos con cara de niño que los espían sin decir nada, sin hacer nada todavía, con esa crueldad en espera de los desposeídos del paraíso. Bajo un mismo impulso, sus piernas se entrelazan, sus manos cogen cabellos, espaldas, nuca, y, salvajemente agarrados, tras un loco desencadenamiento, caen juntos en un mundo sin cielo ni tierra del que no quieren regresar. Luego entran de nuevo en la cascada saltarina, suave, cantante, y, en sus lloviznas irisadas, bajo la majestad simple de los árboles, ustedes se juran, bajo la luz baja del follaje, que su secreto, ese deseo todos los días reanimado, nadie jamás se los arrancará, sin sospechar que, arriba, entre los altos muros del recinto, ya decidieron separarlos.

¿Qué pesa el amor en la intranquila y salvaje vida?

Será necesario armarse de odio fuerte para no llorar. [T. SEC]

Fuego pleno sobre los descendientes de una raza de leñadores y de crucificados, humillada en su mismo poema, según la expresión de Gaston Miron, agredida, atormentada, agónica:

Por largo tiempo no he sabido mi nombre ni quién era, sino desde afuera. Mi nombre es «Pea Soup», mi nombre es «Pepsi», mi nombre es «Mermelada de naranja». Mi nombre es «frog». Mi nombre es «dam Canuck». Mi nombre es «speak white». Mi nombre es «dish washer». Mi nombre es «floor sweeper». Mi nombre es «hastard». Mi nombre es «sheep». Mi nombre... Mi nombre...

Mas un día, el poeta «habrá dicho sí al nacer», más un día,



CATHERINE DESMARS

He aquí que un pueblo aprende a ponerse de pie / De pie y vuelto sobre la magia del polo, de pie entre tres océanos / De pie frente a los chacales de la historia frente a los pigmeos del miedo / Un pueblo de rodillas torcidas manos nudosas de tanto reptar en la vergüenza / Un pueblo ebrio de viento y de mujeres que se prueba en su novatez.

La búsqueda de la libertad y la crítica de los valores tradicionales

Es la reconciliación de la tradición y la modernidad después de la era de la crítica, de la reivindicación, de la revolución señalada por la aparición de algunas obras mayores, entre las que destaca *Prochain épisode* (1965) de Hubert Aquin, que denuncia la suerte reservada a los francocanadienses representados, en las obras, bajo el aspecto de un ser alienado, colonizado, sometido al capital en manos de usurpadores extranjeros. Pero algunos, jóvenes la mayor parte, toman conciencia de su situación deplorable, de alienados, y esperan salir adelante pues, como Antoine, en *Le cabochon* (1965) de André Major, han aprendido, en el transcurso de su difícil aprendizaje, que les ha hecho pasar del mundo de la adolescencia a la edad adulta, a conocerse mejor y a conocer mejor a los otros. Y este mismo Antoine, que ha escogido finalmente, después de haber buscado por largo tiempo, vivir entre los suyos, podrá al fin convertirse en escritor pues ha aprendido a acercarse a los otros. Es por eso que, como otros jóvenes de su edad, decide ir a trabajar con los humildes, con los desprovistos, seres reales, es decir realistas, los atrapados en todos los problemas inherentes a su clase social desprotegida. A su contacto, Antoine aprenderá a vivir y a adaptarse, lo que

no ha logrado en su contacto con los burgueses como su amigo Hubert. De ahí su ruptura con él y su resolución irreversible de abandonar la escuela privada para reanudar sus relaciones con su barrio y los suyos. Aunque, para hacerlo, tendrá que aceptar el exilio, al principio en su propia ciudad, luego, en la campiña mítica que lo rechaza, pues la mutación de la sociedad quebequense es, también, irreversible. El tránsito de la campiña a la ciudad es en adelante definitivo. La campiña, símbolo del pasado, ha cedido su lugar a la ciudad, garantía del porvenir. Se está lejos, pues, de los novelistas de la tierra. Hay que renunciar al pasado, asumirlo, vivir el presente para preparar mejor el futuro. Éste es el mensaje de una gran cantidad de obras quebequenses publicadas desde 1960, en las cuales los narradores parecen haberse concertado para criticar ciertos valores de la sociedad tradicional: familia, religión, matrimonio...

La familia es, en efecto, la institución más criticada. Numerosas obras, tanto novelescas como teatrales, privilegian el tiempo de la adolescencia para afirmar el derecho a la disidencia. Hasta entonces percibida como un valor-refugio, como un seguro contra el exterior, la familia es en adelante considerada como lugar de la restricción y de la frustración. Es particularmente evidente en las novelas de Marie-Claire Blais. Las parejas son desunidas, se forman y deshacen a capricho de las estaciones en *Le jour et noir* y la familia es en ocasiones completamente destruida, dislocada, como en *La belle bête*. Misma crítica y disgregación de la familia en *Une saison dans la vie d'Emmanuel* (1965) (Premio Medicis 1966). Cuando no mueren, los nietos de la todopoderosa abuela Antoinette son deshumanizados: llevan nombres de número (el séptimo), de fruta (manzana), de flores (peonía), de cosas (catalejos), reducidos a simple denominador común (los Grandes A, los Pequeños A), descritos según su físico (Juan El flaco, Octavio El gordo), incluso, privados de nombres, tal como el cura, que no es sino vientre, orejas, cabeza calva, o la madre, que es sólo silencio, o los hermanos mayores, que no son sino ruedas de humo. Frecuentemente son llevados al rango de los animales además de ser privados de sentimientos y de amor. Tal deshumanización lleva inevitablemente a la desacralización de las instituciones: Heloísa cae del convento al burdel, Juan El flaco recorre todas las camas del dormitorio mientras que al noviciado se le considera como un terreno de caza, «un jardín extraño donde medran por igual, como en cualquier otra parte, entrecruzando sus tallos, las gráciles plantas del vicio y la virtud.» Se parodia la muerte

DOMINIQUE LAUZON

I

TRAS EL DÍA embrutecido
que no había dado razones,
tras ese día de nada
que no había traído festejos,
el mismo que no había podido
separar los muros de la sangre
ni dar libre curso
a la agitación, a los tormentos,
al desbordamiento de los sueños
en la parte calma de la vida.

Yo llegaba al umbral

[de la muchedumbre.

El cielo se derretía

sobre la cubierta de cristal

[de los edificios,

un aire amarillo devoraba

[desde mucho antes

la cúspide de las torres

[y los semáforos

sin controlar nada en las esquinas.

[T. SEC]



que cuesta cara, la confesión, la extremaunción, la educación de los niños, la ayuda mutua en la familia, la vocación religiosa, la piedad filial... Aparecen los temas de la homosexualidad, de la prostitución, que no son más objetos tabú, el erotismo, que bordea a menudo la pornografía, y que también se instala en las obras, poco importa el género, en la novela, en la poesía y el teatro. Se descubre el cuerpo, se descubre la carne. Se es cada vez más consciente de la belleza del cuerpo. La mujer es cada vez más consciente de la potencia de sus encantos. Pues, en las obras de este período, ella emprende la larga marcha de su liberación.

Liberación de las costumbres, pero también del lenguaje y multiplicación de escenas escatológicas. Nada es tabú, en adelante: los novelistas, los cuentistas, los dramaturgos, los poetas no se contienen para imaginar escenas que habrían sido condenadas apenas hace veinte años: escenas macabras, tal como el pasaje del descuartizamiento en la novela *Un rêve québécois* de Victor-Levy Beaulieu, que nos recuerda un cuento, «Le sac», los *Contes pour un homme seul* de Yves Thériault, o la evocación de la necrofilia en «La recompensa», un cuento de la recopilación *La cruauté des faibles* de Marcel Godin.

Se asiste también, en las obras quebequenses, desde 1965, a una crítica de la política. Los novelistas, que asocian, como

los poetas, la búsqueda del país a la mujer amada, condenan la presencia de los invasores, los grandes, es decir, los ingleses y todo lo que su fuerza económica representa. Denuncian el miedo secular de los francocanadienses, miedo a la guerra, por ejemplo, como en *La guerre, yes Sir!* De Roch Carrier y *L'emmitouflé* de Louis Caron, y la servidumbre del pueblo francocanadiense, servidumbre ante las creencias religiosas, a un régimen político asociado a la negrura, al extranjero... En la novela ya citada de Roch Carrier, los francocanadienses son echados por la fuerza de la casa de su compatriota Corriveau donde ellos velaban el cadáver del joven soldado, hijo de la familia, muerto en el campo de honor. La violencia estalla en esta novela, en la que la guerra, apenas evocada en *Bonheur d'occasion*, viene a tomar totalmente otra significación, porque ha golpeado a una «juventud» de la parroquia. Esta muerte provoca una toma de conciencia de los habitantes sobre el mal que representa la guerra. Como son los ingleses quienes han querido la guerra, pues es la guerra de los grandes contra los pequeños, es la guerra de los otros, ellos son capaces de la rebeldía y la violencia. La novela denuncia las condiciones deplorables impuestas a los francocanadienses en los planos político y social. Desde «malditos ingleses que tienen la costumbre de tener negros francocanadienses para cerrar sus puertas.» A los ojos de los grandes, los *French Canadian*, «estaban menos civilizados que los salvajes», «siendo puercos indisciplinados, locos», «siendo solitarios, temerosos, poco inteligentes; no estando dotados ni para el gobierno ni para el comercio, ni para la agricultura; pero que hacían muchos hijos.» Los francocanadienses son sometidos y «la humillación los daña como una herida física.»

Por esta razón, los jóvenes se rebelaron, en la novela de los años sesenta, protestaron abiertamente en la poesía quebequense que alcanza, a lo largo de este decenio, «la edad de la palabra», para retomar el título de una recopilación de poesía de Roland Giguère. Con el advenimiento de la crisis de octubre de 1970 [estado de emergencia a raíz de un acto terrorista a favor de la independencia de Québec, n.t.], y la llegada masiva del Partido quebequense, el nacionalismo se desintegra. Las obras publicadas en el transcurso de los años setenta, además de haberse multiplicado a un ritmo sorprendente, estallan por todas partes, en todas direcciones.

El bosque: valor-refugio

El imaginario de los escritores quebequenses de la nueva generación se ha transformado considerablemente. Las obras

HISTORIA DE RÍO, HISTORIA DE VIENTOS

ANDRÉE A. MICHAUD

HABRÍA QUE EVOCAR SU RÍO.

Hielos cuando la niebla del amanecer, suspiros encallando contra de los muelles. Roces, siseos que parecen enamorados. Lengüetazos de agua sobre la piedra rugosa.

Habría que evocar su viento. Entrando con violencia en el río, desviándose por las calles estrechas y que el viento separa cuando quieren juntarse, viejas y ya sin edad.

Habría que evocar su frío. Venido de quién sabe dónde, del río, de los vientos. Y los vientos nacidos del río, y el río yendo al mar, su olor a veces transportado por el viento, se debe estar atento, tener de antemano una idea del mar.

Y ahí, de la relativa inmovilidad del transeúnte en la ribera, observar la respiración del río, siseos que parecen enamorados..., ver resbalar río arriba los hielos, diciembre, mareas altas y engañosas, verlas regresar lentamente río abajo, desierto que mueve su masa hacia extensiones donde acabará por engullirse. Arenas blancas desmoronándose. Murmuraciones de las cuales no se podría decir aquí si son agonía o goce.

Habría que evocar el invierno. El suyo, igual a ningún otro, precipitando al otoño lejos bajo la línea del cero, profundamente hasta el frío que

mata, hasta la blancura que ciega, pero sólo lo mencionaré para repetir que el verano, incluso breve, con la sutileza de los placeres prohibidos y suaves ya que no durará, bien vale este lento desvío por el blanco.

Y de los hielos emergen velas, fines de mayo, junio, risas sofocadas por el ruido de algún motor. El verano. Cuando se estaba tentado a no creer en él. El verano. De la sutileza de los placeres que se esquivan.

Habría que partir de su río. Escoger entre la mañana y la noche. De preferencia una tarde otoñal. Lluvia haciendo lucir la madera de los muelles y viento trayendo la lluvia oblicuamente. Formas imprecisas sobre las olas, bamboleadas por el viento, los remolinos del oleaje. Pero no demorarse, se corre el riesgo de ya no querer regresar, no fijar los ojos en esas formas extrañas, en esas corrientes irreales.

Escoger un pasaje que nos alejará del río y virar a la izquierda. Hacerse traspasar por el viento hasta el temblor y la alegría. Luego desembocar en la barranca, la mirada de Alfred Hitchcock en la memoria, para divisar río arriba un castillo sin rey. A la derecha por fin regresar sobre sus propios pasos: hilera de calles estrechas y profundamente dormidas. Después comenzar la ascensión.

Sobre largas escaleras de madera el día de húmedos perfumes, de resabios de frituras y de cerveza. Pero es de noche y es otoño. Olor de hojas muertas y húmedas. Y jamás tan vivas.

Pero hace frío y es de noche. Repetir: es de noche. Magia de las palabras

se metamorfosean. Los jóvenes privilegian los temas del vagabundo, del exilio, de la fuga, de la difícil búsqueda de sí, del retorno a los orígenes, a la vida primitiva... Huyen de esta sociedad moderna, alienante, en la cual no se sienten a gusto para reanudar relaciones con los orígenes. En varias novelas de este período se asiste a una partida, a un exilio al interior mismo del país que continúa presente, tal como sucede en la poesía y la canción, llegando a ser tema privilegiado. Los héroes renuncian a la vida fácil de la sociedad post-industrial, a la vida alienante de la sociedad post-moderna para refugiarse en los espacios primitivos privilegiados por el prolífico Yves Thériault. Novelas de retorno a las fuentes, novela de los orígenes, estas obras plantean los problemas de la pertenencia a un país, a un territorio que no se desea abandonar, tal como Nazaire, el héroe de *L'emmitouflé* de Louis Caron, que se refugia en el bosque, para escapar a la conscripción y a la guerra. Jonas, *le coureur de bois* [desde La Colonia, hombre blanco que se dedica a cazar animales en el bosque y al comercio de pieles, n.t.], de *La Mornifle* de Jacques Garneau, después de largo tiempo, alcanza la edad de la palabra. No cesa de repetir a quien quiere escucharlo que es primordial dominar los elementos de la naturaleza, domar el bosque y la montaña, símbolos de libertad, habitar el país. Jonas, qué es, el solo, un vasto país, «un país tan grande que uno se agota al soñarlo», acusa a los americanos de «ultraje al país» e incluso inventa sus propias ordenanzas:

Un solo pueblo serás y lo serás a la perfección / Una sola lengua hablarás bajo la pena de morir del mismo modo / Un solo país liberrarás y lo harás próximamente

Pues, «aquél que cambie la lengua del país será condenado a pena de muerte». La crisis lingüística tiene sus incidencias en la novela. Jacques Godbout denuncia, en *Les têtes à Papineau*, la política del bilingüismo.

La novela made in USA

Otros han renunciado a la nieve, a los hielos, a la naturaleza, por acogedora y grandiosa que fuera, y han cruzado las fronteras del país. Han intentado la aventura americana. Pensemos en Jacques Godbout —es todavía más evidente en su novela *Une histoire américaine* en la cual el autor de *Salut, Galarneau!* somete a proceso a América y a los sueños *made in USA*—. Pensemos aun en Jacques Poulin y en su *Volkswagen blues* en la que el héroe emprende un largo viaje a las fuentes

siguiendo la ruta de los descubridores y pioneros del continente a partir de Gaspé hasta la pista del Oregon. Habrá que hablar de nuevo de Victor-Levy Beaulieu y de su *Monsieur Melville*, de Louis Caron, de Marie-Claire Blais, de Gilles Archambault, de Monique LaRue, fascinados también por la aventura americana.

La novela de la infancia

Algunos han escogido remontar en sus recuerdos, reanudar lazos con su infancia, feliz o infeliz, para exorcizar el pasado. Estas novelas confesionales, escritas en su mayoría en primera persona, tienen el mérito de resucitar con precisión y respetando en todo el color local, un Québec introvertido, refractario a los otros, a los ingleses primero y a los extranjeros en general. Mencionemos, a título de ejemplo, *Une enfance à l'eau bénite* de Denise Bombardier y *Les Souvenirs d'un enfant de chœur* de Jean-Pierre Boucher. También forman parte de esta categoría numerosos cuentos autobiográficos en los cuales los narradores realizan un retorno a los orígenes, a su pasado o a una parte de su pasado, lo mismo que los cuentos en los cuales los narradores son niños que, frecuentemente apenas con diez años de edad, recuerdan su pasado. Pensemos en *Y sont fous le grand monde* de Bertrand B. Leblanc, en las *Portes tournantes* de Jacques Savoie, el *Triangle brisé* de Christine Latour...

La novela de lo femenino

Pero el fenómeno que marca a la novela quebequense desde hace unos quince años, es la emancipación de las mujeres que han alcanzado la edad de la palabra y... de la escritura, y que se han agrupado en torno a su *feminidad*, como en otras partes se habla de *negritud*. Han decidido nombrarse, mentar su condición de mujeres sumisas a un patriarcado reaccionario, dominadas, explotadas por una sociedad regida esencialmente por los hombres. Estas escritoras han cambiado la escoba por la pluma, han guardado el sacudidor, han desertado de la cocina donde, hasta entonces, las había confinado su rol de esposas y de madres, para asumir posiciones a la medida de su talento, de sus competencias y de sus legítimas aspiraciones. Si bien algunas han escogido la lucha de tiempo completo, las feministas en estado puro, como se les ha calificado, otras, más moderadas, menos virulentas, menos sectarias, también contribuyen a la afirmación de la mujer que ha conquistado un lugar destacado, tanto en la modernización de la sociedad como en la crea-

simples y pronunciadas en voz baja. Largas escaleras de madera... Aliento entrecortado y sangre que late en las sienas. Y de pronto, todavía está allí, justo adelante, gris sobre gris, castillo sin rey y sin torreón o con varios reyes y mil princesas, a pesar de todo, carnes mojadas en las alcobas azules, alguna vez abdicaron en un estertor.

Habría que partir del castillo. Fulgores en algunas ventanas que excitan a la noche. Manchas claras sobre fondo gris. Ninguna sombra perfilándose sobre la ancha banqueta de madera, paralela a los muelles que bordeaban el río. Y el río yendo al mar...

...Y el viento de ningún lado.

Québec.

Habría que partir del castillo. A la vuelta descubrir la ciudad, inmutable y ceñida en sus muros como una vieja que retiene sus muy codiciadas carnes. Y desearlas en su momento.

Poder de la noche sobre los cuerpos heridos.

Habría que partir desde hace tiempo. Una ciudad inventada por tripulaciones venidas del mar: Québec...

Pero sólo conservo sus vientos.

Pero sólo conservo su río. [Trad. de José Ignacio Uruñuela].

ción artística. ¿Cómo ignorar los aportes de Anne Hébert, Marie-Claire Blais, Gabrielle Roy, Antonine Maillet, que han alcanzado, mediante prestigiosos premios, un renombre internacional? ¿Cómo ignorar la actividad de otras novelistas menos conocidas pero de talento incuestionable, las Suzanne Jacob, Marie Jose Thériault, Gabrielle Poulin, Louise Dupré..., que han transformado la palabra y reinventado un nuevo imaginario? Habría incluso que observar con detenimiento del lado del teatro, donde las mujeres, a lo largo de estos últimos años, han renovado el género. Pensemos en Denise Boucher que, con *Les fées ont soif*, ha contribuido a la liberación de la mujer. Esta obra de teatro marca «el resurgimiento del jansenismo después del estrangulamiento judeo-cristiano, es la victoria de Eros sobre Tanatos», escribe Marcel



TANYA ST-PIERRE

Voisin. Habría que hablar largamente de Marie Laberge, de Jeanne-Mance Delisle, Elisabeth Bourget, Josette Marchessault, Louise Roy... que confirman esta afirmación creciente de las mujeres sobre los escenarios de Québec. Habría ciertamente que realizar un estudio de importancia sobre el repertorio quebequense de aspiración feminista, a partir de colectivos como *Bien à moi marquise* (1970), *La nef des sorcières* (1976), *Si Cendrillon pouvait mourir...* Para lograrlo, habría que detenerse en la actividad del teatro experimental de Montreal, y en las

Éditions du Remue-ménage y en *Pleine lune*, dos editoriales reivindicadoras que han dado la palabra a las mujeres de Québec para mentarse y afirmarse.

En cuanto a la poesía, después de un período de hegemonía de un grupo de poetas y de una corriente llamada formalista, asistimos a una tendencia mucho más pluralista, fragmentada. Como en la novela y el teatro, las corrientes más importantes son los escritos de las mujeres, el tema de la condición americana, el retorno del lirismo o «el nuevo lirismo», obras de madurez de los poetas formalistas nacidos durante el *baby-boom* de la Segunda Guerra. Estos poetas, desde hace casi veinte años, publican en las dos revistas de vanguardia: la *Nouvelle Barre du Jour*, que ha impulsado a la reina de la nueva escritura, Nicole Brossard; y les *Herbes Rouges* (más de ciento cincuenta números que son otros tantos poemarios).

Québec ha seguido desde hace largo tiempo los modos de la contra-cultura. Y en los últimos dos decenios, los jóvenes escritores que tienen nombre, Louis Hamelin, Christian Mistral, Sylvain Trudel, Lise Tremblay, Nicole Houde, Pierre Gobeil no han dejado de decir su desesperanza, su desespero al seno de esta sociedad de héroes armados de diplomas, es decir bien educados, en la que se sienten completamente marginados.

Conclusión

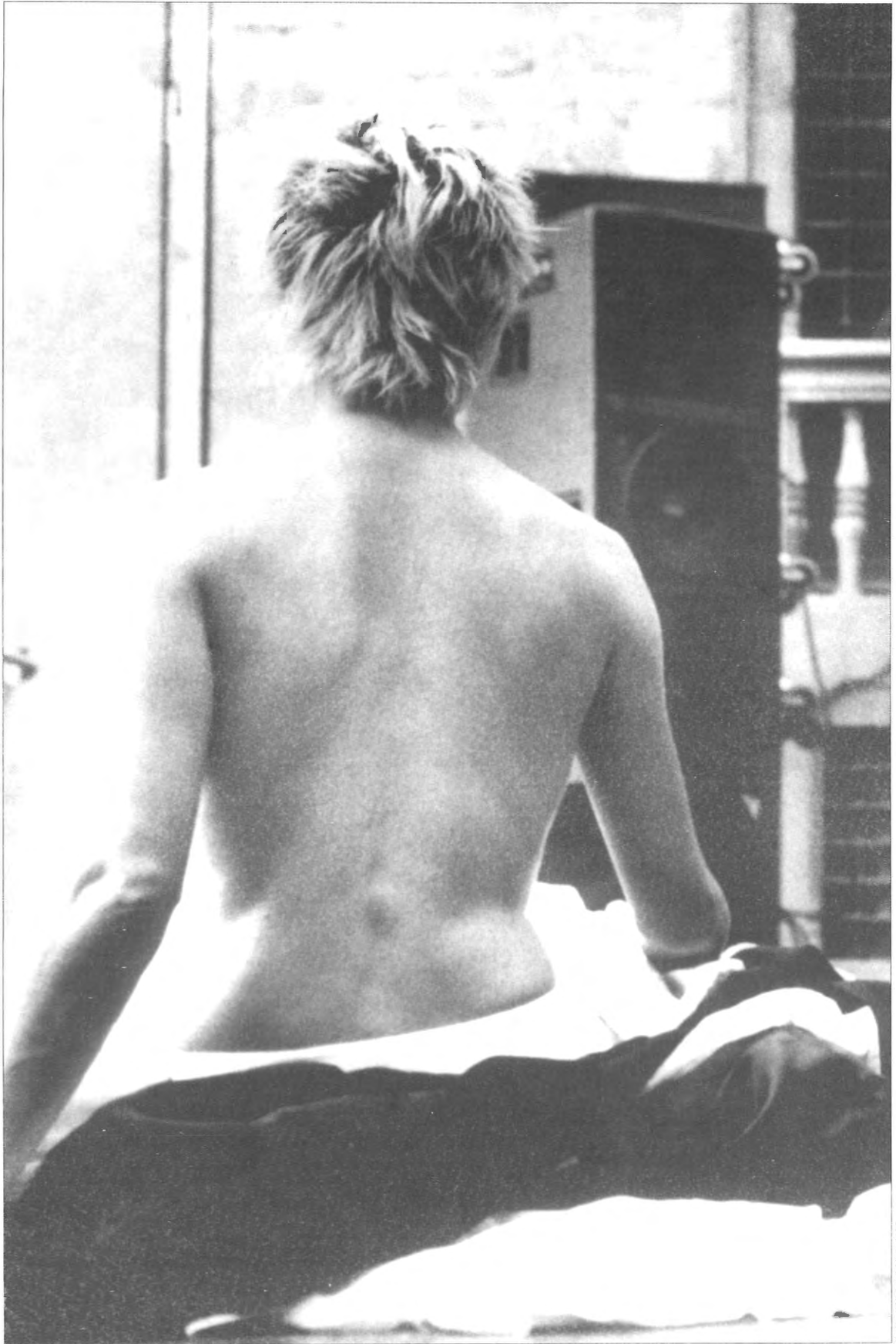
Al término de este viaje por el imaginario de los escritores quebequenses, según la expresión del prolífico Victor-Lévy Beaulieu, de donde voluntariamente hemos excluido las obras fantásticas y de ciencia ficción, que se multiplican en Québec desde mediados de los setenta, se puede concluir que la literatura quebequense refleja las preocupaciones de la sociedad quebequense moderna, abierta al mundo. La aprensión por la muerte, la angustia del hombre nuevo ante la fuga inexorable del tiempo, la lucha incesante por la justicia y la libertad, una gran preocupación por el medio ambiente, he aquí los temas recurrentes que se pueden descubrir en la literatura contemporánea. Los héroes novelescos, enfrentados con los difíciles problemas de la existencia, para escapar al enojo, al abatimiento, al desespero, han optado por vivir intensamente, por ocupar un espacio a fin de hacer retroceder, de alguna manera, las fronteras siempre cercanas de la muerte. La literatura quebequense ha transitado de la fácil novela de tesis del siglo XIX, a la trágica y difícil novela del desespero. Sin embargo, como lo ha escrito Gabrielle Poulin, «se agitan las sombras que portan las certidumbres y los fardos de todos y cada uno, sombras que son las palabras nuevas, vivientes, de una palabra y de una vida siempre por venir.» En el transcurso de uno o dos decenios, la novela ha alcanzado a franquear las fronteras de lo real, a romper el encerramiento que hasta entonces caracterizaba a la literatura quebequense. La literatura quebequense contemporánea trasciende el tiempo y lo real. Aspira a la felicidad. Asistimos al nacimiento de un nuevo quebequense mucho más cercano de la naturaleza, mucho más preocupado por su medio ambiente, más atento a los otros pero muy determinado a nombrarse a sí mismo. Pues, como lo canta nuestro gran cantante Gilles Vigneault:

La gente de mi país / Son gente de palabras / Y gente de conversación / Que hablan por hablar / Hay que escucharlos. [Trad. de César López Cuadras]

ÉLISE TURCOTTE

SOBRE LA NIEVE

la osamenta de un ángel
muerto y todavía
volando entre las ruinas
nadie sabe
que tú me engañas
rodeado de comensales
la cocina immaculada
leo el avenir
en una gota de sangre
mientras que los otros ríen
[a carcajadas
hablan de revolución
traman lanzar
sus poemas en la televisión
pero mira
mira
hay pisadas
osamentas de ángeles
cuervos vacíos
sobre la nieve [T. SEC]



CATHERINE DESMARS

Un lugar para la imaginación

CLAUDE BEAUSOLEIL

*«Que los sedientos de aventura se
unan a nosotros. En el término
inevitable, entrevemos al hombre
libre ya de sus inútiles cadenas...»*

Refus global (1948)

Refus global, manifiesto publicado a principios de 1948 y firmado por pintores, poetas y artistas, es un testimonio fehaciente de esta voluntad quebequense de escindirse de la cultura europea, por una parte, y de hacer estallar los esquemas de una sociedad anclada en valores tradicionales asfixiantes, por la otra. Para Paul Emle Bourduas y los signatarios, se trataba de proponer una «aventura» hacia la liberación de los lenguajes artísticos y sociales. Un refrescante viento de dudas cruzaba el paisaje. «¡Un lugar para la magia! ¡Un lugar para los misterios objetivos! ¡Un lugar para el amor! ¡Un lugar para las necesidades!», escribían estos precursores de una modernidad que había tardado en manifestarse, contenida, como estaba, por los corsés clericales y que durante más de un invierno se había endurecido crecientemente bajo sus sólidas costras. *Refus global*, fue, literalmente, el anuncio de un deshielo. A partir de este manifiesto llamémosle «automatista», la pintura y la poesía de Québec no serían ya las mismas. Se había abierto la puerta a todo tipo de experiencias. Simultáneamente, aparecieron libros importantes: *Rivalet de l'homme*, de Alain Grandbois, y *La Vierge incencié*, de Paul Marie Lapointe. El primero escribe en su poema

*Solamente mañana
Venceré mañana
a la noche y la lluvia
pues la muerte
no es sino una cosa helada
que no importa
pero solamente mañana*

LA CONDICIÓN AMOROSA
UNA MUJER CONECTADA

DANIELLE ROGER

HAY MOMENTOS en los que tengo la impresión de ser un objeto cualquiera. Un objeto banal pero útil. Un aparato doméstico, por ejemplo. Un tostador, una plancha, una olla eléctrica. Cualquier cosa que se conecte y funcione. A condición, evidentemente, de que haya alguien para conectarme. [T. SEC]

mañana
mis manos llenas
de una maravillosa dulzura

y el segundo abrirá sus «Cráneos escarpados» de la siguiente manera:

Como una exhalación la pesadez de antaño
va a derrotar el mediodía granate
cosacos con crueles armas
vomitan carroña
en los hipódromos desamparados.

Había llegado el momento de dirigirse hacia lo nuevo.

La aparición del manifiesto *Refus global* asestó en Québec el golpe de gracia a la concepción tradicional que pretendía que la lengua, la religión y la patria significaban lo mismo. Como resultado surgió lo que se conoció durante los años sesenta como la «Revolución tranquila». Esta fase del desarrollo de Québec fue testigo del ascenso de un nacionalismo que se evidenció en la creación de casas editoriales y de revistas, así como de la laicización de la enseñanza. Todas las dimensiones de esta sociedad se avocaron a manifestar la especificidad de un Québec cada vez más deseoso y necesitado de crear su propio modelo social y cultural.

Literatura de Québec

Dos poemas

NICOLE BROSSARD

NOMBRES DE LUGARES, de ciudades, climas que asedian.
Personajes. Mañanas claras, una lluvia fina que cae desde hace veinticuatro horas, imágenes raras venidas de otra parte y de América, dos desastres naturales que obligan a ceñir los codos en medio de cadáveres, son gestos tranquilos o violetas, granadas, hielos en los vasos a la hora del brindis, ruidos de vajillas o un ligero tartamudeo que atormenta un instante, una bofetada, un beso, nombres de ciudades como Venecia o *Reading, Tongue* y Pueblo, nombres de personajes: Fabricio, Laura o Ema. Desde las palabras aguzadas en el filo de los años y de novelas, palabras pronunciadas respirando mal, riendo, escupiendo, chupando una aceituna, verbos que se agregan al placer de los labios, al éxito, a la muerte segura. Son palabras como rodilla o mejilla y aún otras extraviadas que nos obligan a empinarnos hacia el vacío, a estirarnos como gatos en la mañana, palabras que hacen velar hasta el alba o tomar un taxi en las noches de entre semana cuando la ciudad se adormece antes de medianoche y la soledad queda arrinconada entre las mandíbulas como un absceso. Palabras dichas de memoria, por deseo o por orgullo, muy a menudo pronunciadas amorosamente con las manos detrás de la nuca o al llenar un vaso de licor. Palabras de las que hay que buscar su etimología, y luego lanzarlas sobre un muro de sonido para que los gritos de dolor y los suspiros de placer que deambulan en los sueños y los documentos tomen por asalto la misteriosa oscuridad del corazón. Son palabras como bahía, colina, *oued*, vía, *street*, *stasse*, dispersas en el diccionario entre ceibas y neones, cementerios, cerros y bosques. Son palabras brazos de mar, conjunciones de sentidos que arañan o suavizan nuestro pecho, frío temblor riachuelos y temor sobre la espalda sin esperar mientras buscamos hender el tiempo liso del futuro con citas contrastantes. Son palabras tragafuego y tragavida, no se

sabe si son latinas francesas italianas sánscritas
[mandarinas andaluzas
árabes o inglesas, si esconden una cifra, un animal
[o antiguas
angustias ansiosas de brotar ante nuestros ojos
[como sombras clones llenas
de luz y de grandes mitos. [T. SEC]

LA SED —siempre— es un hueco de luz
un tiempo primigenio en el dolor
de la gran pizarra de pronombres
dime si mi muerte pasa rápido de un siglo
al otro si hay que olvidar en el filo del tiempo
la orquídea, aplazar el delirio
dime si este apetito que tengo del alba
va al centro de las culturas
a temblar como una obsesión, un horizonte [T. SEC]

* * *

Tres poemas
PAUL-MARIE LAPOINTE

Felicidad

TRES DE la tarde
la montaña reseda
en la ventana de palmas rascacielo
inclinaba la nuca

pelirroja leda que los cisnes
vapores por el cielo
partían desnudos

y más que desnudo devorante
el mar en sus plumas

felicidad ardiente estela [T. SEC]

Abecedario

TU ABECEDARIO se mofa de los pícaros, tontos
aturdidos, la narcosis extendida (

burda narración, calumnias con tabloides,
estafas y vejaciones), golpiza de los
timadores reinantes las tácticas bárbaras,
nado en el cosmos, tango y bailarina,
aparear al inestable artesano con la
criolla sensata, tamboril sin razón la caoba de las
odas y se abandona al rondó del corazón,
se calla entonces, baudelerianos acordes. [T. SEC]

Abandono

VUELO DEL ÁGUILA en círculos
pacientemente
y las palmas las frutas
las plumas y la sangre

tribus flores y gritos
en el viento cálido
sin garras ni pico

dulce abandono frente al mar
y la agitación lentísima
de los días [T. SEC]

* * *

Cuento

MICHEL NOËL

Wendigo

WAWATÉ ERA UN HOMBRE del Norte. En el curso de su larga vida había viajado sin cesar; en *Abitibi*, a las bahías del James, del Hudson, del Ungava, al Labrador. Conocía como la niña de sus ojos no solamente el inmenso bosque boreal, sino también los asombrosos de tundra y taiga y sus valerosos habitantes, nómadas como él, hasta el alma.

El anciano, que aún conservaba buen paso y buena vista, había hollado con sus mocasines de piel de alce todos los senderos y todos los *portages* (acción de llevar cargada una canoa por tierra a lo largo de un tramo de río donde no hay rápidos, N. T.). En su canoa de corteza, había remado sobre todos los lagos y todos los ríos, y sus largas raquetas de piel de reno, habían vencido las nieves más espesas.

EL RIESGO DE SER ENGAÑADO

CLAIRE MARTIN

Amo a esas mujeres que poseen un conocimiento profundo de los sentimientos y se abandonan a ellos y prefieren el riesgo de ser engañadas a secarse.

Jean Giono

Antes de su partida a Londres —y definitivamente eso era demasiado— no le quedaban sino tres días. Menos incluso. Tres días cortados en los extremos.

La víspera, por teléfono, le había dicho: «Quizá estaré un poco ocupado. Tengo aún mucho que hacer.» Siempre estaba un poco ocupado cuando ella venía a verlo, le concedía sólo una hora por aquí, sólo una hora por allá. Se excusaba. «Ando un tanto ajetreado.» Con su voz dulce y baja, ella respondía: «Comprendo.» Cuando él venía finalmente, todo se le retribuía.

En el tren que la lleva hacia su último goce, ella cuenta los minutos. Con un poco de suerte lo verá a la hora del almuerzo. Antes quizá. La estación, el taxi, pero ¿caso los semáforos siempre están en alto? El hotel al fin. «La 603, señora.» Nunca la misma habitación, pero ella no olvida ninguna. Es aquí entonces donde nos diremos adiós. La habitación es parecida a todas las otras.

En el teléfono la voz ácida de la se-

Wawaté gustaba de contar particularmente la historia de Wendigo, porque ella poseía, decía él, toda la sabiduría de la vida. ¿Quién era Wendigo? Nadie lo sabía verdaderamente. Raros eran los que la habían visto en realidad. Se le adivinaba, se le sospechaba, se le imaginaba. Podía ser ogro, corriente de aire, gota de agua, zumbido de alas, o mirada que pesa sobre nuestras espaldas. Wendigo podía permanecer agazapada como un lince entre la maleza o, intrigante como un búho perchedo de un frondoso pino... «Cierto, es peligroso, decía Wawaté. Y el más peligroso de los Wendigos, es el que nosotros llevamos dentro.»

Wawaté, al contar esta historia, gesticulaba, remedaba, cantaba, danzaba, y a veces hasta se echaba a volar. De pie frente al fuego, la cabeza entre las estrellas y los brazos en el follaje oscuro de los árboles, decía:

«Esto me sucedió la primera vez que cargué a Karkajou, a lo largo del *portage* sinuoso que bordea las cascadas del mismo nombre, en la desembocadura del gran río Manitou. Todo el mundo lo sabe, la subida es empinada. El sendero parece un viejo cedro retorcido enterrado en la roca resbalosa. Mi padre me había dejado ir solo por primera vez.

»Avanzo lentamente con mucha precaución, la cabeza metida en el vientre redondo de mi canoa que cargo sobre mi espalda, perdido en mis pensamientos, cuando de súbito, salgo de mi ensimismamiento. Estoy sudando. No me siento bien. Tengo la desagradable sensación de que alguien me sigue, alguien sigue mis pasos. Imposible. Estoy solo. Si hubiera alguien en el sendero, lo hubiera visto.

»Pienso: “Mi imaginación me engaña” Y continúo escalando. Al mismo tiempo acelero el paso. Inquieto, permanezco al acecho. La subida es agotadora. Una vez más, tengo un sobresalto. Sudo frío en la espalda. Podría jurar, esta vez, haber escuchado suspiros. La tierra se había levantado bajo mis pies, todo el bosque se inflamó como un inmenso pulmón que aspira profundamente. El aire silbó. Quiero saber de una vez por todas. Me detengo, levanto el borde de mi canoa como se eleva el ala del sombrero. Observo el bosque alrededor. Escudriño en el follaje espeso, la maleza sombría, cubiertos por grandes helechos.

»Nada. Silencio.

»Todo es extrañamente calmo. Ninguna ardilla a la vista, ningún susurro de perdiz, ninguna corriente de aire, ningún saltito de urraca... ¿Ni siquiera una urraca, me digo, la eterna compañera del *portageur*? ¡Ah! Qué inquietante silencio nocturno en el corazón de la tarde. Entonces, rápido comprendí.

Me acomodé la canoa, retomé la marcha. Di tres pasos y de nuevo un escalofrío en mi piel, como un inesperado ventarrón de otoño sobre la superficie del agua. Mi padre me lo dijo: "Hay lugares donde habitan los espíritus malditos". Es mejor evitarlos. Nunca se sabe qué puede sucedernos en esos lugares misteriosos.

»Debo huir rápidamente.

Caminar, caminar, caminar.

»Pero mi canoa se vuelve más pesada. Sin embargo, la construí ligera como una pluma.

Caminar, caminar, caminar.

»Las piernas se arquean, los hombros se comprimen.

Escalar, escalar, cueste lo que cueste.

»Lo importante es seguir correctamente el sendero, jamás detenerse.

»Avanzar, un paso delante del otro, avanzar siempre. Caminar. Me iba a caer cuando nuestros ancestros vinieron a auxiliarme. Y en mi miseria me acordé de una oración que había aprendido desde pequeño. No se debía implorar al gran Creador por cualquier cosa, pues nos dio todo al darnos la vida. Los ojos pegados a la tierra y a las piedras, me puse a cantar al ritmo de mi corazón que latía en mis tímpanos.

»Y así cantando, llegué sano y salvo a la cima de la montaña. Deposité mi canoa en el suelo, miré el inmenso paisaje frente a mí y comprendí, paulatinamente, que aquí, solo y ante lo inconmensurable, soplaban el espíritu de la libertad. Cuando le conté a mi padre, algunos días más tarde, lo que me había sucedido, sonrió y me dijo: "Caminas por un tupido bosque. Tu sendero serpentea entre nuestros hermanos los árboles y los grandes helechos. Tus mocasines hollan la Tierra-Madre. Respiras el viento sagrado del Gran Creador. Cuando te encuentres frente a una montaña, no te detengas a sus pies. Es en el recorrido que lleva a la cima donde se descubre un hombre. No te debes detener sino hasta arriba, ahí donde nada obstruye tu vista y tu pensamiento. Y allí, agradecerás al Creador todas las cosas y todas las bellezas que nos dio. Es así como aprenderás paso a paso a vencer el miedo y a conducir tu vida".» [T. SEC]

* * *

cretaria. «Se encuentra en una reunión. ¿Desea darme su número?» Las mañanas en que hay reunión, ordinariamente se prolongan hasta las doce y media. Ella deja correr el agua en la tina de baño, cuelga sus vestidos en el armario. Las once. Todo es fácil aún.

Cigarrillo. Lectura. Cigarrillo. Lectura. ¡Que llame pronto! Son nuestros últimos tres días. Cigarrillo. Doce y media. Está sentada cerca del teléfono. El timbre va a sonar de un segundo a otro.

La una y cuarto. No le han dicho nada. Habrá que volver a llamar. ¡Qué desagradable! La secretaria va a pensar que lo persigo. Sin embargo, no me puedo detener en estas bagatelas. «Ha ido a almorzar, señora.» Tuvo un impedimento. Ella fue a comer un sandwich, rápidamente. Regresa enseguida al ascensor. Todo eso no le ha tomado ni veinte minutos. Sería de muy mala suerte...

Las dos. Lectura. Cigarrillo. Hace frío en la habitación. Quizá habría que quejarse, pero no desea utilizar el teléfono. Lectura. La iluminación es mala. Le molestan los ojos. Cierra el libro. Sin nada que hacer, mide la pieza, diez pasos en un sentido, diez en el otro, va, viene, contando maquinalmente. Le arde la boca de tanto fumar. Las tres. Una rabia impotente le lleva a clavar las uñas de una mano en la palma de la otra. Le diré que al fin...

Las tres. ¡En fin! Pero no, no me impaciento. Se que estás presionado. No puedes venir de inmediato. No te enerves, leo tranquilamente. ¿Volverás a llamar al final de la tarde?

Dos poemas
CLAUDE BEAUSOLEIL

TRAS EL SENTIDO de las cosas está el fruto
la intensidad negra de una pena difundida
una manera de callar que el fuego inmóvil
busca erguir entre matices
yo entro en las metáforas que perduran
en el horror de las conmociones del mundo
el miedo trepa a los sueños de hierro
las fiebres que no pueden arder veladas se aquietan
borde que duramente se alarga
limpio de cualquier condenación

Qué imagen persiste en zona vaga
curtida la bandera de la ausencia
los ecos se disputan la gracia
en el regreso de lo que está perdido
la palabra *mañana* recomienza
entre las líneas que perfilan su fin
completar los sonidos de un lugar secreto
en el que el lugar profano ha desaparecido
si el otoño está en la abstracción
de osadas estadías yo muero de miedo [T. SEC]

Tú dices la belleza muerta

El texto continúa insumiso
Élise Turcotte

TÚ DICES LA BELLEZA es esta reserva del alma
al acecho de zozobras actos irregulares
ella rema invalidando
lo que busca en el mismo silencio
imagen esquiva
los ojos no pueden retener el destello
salido del yugo aparente
dispuesto extendido
ella es esta fiebre ofrecida a la eternidad
ruptura
la noche
se aleja palabra por palabra
lugares
razón

como en un poema
inspiran
desconcertados [T. SEC]

* * *

Cuento ANNE HÉBERT

El salvajismo de la tierra circundante

HUBO MIL DÍAS y hubo mil noches, y era el bosque, otros mil días y mil noches, y seguía siendo el bosque, grandes tramos de pinos y de robles se precipitaban por el cabo, hasta el río, y la montaña detrás, baja y gruesa, una de las más antiguas montañas del orbe, cubierta de árboles también. No terminábamos de acumular los días y las noches en el salvajismo de la tierra.

«Basta con poner atención, dice Raphaël, y se puede sentir sobre la nuca, sobre los hombros, la frescura extraordinaria de los árboles innumerables, mientras que un murmullo, a la vez sordo y estridente, crece desde el bosque, profundo como el mar. La tierra bajo nuestros pies es suave y arenosa, llena de musgo y de hojas secas.»

¿Es entonces tan difícil hacer un jardín, en pleno bosque, y rodearlo de una empalizada como un tesoro? El primer hombre se llamaba Louis Hébert y la primera mujer, Marie Rollet. Ellos sembraron el primer jardín con semillas venidas de Francia. Diseñaron el jardín según esa idea de jardín, ese recuerdo de jardín, en su memoria, y parecía, al punto de confundirse, un jardín francés, aventado en el bosque del Nuevo Mundo.

Zanahorias, lechugas, poros, coles bien alineadas, en filas estrechas, tiradas al cordel, entre el salvajismo de la tierra circundante. Cuando el manzano, traído de *Acadie* por el señor de Mons, y transplantado, dio finalmente frutos, se volvió el primero de todos los jardines del mundo, con Adán y Eva frente al manzano. Toda la historia del mundo recomenzó a causa de un hombre y de una mujer instalados en tierra nueva.

Una noche, sin poder dormir a causa de los moscos, salieron los dos. Miraron la noche y la sombra del cabo Diamante que es más negra que la noche. Observan que ya no es el mismo cielo. Hasta el cielo ha cambiado el orden de sus estrellas y de sus signos familiares. ¿Dónde están la Osa Mayor y el Can Mayor y el Can Menor, Bételgeuse y la Cabra? El

Una hora de lectura apacible. Mejor sería arreglarse un poco. Si él pudiera liberarse. Y eso hará pasar el tiempo. Cuando ha terminado son apenas las cinco. No puedo ya leer ni fumar. La próxima vez traeré algo para tejer. ¿Cuál próxima vez?

Las seis. El malestar es más físico que mental. Dolor en la nuca, en las sienes. El pecho está como lleno de un cuerpo extraño que ocupa el lugar del aire, comprime el corazón, presiona la garganta. El frío, el hambre extrañamente unida a la náusea.

A las siete, él llamó para decirle que hará lo imposible para estar ahí antes de las nueve. Si no llega a las nueve, no habrá porqué esperarlo más.

En el comedor del hotel, los comensales la observan furtivamente. ¡Qué molesto estar sola entre todas estas parejas! Enseguida, volviendo la cabeza, vio en el espejo una mujer trágica, macilenta. Una mujer con el mismo vestido que el suyo. Le inspira piedad, así es.

Ascensor. Pasillo. El cubo impersonal donde su perfume ya se ha instalado. Las ocho. Sé que no vendrá. Tan seguro como si ya fueran las nueve. Se desviste. Se mete en la cama. Menos diez. Menos cinco. El vaso de agua está muy cerca sobre la mesa de noche. Dos pastillas, no será demasiado. Dentro de un cuarto de hora, habrá terminado de sufrir, hasta mañana por la mañana.

¿Qué es lo que suena así? Es pleno día. Las siete y media. «Claro que no, ¿no me has despertado. No has podido? Bueno, comprendo. ¿A las once? Bueno.»

cielo sobre sus cabezas se ha transformado como la tierra bajo sus pies. Arriba, abajo, el mundo ya no es el mismo por la distancia que hay entre este mundo y el otro que era el suyo y que no lo será nunca más. La vida ya no será la misma. He aquí, en la noche, la vida nueva, con su aliento rudo, su aire crudo jamás respirado. Ellos están con ella, atrapados en ella, como pececillos en un agua negra.

Los hijos y los nietos, a su vez, rehicieron jardines, a imagen del primer jardín, sirviéndose de las semillas surgidas de la tierra nueva. Poco a poco, a medida que las generaciones pasaban, la imagen madre se borró de las memorias. Arreglaron los jardines de acuerdo a su idea y a la idea del país al que se parecían más y más. Hicieron lo mismo con las iglesias y las casas de ciudad y de campo. El secreto de las iglesias y de las casas se perdió sobre la marcha. Construyeron erróneamente las casas de Dios y sus propios hogares. Los ingleses vinieron, los escoceses y los irlandeses. Tenían ideas e imágenes particularmente propias para construir casas, almacenes, calles y plazas, mientras que el espacio de los jardines retrocedía hacia el campo. La ciudad se dibujaba, cada vez más clara y precisa, con sus calles de terracería ascendiendo y descendiendo el cabo a diestra y siniestra.

Flora Fontanges se conmueve por ese comienzo de los tiempos que tuvo la ciudad y del cual le habla Raphaël. Él se anima. Cree que la vida antigua debe recuperarse con toda su frescura, gracias a la Historia. Ella dice que el tiempo encontrado, es teatro, y que está dispuesta a representar a Marie Rollet al instante.

«Una cofia de París sobre la cabeza, un mandil de dril azul con babero, tierra entre las uñas, por el jardín, y he aquí que Eva va llegando con Adán, que es boticario del rey. Adán eres tú, mi pequeño Raphaël».

Ella ríe. Cierra los ojos. Es una actriz que se inventa un papel. Pasa de su vida de hoy a una vida de antaño. Se apropia el corazón, los riñones, las manos de Marie Rollet. Busca la luz de su mirada. Abre los ojos. Sonríe a Raphaël.

«¿ Soy muy parecida, mi pequeño Raphaël ?»

Él afirma que aquí la creación del mundo está muy cerca y que se puede remontar fácilmente hasta los primeros días de la Tierra.

Ella simula acomodar una cofia imaginaria sobre sus cabellos cortos. Está transfigurada de pies a cabeza. A la vez rejuvenecida y más pesada. Encargada de una misión misteriosa. Es la madre del país. Un instante. Un brevísimo instante. Antes de declarar :

«Todo esto, es mimetismo. Yo soy un camaleón, mi pequeño Raphaël, y me cansa enormemente.»

De pronto, ya no tiene resplandor como alguien que vuelve a la vida de todos los días. Quiere regresar a casa. Repite que está muy cansada. Es una mujer ordinaria que se pasea, toda llama extinta, del brazo de su hijo, por las calles de la ciudad.

Por la noche, en la velada, Céleste parecía ofendido al declarar que toda esa historia inventada por Raphaël y Flora Fontanges, al respecto de los fundadores de la ciudad, era falsa y tendenciosa.

«El primer hombre y la primera mujer de este país tenían la tez cobriza y plumas en los cabellos. En cuanto al primer jardín, no tenía ningún sentido de la planeación, crecían maíz y papas en desorden. La primera mirada humana posada en el mundo, era una mirada amerindia, y es así como vio venir a los blancos sobre el río, en grandes barcos, enjarcados con grandes velas blancas y colmados de rifles, de cañones, de agua bendita y de aguardiente.» [Trad. de José Eduardo Uruñuela]

* * *

Poema

DAVID BERGERON

Cuando llovió toda la noche en la ciudad

LA MÚSICA QUE PASABA en la radio
mientras el país nuestros vecinos y nosotros
estábamos en las primeras horas de claridad
el alba aterrador y los automóviles avanzando
en una mezcla de café y gasolina
los gatos que dormitaban en el desván
yo no conocía
el repertorio
ni los acordes.

Podemos creer en las estrellas que pasan veloces
especular sobre esas rayas de luz
nada impide la imposibilidad de ser mejores
uno se percata en la mañana
cuando los gatos cazaron a la bestia ideal toda la noche
cuando el café nos reanima como el ácido de
las pilas

¿Reprocharle? ¿Cómo reprocharle? A ti, que te amo. A ti, que te amo y me dejas. ¡Ah!, me siento fatal. Si pudiera dormir de nuevo. Falta mucho para las once. De nuevo en la cama, arrebujada en su propio calor, que la cama había conservado, ella sólo tiene ganas de gritar de soledad y de hambre.

Las nueve. Las diez. Las once. Vaya, por una vez... «¡Qué puntualidad! ¿No? No hay porqué estar desesperada, querida. Estos últimos días han estado ajetreadísimos. Debería haber venido antes. Sí, voy a casa de los Level. ¿También tú? Procura venir temprano. Permaneceremos algunos minutos y nos escapamos.»

Caminó sin rumbo por las calles hasta las cinco de la tarde. Después regresó a vestirse y retocar el rostro. Con poco que la iluminación sea clemente, todo irá bien. Fue de los primeros en llegar. No quita sus ojos de la puerta. Champaña. No debe tardar más ahora. Se lo cree sólo a medias. No vendrá. Y todas esas gentes que hablan y hablan. Reír felizmente es una respuesta suficiente. Champaña. Mi cabeza que da vueltas. No perder la puerta de vista. La gente ya comienza a partir. Perdida, ella no busca sino incrustarse en el espacio desde donde puede mirar la entrada. Advierte, de pronto, que está sola ahí, de pie, y que alguien la observa. No queda sino un puño de invitados.

Se retira al último. Buenas noches. Ha sido muy agradable. Los Level aparentan no tener nada que decirle. Afuera hace frío. Quizá él esté en el hotel. Se pone a correr. Llegó con la

y la música habitual de la radio
ignora todo de nosotros
y nosotros de ella. [T. SEC]

* * *

Cuento
ANDRÉ RICARD

Una paz de uso
(fragmento)

[El extracto que sigue pertenece a un texto elaborado bajo la forma poética, en una ciudad mexicana, iniciado al día siguiente de los atentados del 11 de septiembre.]

AYER. SOBRE EL HÁLITO del desmoronamiento, en fina mollienda, floreaba y ondeaba en el suelo el cemento prensado. Los huesos, la carne, mil y mil almas también inseminaban esa nube. El cemento tocaba las capas de mármol, los frontones limpios de los bancos, abrazaba la majestad de instituciones tutelares de cotizaciones de la bolsa. Y así como se elevaba, a la vez caía sobre la Ciudad una noche de Gólgota. Se adhería a los senos nasales, aún se respira, como dicen, un polen detritico con olor a ingle, un polvo de fuertes divisas, de cal muerta, de agua corrompida.

La ciudad que nunca duerme se frota los ojos: yeso y cenizas la cuecen. La pestilencia planea sobre los barrios.

Eso se produjo ayer. O antier, no se sabe bien. El tiempo se quedó envasado en esta fecha.

Cielos de tan imposible conciliación. La bóveda amniótica tiembla con el repique de campanas de la Pascua acompasadas a las cornetas del combate. El viento que proviene del desastre deseca hasta la ensenada. El caracol asegura su morada, los granos endurecen su tegumento. Lo mismo hace la conciencia: el estado de vigilia se encapsula contra un hálito que vitrifica. Y ellos para los que usted nació después de todo, vendrán a abastecerlo de agua corriente bajo la tierra cambiada en arenisca. Ellos le hablan de la suma de las almas. Es por eso que usted se detiene entre sepulturas provistas de utensilios indispensables para una transición inquieta; lugares enterrados que hacen pensar en escondites tapiados después del lanzamiento de la bomba de neutrones, salida her-

méticamente sellada. Sus acompañantes tocan el fondo de la nostalgia y la conmoción, tenue, tiembla hasta doblarles los miembros.

Al inicio de un poema, o en el momento de inaugurar un canto, se acostumbraba entrar en éxtasis divino. Veo lo necesario que es. ¿No se trata, cada vez, de empujar los batientes de la bruma? ¿No se trata de afianzarse en el vacío? El esfuerzo recurre a sus héroes, recuerda la valentía de un mortal dando saltos sobre el tablero para servir de envite a las mitificaciones del Olimpo. Él se afanará para concentrar en torno a su partido los gestos pertinentes, su trágico valor para coordinar los movimientos de vehemencia y astucia. Y comprará su victoria contra las hilanderas del destino cueste lo que cueste, Sísifo o bien Ulises, el mensajero glorioso del mito está varado en la ribera de los recomienzos, éxito desvaído al cual hay que apegarnos si esta vida es todo lo que tenemos. Y sin embargo el poeta se hará cargo de retirar al héroe a tiempo, pues todo hombre vive para ser sustraído de lo efímero. Él quiere pertenecer a la leyenda.

El viento, con fuerza de tormenta, dobla los pinos. Al inicio del camino, ese viejo nudoso que ofrece bebidas. Según dice, practica todos los días el alpinismo. Una muchacha muy joven, salida de ningún lado, se acerca, los brazos en cruz.

De cada uno caen y brillan una multitud de collares, hileras de piedras de todas las aguas, veteadas, jaspeadas, de cien colores y matices, collares de calcedonia enlazados, jaspes recamados, dijes de turquesa, de jade, de obsidiana profunda y con incrustaciones de oro; de transparencias lechosas al blanco sólido, del negro y del azul al amatista episcopal, al rojo de las turmalinas, al naranja quemado de los topacios, brillante por emanación de un corazón de brasa o de luna o bien parpadeante bajo la luz inquieta anterior a la tormenta, penetrantes, reverberantes, focales, radiantes: las sorpresivas intensidades de luz. Yo las quisiera todas.

El eje de ansiedades y deseo se fija entre el sol y el ladrillo para marcar la hora. ¡Dios! ¡todo lo que aún falta para redimir el vacío! ¿De qué viví, pepenador de los deshuesados, los suplicantes? ¿Entre los productores, los compulsivos, transeúnte entre los transeúntes? El cortejo de imágenes trashuma, tropa de melancolía. Los placeres del tedio van ahora de las riberas del *Outaouais* a las del *Hudson*, los estados de vigilia circulan de los teatros de actualidad a los sitios

respiración agitada, a sabiendas de que él no estaba ahí.

Al día siguiente, su tren de regreso partía a las dos. La noche pasó. Luego, la mañana. Sin leer, sin haber comido, invadida totalmente por el implacable metrónomo de la migraña. Horas interminables, pero que la acercaban rápidamente a su partida.

Mediodía. Siente entonces que, haga lo que haga, no puede sino llorar. La marea de lágrimas se precipita dentro de su cabeza, oprime cruelmente su migraña y le colma el pecho. A mi edad, llorar ya no alivia. En lugar de sentirse liberada, la invade una ola nociva que le infla la cabeza, le hace estallar los huesos de las sienes, le corroe las venas del cuello. ¡Dios mío! ¡Cómo me duele! Se pone de pie, titubeante como una ciega reciente, vomita, se acuesta de nuevo, y vuelve a ponerse de pie, cuando sólo lleva un segundo dormida, a causa de un timbre que suena.

Una y media. Hay que partir. Pone la ropa en un bolso de viaje, se pone su sombrero, sus guantes. Tengo otro tren a las cinco. No esperaré hasta las cinco. No, no. Quiero partir ahora. No quiero ver más esta habitación. Enseguida se quita de nuevo su sombrero, sus guantes. De un cajón, toma papel y un sobre. Querido, no te tengo rencor. Falso, lo odia. Despedaza la carta iniciada, toma otra hoja, chupa la pluma largamente. Querido, no te tengo rencor. Sé bien que no has podido. Si él telefonara, curaría al menos su vanidad. ¿La vanidad, qué hace la vanidad por el amor?

Cuatro y media. En el pasillo, ya cerrada la puerta, aún tiende la ore-

del arrepentimiento. Aquí, los niños lloran a su padre, tú, si tú nunca lo hiciste, no llores más sobre tu suerte, bebiste el caliz hace años. Habitando como fantasma las distancias, las culturas, en busca de justificantes y sonriendo con una sonrisa apática, procede la amalgama de la necesidad y el abuso. ¿En qué latitud los huérfanos se convierten en soldados a los diez años? Ellos, con sus sueños fragmentados, conocen su suerte, dejan tras ellos a camaradas sin una pierna. Tú, en la flor de la edad, dejabas el consultorio médico sin querer creerlo. Se ven mujeres que duermen con su *kalachnikov* mientras que otros, dejando el servicio de readaptación, descubren su departamento ensanchado para dejar pasar la silla de ruedas, cuando los demás aún se entrenan en los comandos de aviones furtivos. ¡Pueda la carga magnética de los yacimientos atravesar esos cielos plomizos, esos tiempos de hambre y de rabia. Ojalá pueda entregar remanencia, aunque sea en pequeñas fluctuaciones, de la amante eterna, la niña mariposa, niña jaguar, sonriendo bajo las hojas! [T. SEC]

* * *

Poema

GILLES VIGNEAULT

El cuervo

Un joven soldado
Resiste de pie
Junto a un viejo cañón yacente
Cañón mudo
Soldado locuaz
Llega un cuervo
Que da un rodeo
Y se posa.
Pronto habrá
Algo qué comer
En las inmediaciones
Y el joven soldado
Se pregunta
Qué puede un cuervo
Esperar
Tanto tiempo
Trepado en un cadáver duro y negro.
Ennegrecido sin duda por el tiempo. [T. SEC]

Cuento

PIERRE YERGEAU

Después de haber desordenado el paisaje

Después de haber desordenado el paisaje, transportando la nieve de un lugar a otro, de manera tal que se formara un relieve ondulado, Leonardo podía lanzarse a la nieve, boca abajo, y batir alegremente pies y manos. Se trataba de uno de sus juegos favoritos, nadar sobre la nieve, que él practicaba solo o en compañía de su hermano Emilio, quisquilloso y tiránico, que deseaba siempre se le respetasen ciertas formas de proceder. Así, si se requería desplegar las piernas como rana había que vigilar también los movimientos de los brazos, que debían ser amplios y graciosos, insistía Emilio, para respetar lo que él llamaba el estilo particular del nado.

«¡Así no! ¡Hay que hacerlo de esta manera, mira!»

Emilio explicaba de nuevo los movimientos necesarios, según él, para ejecutar correctamente el braceo: cómo la cabeza debe afrontar la ola, a riesgo de llenarse el rostro de nieve, antes de enderezar el busto, gracias a una ligera contorsión del cuello y de la espina dorsal, por encima del montículo. Es cierto que Emilio disfrutaba el placer singular de repetir sus doctas explicaciones a su hermano y de observarlo atento a sus palabras, mientras éste no cambiara en absoluto su forma de proceder.

Si bien Leonardo tenía la costumbre de batirse alegremente en la nieve olvidando sus preocupaciones, completamente absorbido por el deslizamiento de su cuerpo, por este reptar exigente que le agitaba la sangre en las sienes, recordaba ahora, sin poder deshacerse de ello, el rostro crudo de su tía abuela, canoso, entre los brazos de un sillón desproporcionado, cerca de la mesa cromada.

«¡Somos náufragos! ¡Náufragos!, exclamaba Emilio agitando desesperadamente los brazos demandando socorro.

El gran patio era largo para atravesarse a nado. El juego exigía entonces una operación de salvamento. Leonardo extendió los brazos por encima de su cabeza, lo mejor que pudo, y los bajó de nuevo. Los guantes se hundieron hasta los puños. El busto se levantó en tanto las piernas se contraían. Su joven hermano Emilio pedía ayuda a gritos, con el rostro cubierto de nieve a punto de hundirse. ¿Tendrá tiempo Leonardo de venir a su rescate?

El sol caía lentamente en el campamento. Las sombras malvas sobre la nieve se alargaban desmesuradamente, retenidas por una costura invisible. En alguna parte reaparecía

ja. Enseguida el tren le agita la náusea, le sacude su migraña. ¡Oh! ¡Cómo me duele!

Al día siguiente, recibió una carta. «Lo lamento. Vendrás a verme a Londres. Verás cómo seremos felices allá.» ¿Ir a Londres? ¿Para perder allá la poca tranquilidad que habrá podido ganar? Se veía encerrada en una habitación de hotel, en mortales jornadas lluviosas, esperando, esperando. «Verás cómo seremos felices allá.» Claro.

¿Ha estado en Londres, señora? ¿Ha visto el parlamento? ¿Westminster? ¿Hyde Park? No, desde la ventana de donde espero, no se ven sino techos, techos, techos...[T. CLC]

la imagen de la tía abuela como una huella furtiva: negra, el rostro despellejado, los ojos vacíos hundidos bajo las arcadas descubiertas.

Entonces Leonardo hizo lo que no había hecho hasta ahora: abandonó el juego. Las grandes olas inmóviles que se habían ingeniado construir, él y su hermano, se volvieron enseguida montículos de nieve mal amontonados. Leonardo se levantó, caminó en dirección de Emilio empotrado en la nieve y se dejó caer cerca de él.

«¿No juegas más?» se extrañó Emilio.

Leonardo lanzó una mirada rápida, casi furtiva, y sacudió sus guantes.

“¿Qué sucede?”

Leonardo dudaba.

«Mémé dijo que los muebles no tienen vida.»

Emilio calló, sin saber qué decir.

«¿Crees tú que los muebles nunca se mueven?»

Las sombras malvas se alargaban. Las luces en la cocina se encendieron. Un vecino pasaba cargando unos paquetes.

«Pero sí, en ocasiones se mueven, eso es cierto, le aseguró Emilio, abandonando su posición de náufrago. Ven, vamos a jugar al ladrón.»

«¿Cuándo se mueven?»

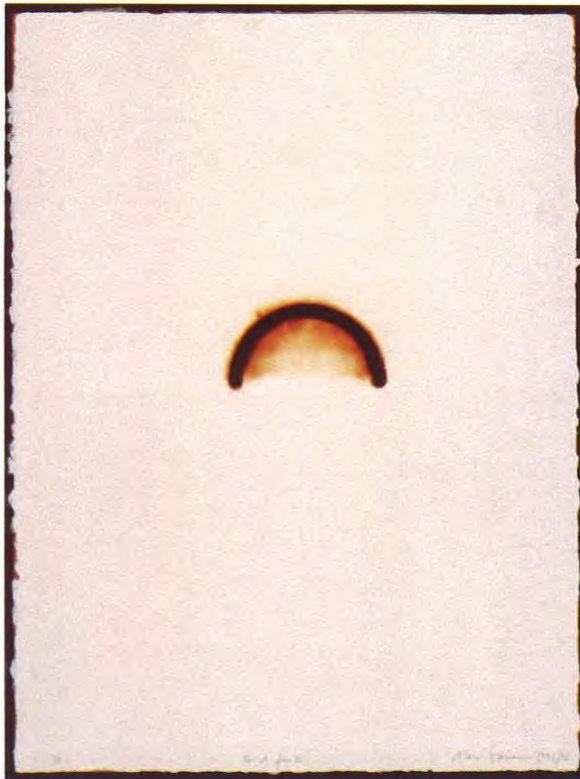
Por un instante, Emilio buscó la respuesta apropiada.

«Por la noche, le dice. Cuando todo mundo duerme. Ven, tú vas a ser el gendarme.» [T. CLC]

Plástica de Québec



Tom Hopkins



Marc Graneau

RICHARD LACROIX [portada] ha sido un gran personaje de nuestro grabado, y se tiene la impresión de que, si un día no quedara en Québec sino un solo grabador, sería él. Ha sido el único, quizá, que ha cuestionado (y se ha cuestionado sobre) las dos tendencias mayores que atraviesan la historia de la disciplina: de una parte, la que se interesa sobre todo en los recursos expresivos del grabado y que no poseen ninguna otra técnica de creación de imágenes; y de otra, la que se preocupa, además, en sus posibilidades de reproducción, que comparte con otros medios de comunicación y de difusión. Ahora bien, es casi imposible considerar *exclusivamente* una sola de estas dos tendencias, mas se debe reconocer que la mayor parte de sus practicantes toman abiertamente el partido de una o de la otra. Por su parte, Lacroix jamás ha querido dissociar el poder de democratización del arte y la creación de imágenes inéditas e irreductibles, de las cuales el grabado es igualmente portador, y que se acomodan bien a su temperamento de animador social y de experimentador de técnicas gráficas. (Pilles Daigneault, revista *Vie des arts*, núm. 118, Montreal, mayo de 1985)[T. CLC]

* * *

Debe saberse que RENÉ DEROUIN [p. 39] es un artista comprometido. Y, sin hacer un recorrido a detalle a lo largo de su carrera, se recordará que ha estado fuertemente interesado por la presencia, en nuestra vida cotidiana, de la ciencia y, sobre todo, de la electrónica. De ello han resultado una serie de obras de carácter futurista. En otros momentos, se refugió en *sus tierras*, en Val-David, donde construyó su casa con sus propias manos, y se ha puesto a escuchar las cosas simples y el ritmo de la naturaleza; sus grabados de entonces abordan el paisaje y los objetos de la vida cotidiana. Después, vino el descubri-



René Deroin

miento del *Grand Nord*, los vastos espacios intocados, la naturaleza bruta donde se revelan las potencias telúricas, las fuerzas cósmicas. De lo alto del aire, Derouin ha leído los trazos de los grandes períodos geológicos sobre la corteza terrestre, y ha entrevisto las persecuciones del destino de la humanidad. (Germain Lefebvre, revista *Vie des arts*, núm. 124, Montreal, septiembre de 1986) [T. CLC]

* * *

Con la modernidad, a fines del siglo XIX, dos vías parecen distinguirse, y han establecido una jerarquía en el sentido que cada una tiene un valor como finalidad. De una parte, el formalismo, que propone un valor analítico y estructural sobre el modo de fabricación; de otra parte, la tendencia conceptual que, teniendo como valor exclusivo el discurso, establece genialmente su límite: el de un metalenguaje. La pintura de **TOM HOPKINS** [p. 37] se sitúa entre los dos y retoma el discurso intimista de los románticos. Se expresa en términos simples, poco numerosos, bien definidos. Su elocuencia y su riqueza se deben a que, para ellos, el pensamiento se articula plenamente, se desarrolla en un lenguaje eficaz puramente plástico e impone la evidencia de una visión. El color es explosivo, homogéneo y sonoro; participa en la sencillez de los medios y en su perfecta resolución. Sus cuadros sorprenden, paralizan y fascinan. (Hedwidge Asselin, revista *Vie des arts*, núm. 124, Montreal, septiembre de 1986) [T. CLC]

* * *

Cada cuadro de **ROLAND GUIGUÈRE** [p. 42] es un paisaje, a veces incluso una escena de teatro. Lo importante es que el horizonte sea muy bajo,

que un inmenso fondo de noche pueda elevarse de la tierra o cerrar la última escena. Y es cuando entran los visitantes, los transparentes, las hélices del sueño. Hay que comprender que la forma aquí es obtenida sin trazar un contorno que la separe del fondo y permita nombrarla. En 1970, Guiguère habló sobre el negro: «¿Qué hacer con el blanco cuando es el negro el que atrae y hacia el cual todo se tiende? Se comienza con el blanco, pero el negro está siempre aquí, espera para tragarse todo y no dejar sino parcelas de colores. ¡Blanco fútil, blanco pobre que quisiera iluminar, blanco pretencioso! Uno acaba por percibir que el negro es luz. Después de cuántos años!». (Francois-Marc Gagnon, revista *Vie des arts*, núm. 125, Montreal, diciembre 1986) [T. SEC]

* * *

Según la fórmula del teórico manierista Zuccaro, la pintura es hija de la naturaleza —entendiendo por naturaleza el principio femenino— y del dibujo. Definición que se aplica a la obra de **STANLEY COSGROVE** [p. 41], para quien «el dibujo es el alfabeto del pintor» y quien participa de la «principal preocupación de todo pintor» a saber «dominar la materia». Un dibujo no más realista que expresivo, pues dibujar es para Cosgrove «dinamizar un sujeto fijo en el tiempo y el espacio»; de ahí la depuración y la estilización en la composición. El camino de Cosgrove puede resumirse así: se inicia en la tradición de la gran pintura decorativa preconizada por la Escuela de Bellas Artes de Montreal, para luego completar su formación como fresquista, en México, con Orozco. Al regreso, confrontado con el declive de la pintura religiosa, hace carrera en la enseñanza, y entonces se consagra exclusivamente a la pintura intimista de caballete, sostenido por un público de aficiona-



COSGROVE 47



Roland Guiguère

dos. Su obra se reduce a variaciones sobre tres géneros: el paisaje, el retrato femenino y la naturaleza muerta. Pero Cosgrove prefiere situarse más que en la representación, en el ensamblaje de líneas sobre una superficie. (Alain Houle, revista *Vie des arts*, núm. 142, Montreal, marzo 1991) [T. SEC]

* * *

«Lo que para mí importa antes que todo, es el complemento inmaterial de la obra, esta especie de aura necesaria en una relación estrecha entre la superficie pintada y el espectador.» Este propósito del artista podría pertenecer a cualquier pintor expresionista abstracto americano. Las abstracciones de MARC GRANEAU [pp. 38 y 43] se inscriben en una tradición pictórica que el artista supo volver pertinente. A primera vista, las obras sobre papel y algunos cuadros retienen nuestra atención por la coherencia de su propósito y la seguridad de su gesto. El artista posee una asombrosa maestría de su vocabulario formal, sobre todo en lo que respecta a su trabajo sobre papel. Su dibujo se articula en torno a ese motivo, con frecuencia evocador de elementos arquitectónicos, elementos de configuración imponente, cuya función primera es de sostener, de encuadrar y de contener, de ahí el efecto de solidez que emana de su imagen. Todo el interés del trabajo de Graneau reside en su justeza. Una ejecución cargada de expresividad responde al equilibrio de su composición. Sus obras no tienen nada de literal o de anecdótico; sugieren más que representan. Su práctica del collage a partir de trabajos antiguos, de vestigios en cierta manera de otra historia, encierra toda la emotividad del juego de la memoria. (Michèle Thériault, revista *Vie des arts*, núm. 127, Montreal, junio 1987) [T. SEC]



Marc Graneau



Bella Jozef y Juan Rulfo, 1982

Conversación con Juan Rulfo
La oscura y profunda voz de la tierra

BELLA JOZEF

El escritor mexicano Juan Rulfo vino por cuarta vez al Brasil (considerado por él un «país mágico, el más interesante de América Latina, con su gente de temperamento amable y hospitalario»). Para recibirlo, Río de Janeiro se engalanó con un cielo despejado, y el sol estaba muy caliente cuando, a las diez de la mañana, Rulfo llegó al hotel. De traje de lana color gris, daba señales de cansancio, pero una sonrisa casi infantil iluminaba su rostro. Una vez rota la coraza con la que suele defenderse del asedio de críticos y de periodistas, se muestra afable, irónico, juguetón. Le dije: «usted parece más joven». Él me contestó: «qué nada, ya me llegó la antigüedad».

La obra de Juan Rulfo es, al mismo tiempo, moderna, innovadora y tradicional. Los grandes mitos universales están ahí representados, lo que le permite ensanchar los horizontes de sus seres, por la incorporación de la temática rural mexicana a un contexto universal. Los personajes de Rulfo aceptan el destino con resignación, como una fatalidad, aunque se mantienen siempre en lucha contra el ambiente hostil. Pero el escritor no nos explica a dónde van ni de dónde vienen. Nos los presenta bajo un cielo vacío en un mundo extraño. No consiguen definirse ni explicarse y, en esto, son contemporáneos de todos los antihéroes novelescos de nuestra época.

La estética de Rulfo es elaborada a raíz de una civilización en crisis. El mundo recreado, organismo vivo y denso, en fragmentos sin continuidad cronológica, confiere al lector la tarea de recomponer de una manera ordenada un universo caótico aparentemente. El tiempo de la novela *Pedro Páramo* se detiene en la intemporalidad del mito. De este modo, plasmó un mundo fantástico y misterioso de seres arraigados en un fatalismo ancestral.

Cuando Juan Rulfo dice que pretende dar vida a un poblado muerto, creemos que él fue más allá, dio vida a todo un continente. De ahí mi curiosidad por preguntarle:

Bella Jozef: ¿Qué hace usted hoy día, tiene otros libros escritos o en preparación?

Juan Rulfo: Estoy editando libros de Antropología social [desde hace veinte años dirige el Departamento Editorial del Instituto Nacional Indigenista], buscando traductores, revisando, escribiendo prólogos y notas. Resulta que estoy completamente volcado a esas ediciones, y es difícil cambiar la mentalidad de una ciencia técnica para la literatura, que es otro mundo.

BJ: Pero, así, sus lectores sufren mucho. Hace años esperamos por lo menos dos libros de publicación ya anunciada, *La cordillera* y *Días sin floresta*.

JR: Este año me jubilo y, así, estoy libre para poder escribir. *La cordillera*, una novela, la tiré, o mejor dicho, está en la basura.

BJ: Corría la noticia de que usted la había entregado a un editor y, después, se la pidió de vuelta

JR: No llegué a entregarla. En cuanto a *Días sin floresta* es una colección de cuentos, que saldrá en breve...

BJ: ¿Por qué tarda tanto?

JR: Soy muy exigente conmigo mismo, tengo una autocrítica muy fuerte. Cuando estaba en preparatoria escribía con estilo retórico. No era así como yo quería decir las historias... Mis cuentos de *El llano en llamas* no son los primeros que escribí. Los que usted conoce son el resultado de un largo esfuerzo para dominar la técnica. Ganas que tengo de superar un estilo artificial.

BJ: Sé que usted leyó mucho, principalmente obras de ficción. ¿Qué destacaría de esas lecturas?

JR: Oí muchas voces y sigo oyéndolas: Virginia Wolf, Marcel Proust, Knut Hamsun, lo que usted quiera... *La Biblia* y los himnos de Prudencio. Mi primera gran lectura, la que me abrió los ojos fue *El retrato del artista adolescente*, de James Joyce. Pero, entre el coro de todas esas voces universales volví a oír una voz profunda y oscura. Quizás la de un hombre viejo que está junto al fuego...Y créame o no, esa voz predomina

en el coro y es la del verdadero, la del único solista en que creo, porque me habla de lo más hondo de mi ser y de mi memoria.

BJ: Los críticos suelen decir que usted sufrió la influencia de William Faulkner en su obra.

JR: Esto ha sido atribuido a mí y a Revueltas. Leí a Faulkner a *posteriori*, para saber dónde estaba la similitud. La influencia que más reconozco es la de los escritores nórdicos y los de África negra.

BJ: ¿Usted diría aún que Guimaraes Rosa es el «Ulises americano»?

JR: Sí. Él es el mejor novelista de América Latina de este siglo.

BJ: ¿Y los demás escritores brasileños?

JR: Los demás vienen después de él.

BJ: ¿Y el Nobel, cuál es el brasileño que lo merecería?

JR: Guimaraes Rosa lo hubiera merecido. Ahora puede que sea Carlos Drummond de Andrade.

BJ: ¿Y García Márquez?

JR: Se lo mereció, por supuesto.

BJ: ¿Qué quiso expresar al escribir *Pedro Páramo*?

JR: *Pedro Páramo* expresa el deseo de hacer vivir de nuevo un pueblo muerto —que vuelve a vivir en la imaginación de mis personajes—. De niño, vivía en un pequeño pueblo que me parecía, como es natural entre los niños, el mejor del mundo. Después, ya adulto, cuando volví a él, descubrí que no era tan bueno ni grande ni siquiera tan importante como yo creía; además, estaba casi abandonado y sus casas en ruinas... Probé una experiencia semejante en San Gabriel. Se trataba también de un pueblo pequeño, pero próspero. Sin embargo, más tarde al regresar allí años después, lo encontré fatal. Fue cuando descubrí que el causante de su decadencia había sido un cacique del lugar.

BJ: ¿En qué medida Sayula, donde nació, aparecería en sus relatos?

JR: En realidad no conozco Sayula. Sólo sé que hace unos años, antes y hasta después de la Revolución, ha sido un centro comercial muy

grande. Pero nunca viví en Sayula. Mi familia ya se había trasladado a San Gabriel. Allí pasé mi infancia y lo considero mi terruño. Yo estaba siempre en medio de la gente del campo. Cuando el sol se pone, los campesinos toman un cigarrillo [lo que hace también Rulfo, mientras habla] y preguntan a los compañeros a su alrededor: «¿usted recuerda?». Y aunque uno no conteste, los demás comienzan a recordar.

BJ: ¿Por eso sus personajes son tan taciturnos?

JR: Porque las personas allí son herméticas. Quizás por lo de la desconfianza. No les gusta hablar de sus asuntos, de lo que hacen. Nadie sabe de qué se ocupan. Hay pueblos, incluso, que se dedican exclusivamente al agio. La gente allí no habla de nada. Cuida y arregla sus menesteres de una manera muy personal, casi secreta.

BJ: ¿Tiene el cacique Pedro Páramo dimensión trágica? ¿Cómo lo concibió?

JR: Imaginándolo como personaje simplemente. Viéndolo. Después, pensé en un pueblo muerto. Y, claro, los muertos no viven ni en el espacio ni en el tiempo. Eso me dio libertad para manejar a los personajes sin distinción. Mejor dicho, dejándolos entrar y, enseguida, permitir que se esfumaran, desaparecieran.

BJ: ¿Cuál es el secreto de la maestría en el uso del lenguaje coloquial?

JR: Resulta que no quería que mis personajes hablaran como en un libro, en un texto escrito. Mi intento no era hablar como se escribe sino escribir como se habla.

«...Pedro Páramo expresa el deseo de hacer vivir de nuevo un pueblo muerto —que vuelve a vivir en la imaginación de mis personajes—...»

BJ: ¿No cree que el mito del paraíso perdido se halla hondamente arraigado en sus recuerdos de infancia?

JR: Pueda que sea. Lo cierto es que había allí un río en el cual nos bañábamos. Actualmente, ya no trae agua. En las montañas los bosques que circundan el pueblo, han sido destruidos. Y todos los vecinos emigraron. Los que no lo hicieron, fue porque prefirieron quedarse con sus muertos. No querían apartarse de sus antepasados ni abandonarlos pues representaban algo que los aferraba al lugar. Y si, por si acaso, se marchaban, los cargaban con ellos. Llevaban consigo a sus muertos en las espaldas. Y aun cuando los dejaban, en cierta medida seguían cargándolos.

BJ: En su literatura, la presencia del muerto, es como una especie de obsesión, ¿verdad?

JR: Lo cierto es que los vivos están rodeados de muertos. En los pueblos de

México, existe todavía la creencia de que las almas en pena visitan a los vivos. Hasta hoy, cuando yace un muerto por los caminos, las personas lanzan una piedra a su tumba. Esa piedra equivale al rezo de un padre nuestro para el alma del difunto. En la novela todos están muertos. La historia es contada por los habitantes muertos. Así, el pueblo vuelve a vivir una vez más. Ha sido ese mi propósito, dar vida a un pueblo muerto.

[Publicada en portugués el 22/XI/1982 en *O Globo*, de Brasil].



DAVID MOHROR

Juan Rulfo y Boris Pilniak, las llamas dobles de la revolución

ARMANDO OVIEDO

*A Federico Campbell,
por la memoria de la ficción de la memoria*

En las innumerables pláticas que tenía con Felipe de Jesús Hernández Rubio todos los sábados por la tarde en el Café Córdoba —heredero de otras reuniones en otros cafés que comandaban los poetas Guillermo Fernández y Raúl Renán— en la colonia Roma y concluyendo en el bar Zirahúen, apareció entre las cervezas y los tequilas el libro de Angelo María Ripellino, *Sobre literatura rusa*.

Esa noche se comió nuestras palabras y nosotros nos llenamos de Juan Rulfo, Boris Pilniak y tragos, todo ello motivado por el artículo de Ripellino «Los lobos de Pilniak». Y es que Felipe de Jesús había encontrado algunos paralelismos entre el ruso y el mexicano en el artículo del italiano.

«Échales un ojo a los subrayados de este texto —me dijo Felipe al momento de obsequiarme el libro de Ripellino— podrían haber sido escritos para referirse a la obra de Rulfo. Y además echan por tierra la patraña de que *Pedro Páramo* es un producto del feliz azar, de la inocencia literaria y que manos amigas intervinieron en la novela de Rulfo».

Ese descubrimiento estaba bien para entretenernos esa noche, pero lo que aún no sabíamos era que aunque Rulfo confesó haber leído a Pilniak, no lo hizo antes o durante la elaboración de sus dos libros mayores. En aquel lejano 1989 nos preguntábamos ¿quién carajos era Pilniak?

Rulfo dijo en una entrevista realizada en 1975, reproducida en el suplemento *El Búho* del periódico *Excelsior* (y que Felipe transcribió en 1986 en la antología periodística en torno a la muerte de Rulfo, *Los murmullos*), que lo había leído. También sabíamos de las exóticas exquisiteces de Rulfo como Knut Hamsun, Ramuz, Halldór Laxness, Jens Peter Jacobsen, Selma Lagerlöf, Boyersen, entre otros, ¿pero Pilniak? Estaba por aparecer *La casa de la tribu* (1989) con una serie de ensayos de Sergio Pitol, con un texto luminoso sobre este y otros

rusos, además. Pero la feliz coincidencia nos valió para la semana siguiente.

Antes de entrar al Zirahuén, Felipe y yo acostumbrábamos hacer sed en la desaparecida librería de viejo Teorema. Ahí nos topamos con *Caoba*, el número 23 de los Textos de Humanidades de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, en edición de 1980, con prólogo (que era el ensayo aparecido en *La casa...*), selección y traducción de Sergio Pitol. Fue ahí donde supimos que la influencia que podía tener Rulfo de Pilniak y que nosotros se lo achacamos a Ripellino, era un extraordinario paralelismo de dos autores que, aunque lejanos en el espacio, tenían una cercanía muy peculiar.

Estas y otras coincidencias, que van creciendo con la lectura de Pilniak y la relectura de Rulfo, son las que animan las siguientes notas. Son apuntes de un ensayo más amplio y que apuntan hacia otros temas en ambos autores que se tocan en el horizonte como el papel del bandolerismo, la violencia latente y ciertos presupuestos orientales en la narrativa de ambos autores.

Aunque otros investigadores continúan agregándole más pieles de zorro al astuto Zorro, yo sólo me guío por la búsqueda de coincidencias entre escritores universales, y Rulfo está a esa altura. Estas notas no tratan de ser una mera comparación sino escuchar los distintos tonos de la sensibilidad humana que, como el espíritu, sopla donde quiera.

El contexto revolucionario con lenguaje revolucionario

A pesar de vivir tan alejados en el espacio, Juan Rulfo (1917-1986) y Boris Pilniak (1894-1937) padecieron las revueltas sociales más importantes del siglo XX en sus respectivos países de manera distinta, pero supieron dejar en la memoria el padecimiento vívido de los pueblos, no los hechos fechables sino los sentimientos padecibles.

Ambos escribieron de los avatares de las masas desde los personajes que padecieron la bola de situaciones. Escribieron de su tierra con ese lenguaje primigenio; el lenguaje o mejor dicho las voces de todos que, según Edmund Wilson al referirse al ruso, bien se puede aplicar al lenguaje literario de Rulfo.

Dice Wilson en *Ventana a Rusia*:

... la lengua rusa entrañaba los acentos de la tierra rusa, la fiesta rusa donde se bebe toda la noche, las relaciones patriarcal-feudales, el humor, el entusiasmo, el rápido toma y daca entre las diferentes clases. Era una lengua con pocas fórmulas de cortesía, torpe para el

DESPUÉS DE TANTAS HORAS de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros. Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y arroyos secos. Pero sí, hay algo. Hay un pueblo. Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza. Pero el pueblo está todavía muy allá. Es el viento el que lo acerca [Juan Rulfo, «Nos han dado la tierra» en *El llano en llamas*, F.C.E., México, 1953].

pensamiento abstracto, pero más expresiva que las lenguas de occidente para los sentimientos y las impresiones de los sentidos, en la proposición misma en que estaba más cerca de las emociones primitivas: una lengua que surgió del pueblo como los abedules crecieron del suelo ruso.

Por su parte, Rulfo le confiesa a Joseph Sommers sobre los recursos imaginativos para construir Pedro Páramo:

... Tenía yo los personajes y el ambiente. Estaba familiarizado con la región del país donde había pasado la infancia, y tenía muy ahondadas las situaciones. Pero no encontraba un modo de expresarlas. Entonces simplemente lo intenté hacer con el lenguaje que yo había oído de mi gente, de la gente de mi pueblo. Había hecho otros intentos

—de tipo lingüístico— que habían fracasado porque me resultaban un poco académicos y más o menos falsos. Eran incomprensibles en el contexto del ambiente donde yo me había desarrollado. Entonces el sistema aplicado finalmente, primero en los cuentos, después en la novela, fue utilizar el lenguaje del pueblo, el lenguaje hablado que yo había oído de mis mayores, y que sigue vivo hasta hoy.

La ficción de la memoria de la ficción

La ficción: Rulfo ha dicho, «...en realidad nunca he usado, ni en los cuentos ni en *Pedro Páramo*, nada autobiográfico. No hay páginas allí que tengan que ver con mi persona ni con mi familia. No utilizo nunca la *autobiografía directa* (cursivas de A.O.). No

es porque yo tenga algo en contra de ese modo novelístico. Es simplemente porque los personajes conocidos no me dan la realidad que necesito, y que me dan los personajes imaginados».

La memoria: «Consideraba Pilniak —escribe Augusto Vidal en el prólogo a *El año desnudo*— que lo esencial en el arte de escribir estriba en la *transformación imaginativa* (cursivas de A.O.) del mundo exterior. En el fondo, decía, un escritor escribe acerca de sí mismo. La inspiración arranca de su subconsciente. En esta zona se encuentran las imágenes visuales que el artista busca. En cambio, las imágenes verbales con que suele describir sus visiones las toma valiéndose de su intelecto, consciente de lo que hace. “Lo que voy a escribir durante el día (decía Pilniak), lo organizo por la mañana, cuan-



JUAN RULFO

do el sueño lucha con la vigilia, cuando aún sin haberse esfumado del todo las impresiones del sueño pasa por la mente una sucesión de pensamientos”».

La ficción de la memoria: El siguiente episodio no sé si lo leí o en verdad me sucedió:

—Mamá Guita, léeme un cuento antes de dormir.

—Mejor te lo cuento.

—¿Qué no sabes leer?

—Antes sabía, pero con la cristiada se me olvidó.

Un libro como un balazo contra la muchedumbre

El impacto que Pilniak tuvo con su novela *El año desnudo* (1922) y sus primeros cuentos, fue parecido al de Rulfo con *Pedro Páramo* (1955) y sus primeros cuentos sueltos en 1947. La violencia institucionalizada a partir del proceso revolucionario de los países de ambos autores, es retratada a través de unas formas literarias novedosas, que rompen con las caducas y anquilosadas formas de la narrativa practicada por sus predecesores.

El año desnudo y *Pedro Páramo* están escritas de manera fragmentada, como una serie de párrafos dispersos en sincronía con otros instantes, están situados aparentemente en el *no* tiempo. Pero son historias que se unen en la superficie de los hechos violentos y se entierran en la oscuridad de los muertos.

Son novelas de muertos vivientes (Rulfo) o de seres agonizantes (Pilniak). Es la historia de dos pueblos sometidos al torbellino del cambio, a la violencia sin esperanza o sólo donde las situaciones agrias son la única esperanza; en ellas están colgados, como ahorcados en el campo, los bultos del recuerdo; son las tirlangas que el viento mueve a capricho, como el destino pues.

Dice Sergio Pitol, «*El año desnudo...* es la primera novela que trata de describir los grandes y los pequeños cambios ocurridos en una pequeña ciudad, la ciudad de Orydín, perdida en la inmensidad de la estepa rusa, no a un personaje individual, a una familia, o a un grupo social o profesional determinado, sino a la ciudad entera, incluidos todos los personajes, grupos profesionales, categorías sociales, y por ello convertida en una especie de microcosmos que refleja al país...»

Por su parte, Rulfo le dice a Sommers que *Pedro Páramo* es «...una novela en que el personaje central es el pueblo... Es un pueblo muerto donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos, y aun quien narra está muerto...»

YA POR ÚLTIMO LE DI una última patada al muertito y sonó igual que si se la hubiera dado a un tronco seco. Luego me eché la carga al hombro y me vine por delante. Los Torricos me venían siguiendo. Los oí que cantaban durante largo rato, hasta que amaneció. Cuando amaneció dejé de oírlos. Ese aire que sopla tantito antes de la madrugada se llevó los gritos de su canción y ya no pude saber si me seguían, hasta que oí pasar por todos lados los ladridos encarrerados de sus perros [Juan Rulfo, «La Cuesta de las Comadres» en *El llano en llamas*, F.C.E., México, 1953].

Las novelas aparentemente descoyuntadas de Rulfo y Pilniak causaron un revuelo cuando aparecieron en sus respectivos países. En la naciente Unión Soviética y en el México del medio siglo, las novelas se atrevieron a romper una tradición narrativa cada vez más artificiosa y repetitiva en sus planteamientos; y más en un tema que era fundamental para sus respectivos nacionalismos: sus personajes populares y la sociedad «revolucionaria» que los fundamentaba. Ambos acudieron a una forma en apariencia novedosa en su expresión, con una seria y profunda experimentación lingüística (que particularmente le llevaría a Rulfo a tener una polémica con ese otro artífice de la palabra escrita, Salvador Elizondo).

Ambos también nos hablan de las tragedias de dos pueblos azotados por la sombra de los Pedros: Pedro el Grande con su



JUAN RULFO

muerte en Rusia, Pedro Páramo con su maldición sobre Comala (que se extiende hasta nuestros días, en un país establecido sobre un comal). En *El año desnudo* y en *Pedro Páramo* asistimos a la decadencia de un pueblo y a su permanencia en nuestra memoria y en nuestras venas profundas de la nacionalidad; pueblos establecidos por el progreso de las balas (que se creyó una fiesta) y de donde saldrán triunfantes los verdaderos héroes de esa mítica lucha: los bandoleros.

Poderosos caballeros los bandoleros

«En vez de los zares —escribe Sergio Pitol sobre la obra de Pilniak— los militares, los funcionarios administrativos, nos dice un personaje de “La iglesia de San Nicolás de

los pozos blancos”, se impondrán los antiguos héroes legendarios. Los bandoleros, rebeldes salidos del campo y amados por los campesinos: Stenka Razin y Emilian Pogachov». Póngase especial atención al Emiliano ruso que aquí se cita.

«Esta revolución —dice Pedro Zamora en “El llano en llamas”— la vamos a hacer con el dinero de los ricos. Ellos pagarán las armas y los gastos que cueste esta revolución que estamos haciendo. Y aunque no tenemos por ahorita ninguna bandera por qué pelear, debemos apurarnos a amontonar dinero, para que cuando vengan las tropas del gobierno vean que somos poderosos». Ya sabemos que después esos ricos cobrarían con altos réditos dicho abono (en el sentido de siembra y pagaré) revolucionario.

El mismo viento

—¿Qué es?—me dijo.

—¿Qué es qué?—le pregunté.

—Eso, el ruido ese.

—Es el silencio. Duérmete. Descansa...—

(«Luvina», de Juan Rulfo)

—¿Oyes?

—¿Qué?

—El lamento de la tierra...

—Sí, se despierta ¡La primavera! ¡La alegría de la tierra!

—No, no, su tristeza... ¿No sientes el olor a podredumbre?

(«El milenio», de Boris Pilniak)

Los perros y los lobos

«No hay narración de Pilniak —dice Ripellino— en que no reaparezcan los lobos».

«El aullido de los lobos viene del fondo de extensiones primordiales...» Las estepas rusas conmovían a Pilniak. En su escritura están detallados los bosques, así como los animales que pueblan ese espacio agreste. Por aquí y por allá se enfrentan y se acompañan las naturalezas salvajes de la llanura: el hombre y su entorno.

En la geografía silvestre dibujada por Rulfo, son los perros los que contraponen la acción cotidiana de ese mapa escandaloso a su modo (el sol es un escándalo, al igual que el polvo y el paisaje de la planicie o sus montañas gritonas y cortadas a golpe de hacha mellada). Los perros, vaticinan, prohíben, avisan, esconden. Pero más: anuncian la entrada a la boca del infierno. «Antes en los pueblos —le dice Rulfo a Poniatowska—, apagaban la luz a las once de la noche y uno no sabía dónde andaba nadie en la oscuridad... y sólo por los perros, por los ladridos... localizaba uno a los cristianos, sabía uno que allí vivía la gente. Yo recorrí muchos llanos y las noches en que no oía a los perros ladrar, me sabía perdido».

El zorro

Cierra el pequeño volumen titulado *Caoba* de Pilniak con «Un cuento sobre cómo se escriben los cuentos», un bello texto sobre un escritor japonés que alcanzó la fama con una única y vívida novela acerca de una mujer europea. Dentro de la historia, se dice que el templo de la zorra está situado en una montaña cercana a la ciudad japonesa de K. El narrador nos previene diciendo que en ese bosque de cultura budista, «La zorra es el dios de la astucia y de la traición: si el espíritu de la zorra

«¡QUÉ DESCANSES EN PAZ, Anacleto Morones!», dije cuando lo enterré, y a cada vuelta que yo daba al río acarreando piedras para echárselas encima: «No te saldrás de aquí aunque uses de todas tus tretas.» Y ahora la Pancha me ayudaba a ponerle otra vez el peso de las piedras, sin sospechar que allí debajo estaba Anacleto y que yo hacía aquello por miedo de que se saliera de su sepultura y viniera de nueva cuenta a darme guerra. Con lo mañoso que era, no dudaba que encontrara el modo de revivir y salirse de allí [Juan Rulfo, Anacleto Morones en *El llano en llamas*, F.C.E., México, 1953].

penetra en un hombre la raza de ese hombre está maldita». Al concluir el cuento, con más ingredientes de astucia y engaño que de traición, el narrador concluye que la zorra es el dios de los escritores.

Se dice que una de las fábulas —que considero auténticas narraciones zen— de Augusto Monterroso, «El lobo es más sabio», está inspirada en la personalidad de Juan Rulfo. Ya sabemos que es la historia de un zorro que decide escribir y con dos libros obtiene un gran éxito, «...y varios profesores norteamericanos de lo más granado del mundo académico de aquellos remotos días lo comentaron con entusiasmo y aun escribieron libros sobre los libros que hablaron sobre los libros del Zorro».



JUAN RULFO

Quizá el orientalismo —otro río subterráneo de la obra rulfina— que guarda la obra de Rulfo esté por develarnos el gran silencio de este autor. No es gratuito que la traducción al japonés de los libros de Rulfo haya causado una grata impresión por los ecos orientales que suenan en esos murmullos, tal y como le dijo el traductor Akira Sugiyama a Víctor Jiménez en 1998; e incluso que esto nos hable, desde la paradoja del silencio, de la posición personal de monje budista del propio Rulfo.

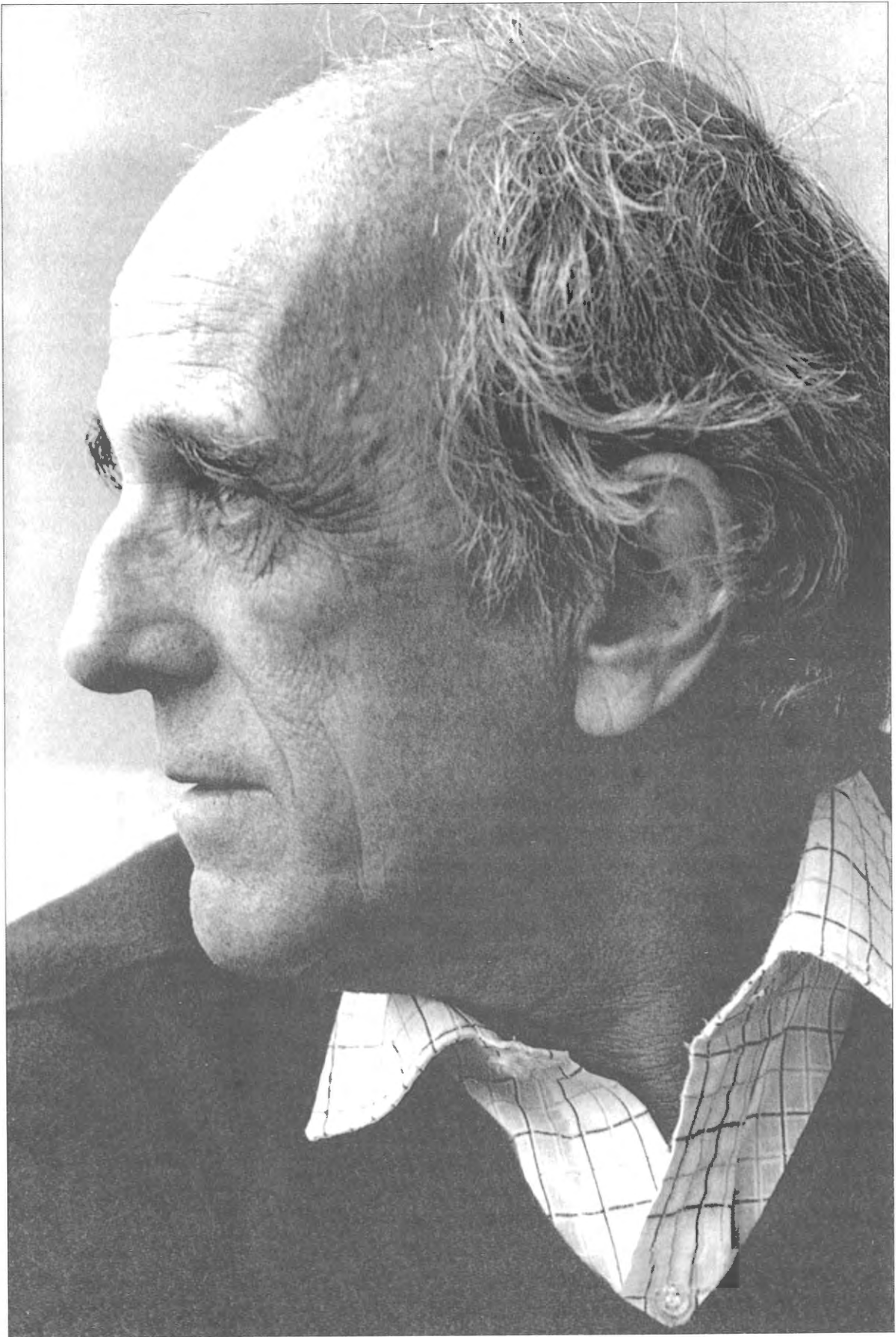
Para Pilniak también el oriente tenía su sonido aunque éste le sonaba y le asombraba por el lado de la cultura asiática, el del territorio mongol, el de las grandes llanuras que siempre vio en llamas.

Paralelos

¿Qué tan cerca de la literatura mexicana estarán los siguientes presupuestos que Virginia Wolf menciona de la literatura rusa y que fueron citados por Edmund Wilson?

1. Los rusos son informes y toscos.
2. Son melancólicos.
3. Son crudamente realistas.
4. Son enfermizos e histéricos.
5. Son místicos.

Dentro del catálogo de la sociología literaria Rulfo y Pilniak están más allá de la clasificación, será porque el alma humana es informe e inconforme a los planteamientos más occidentales del pensamiento.



Fonseca investiga el caso Molière

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

Sólo en fechas muy recientes —ambas en 2003— el narrador Rubem Fonseca (Minas Gerais, 1925) ha recibido dos de los mayores reconocimientos del ámbito de la literatura lusobrasileña (el Premio Camões) y latinoamericana (el Premio Juan Rulfo) que merecía como uno de los más importantes escritores de nuestro tiempo. Aunque su obra ha sido traducida al español en México, Colombia, Argentina y España, ni nuestra crítica ni los lectores habían prestado la debida atención a la trascendencia de su aporte, lo que explica el tardío descubrimiento que ahora se pone en marcha en Hispanoamérica. Yo tuve más suerte que la mayoría: lo descubrí por casualidad al leer en la década de los 80 su libro de cuentos *El cobrador* (1979), que me produjo una conmoción imborrable, reafirmada después por novelas como *El gran arte* (1983) y, sobre todo, por la perturbadora *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* (1988).

Fonseca usa astutamente las técnicas de la novela negra y del *thriller*, pero va más allá de los límites de esos géneros para presentar una visión aterradora del Brasil contemporáneo, como una sociedad violenta, cínica y corrupta. Sus personajes, que suelen provenir de los bajos fondos (asesinos a sueldo, narcotraficantes, prostitutas, policías brutales), están movidos principalmente por los impulsos más elementales: poder, dinero, sexo. Pero no hay quien los juzgue, ni siquiera el narrador, porque no se coloca por encima de los seres y situaciones que crea y más bien se implica en ellos.

El formato esencial de sus cuentos y novelas es el de una investigación en busca de la verdad de un hecho, generalmente criminal. La novela policial clásica convierte ese esquema, que desarrolla como un juego de deducciones lógicas y de opciones posibles, en un medio cuyo objetivo es la restitución del orden violado por el acto criminal; es decir, al final la ley (o sus representantes) se impone, halla al culpable y lo castiga. En los relatos de Fonseca, esa restitución no exis-

te: no hay ley o ésta es tan corrupta o injusta como el acto que pretende sancionar. El mal corroe y envenena todos los estratos de la sociedad y sobre todo las almas de los individuos, cuyas violentas pulsiones los empujan por el camino de la perversión sexual, el cinismo moral y una insaciable angustia existencial. El mundo imaginario del autor revela una irresistible vocación por el abismo, donde no hay redención ni esperanza. Su visión es infernal.

Umberto Eco (*The Limits of Interpretation*, 1990) observó que en *Seis problemas para Isidro Parodi*, Borges y Bioy Casares hicieron una parodia del género policial que invertía una de sus reglas fundamentales: el detective está en la cárcel y desde allí resuelve el caso. Lo que Fonseca hace en *El enfermo Molière* (Bogotá: Norma, 2003) no es menos radical: convierte la muerte del famoso comediógrafo en una policial del siglo XVII, cuando el género por supuesto no existía. Es decir, extrapola un lenguaje narrativo a una realidad por completo ajena a él, lo que no es menuda hazaña. La muerte de Molière se presta a esa operación porque está envuelta en misterios: se produjo en un escenario teatral, mientras interpretaba una de sus propias obras, y dio origen a sospechas de una conspiración. Eso le basta a Fonseca para iniciar su «investigación» más de tres siglos después.

El autor plantea la historia tendiéndonos de inmediato una sutil trampa: la novela se abre con un «Registro» o elenco de personajes, que son todos históricos (comenzando por Molière, aparecen Racine, Corneille, Montaigne, Luis XIV, La Fontaine y muchos otros), pero la figura clave, como narrador, es el anónimo Marqués, amigo y compañero de colegio de Molière, que da la casualidad de ser el único ficticio. Por su estrecha relación con el comediógrafo, es un testigo implicado y sospechoso que carga su relato con una serie de datos intrigantes, tendenciosos e incompletos. Como narrador exclusivo de lo que leemos, la información que nos brinda queda teñida con los personales intereses o teorías que sostiene, dando la impresión de que está tratando de defenderse de algo.

Las líneas de la verdad y la ficción (y también de la leyenda que rodea al célebre personaje) se entrecruzan continuamente. El Marqués no sólo no parece preocupado por eso, sino que siente el perverso placer de jugar con nuestras expectativas proponiéndonos pistas falsas y datos confusos. En un pasaje del capítulo 5 leemos: «Para consolar a Molière, yo solía decirle que la envidia era una forma de elogio, y que en palabras de Montaigne era mejor ser envidiado que amado. Montaigne nunca dijo tal cosa, pero mi amigo cayó en mi mentira.»

Paradójicamente, la reconstrucción que hace Fonseca de perso-

najes, hechos y ambientes históricos se basa en una cuidadosa documentación sobre la época: la «investigación» del Marqués se apoya en una rigurosa investigación previa del autor, precisamente para hacernos caer en la trampa.

El juego del personaje-narrador consiste en hacernos dudar de todo, incluso cuando parece estar diciendo la verdad: interviene en su propia historia de muchos modos secretos y tortuosos. En primer lugar, una de sus numerosas amantes es Armande, la esposa de Molière, por lo que podría estar comprometido en el caso que investiga. Para complicar más las cosas, otra de sus amantes, Marie-Madelaide, la Marquesa de Banvilliers, será ejecutada por el asesinato de su propio padre y de dos de sus hermanos; como usó veneno para matarlos y se sospecha de lo mismo en el caso de Molière, el Marqués trata de distanciarse de ella para ponerse a salvo de la justicia; la escena de su ejecución pública, a la que el Marqués asiste con sentimientos encontrados, es uno de los momentos más intensos de la novela. El enredo se ahonda todavía más por los *affaires* de Molière con otras mujeres que bien quisieran verlo muerto. En medio de su investigación, el Marqués llega a incluir a Racine a su lista de sospechosos. Y él mismo se siente culpable de la muerte de su amigo «al buscar cobardemente, mientras agonizaba, un sacerdote y no un médico.»

En realidad, los intereses e intrigas cortesanos son incontables y, pese al apoyo que le brindaba el Rey Luis XIV, Molière tenía enemigos muy poderosos por todas partes: sus obras y su propia conducta significaban un desafío a las normas de la vida social de entonces; su mismo éxito lo hacía aparecer como más peligroso. Cuando al fin, descubrimos a los culpables, instigadores y colaboradores (cuyos nombres no revelaremos aquí), confirmamos que esa muerte fue un símbolo de que desafiar al poder es siempre riesgoso.

La noción de desafío y riesgo es esencial en la poética del escritor brasileño, para quien la literatura es un acto de negación radical de todo lo establecido, un voto anárquico en contra de las hipocresías del orden social. Escribir debe ser siempre una forma de disidencia; de otro modo es un simple gesto de sometimiento y complacencia. En la notable novela corta con el largo título *Del fondo del mundo prostituto sólo guardé amores para mi puro* (1997), el escritor Flávio es —aparte de sospechoso de un crimen— un espíritu provocador, epicúreo e iconoclasta que publica dos libros titulados *Comer* y *Coger*. En su estética, amor, placer y literatura están estrechamente unidos; confiesa que «mi motivación para escribir tiene algo que ver con la pasión que siento por las mujeres» y que el escritor que más admira es Sade, que llena «el corazón y la mente de los

lectores de miedo y horror, porque la vida era eso, miedo y horror». El Marqués pertenece a esta misma estirpe libertina.

En un mundo donde la corrupción y el crimen son la norma —como en la Francia de Luis XVII, como en el nuestro— el acto rebelde y necesario es el libertinaje total, del cual es un ejemplo el Marqués narrador. En las páginas finales de lo que él llama sus «reminiscencias», parece desinteresarse de su propia búsqueda de la verdad porque sabe que alcanzarla no cambiará nada, que el caso Molière es apenas un pequeño sobresalto en los ajetreos habituales de la corte y que, «de cualquier modo, la muerte de un comediante no tenía en verdad demasiada importancia.»

Dos cuentos

RUBEM FONSECA

Buena ventura

Beto fingía que estaba leyendo, pero observaba a Milí vistiéndose, poniéndose los adornos brillantes en el rostro, pintándose la boca, limpiándose el piercing del labio inferior con un cotonete. La bolsa, donde guardó un chupón, estaba tejida con chaquiras de colores.

—¿Por qué traes esa cara? ¿Estás molesto porque voy sola? No quieres ir, prefieres quedarte pegado a ese libro.

—¿Para qué vas a llevar el chupón?

—Para disfrutarlo, para aumentar mis encantos.

—No te hagas.

Milí sacó el chupón y se lo entregó a Beto.

—¿Contento? No sé a qué horas regreso.

—Llévate esa porquería. Sé que puedes buscar otra por allá.

Milí se sentó en el sofá al lado de Beto.

—Beto, tenemos que arreglar nuestra vida.

—Te dije que te llevaras el chupón. No quiero que te quiebres los dientes.

—Ya sabes que no me quedo rechinando los dientes, son pocos los que lo hacen, depende de cada temperamento, creo. Beto, tenemos que arreglar nuestra vida.

—¿Cómo? ¿Quieres que también agarre un chupón y me ponga a rechinar los dientes con tus amigos?

—Beto, ya deja de molestarme. Muy de vez en cuando voy a una fiesta. Me gustan las fiestas, ya sabías que yo era así.

—Uno puede cambiar.

—Tú cambiaste después que empezaste a ir a aquel lugar donde las personas van a confesarse y decir que se purificaron. Nunca pensé que harías algo así, tan poco científico. Te volviste un viejo de treinta años. No quiero volverme una vieja de veintidós.

—Voy a llegar a los cincuenta. ¿Y tú, vas a llegar a los cuarenta?

—Beto, sólo quiero vivir con entusiasmo. Y vamos a llegar a los ochenta, juntos. Pero antes, quiero divertirme un poco.

—Tomando *E*, rechinando los dientes, bailando con el cuerpo quemándosete y sorda de tanto oír música ruidosa.

—Llevo esos tapones para el ruido que dan en los aviones. Beto, por favor, intenta entenderme como yo intento entenderte. No quiero pasarme la noche leyendo, sentada en un sofá, como una momia. Me gustas, pero necesitamos arreglar nuestra vida. A mí no me molesta que te quedes leyendo y corriendo alrededor de la laguna. Pero debes dejarme hacer lo que me gusta. Tú hacías tus locuras, peores que las mías, ahora ya no las haces, sólo tomas guaraná y vitaminas. ¿Y acaso te estoy reclamando?

—Yo era un joven imbécil.

—Yo sólo tengo veintidós años. Tal vez también me canse a los veintiocho, como sucedió contigo, o antes, entonces ya podremos acoplarnos. Pero ahora, ahora quiero divertirme un poco, no te preocupes, en la fiesta sólo voy a usar *E*.

—Pero venden muchas porquerías como si fueran *E* que tienen exceso de PMA o DPM-A. En pequeñas dosis...

—Ya me vas a sermonear...

—Déjame que termine, por favor. En pequeñas dosis crean una euforia leve, alucinaciones agradables, dan energía para bailar toda la noche, hay algunos que sienten inspiraciones poéticas, éxtasis místicos...

—Es lo que me sucede a mí...

—Pero una dosis mayor puede elevar demasiado la temperatura, la presión, los latidos cardíacos y la persona entra en convulsión, en coma y se muere.

—Ay caray, hoy estás didácticamente siniestro.

—Cuidado con las chinas, también conocidas como technos.

—Allá no hay. Es una fiesta familiar.

—Y también con las mitsubishi, unas rojas.

—Allá todas son blancas.

—Esas con PMA son blancas.

—A mí se me pasa la mano.

—Un día tuviste que salir de una fiesta directamente al hospital, ¿te acuerdas?

—Fue sólo una vez. Había tomado muy poca agua esa noche. Y te portaste como un ángel, fuiste a recogerme al Miguel Couto.

—No mezcles *E* con toques.

—Ya me dijiste cuando usé *E* por primera vez ¿te acuerdas? ¿O debo decir cuando lo usamos por primera vez?

—Fue la estupidez más grande de mi vida. Tenías sólo dieciséis años.

—Y tú tenías sólo veinticuatro, eras un chamaco.

—Un adulto que actuó como un sórdido corruptor de menores.

—No hagas esa cara, hasta parece que cometiste un crimen horrible. Me abriste el mundo, cambiaste mi vida, la mejoraste, y estoy bien, estoy estudiando para el examen de admisión, ¿no? Voy a pasar, voy a ser una profesionista competente como tú. Todo eso gracias a mi querido novio, que me estimula siempre. Quédate tranquilo.

—Estás muy delgada.

—A ti te gustan las mujeres delgadas.

—Prométeme que vas a hacerte esos estudios.

—Estoy bien, no soy ninguna drogadicta.

—Voy a hacer una cita con el médico. Es amigo mío, fuimos colegas en la facultad. Jorge, creo que ya te hablé de él.

—Está bien, está bien, haz la cita. Pero dile que no quiero que me eche sermones. Ya sé lo que hago. ¿Estoy bonita?

—Pareces árbol de Navidad, con todo ese glitter en el rostro.

—Te amo. Sólo no te doy un beso en la boca porque ya me pinté. Perdón por haberte llamado momia. Eres el hombre más lindo del mundo. Cuando regrese me quedo contigo y te apapacho. Cuando llegue te despierto. Chao.

Beto volvió a tomar el libro. Pero no conseguía leer, sólo miraba las páginas. Él era el culpable, necesitaba hacer algo. Casarse con Milí, ¿tener un hijo? Un hijo causa profundas modificaciones en una mujer. ¿Pero estaría realmente dispuesto a hacer ese sacrificio?

Escuchó el ruido de la lluvia y fue a la ventana a mirar la calle. Las luces de los postes brillaban en el asfalto mojado. Por la mañana iría a correr alrededor de la laguna, con lluvia sería hasta mejor [Trad. de Rodolfo Mata y Regina Crespo].

Paz

El nombre era Lutetia, pero la gente lo escribía Lutecia, hasta el tipo del registro civil lo había puesto así. Pero antes de que soldaran el nombre al mármol pulido, ella tendría que verificar todas las letritas de metal, una por una, para que no hubiera ningún equívoco. Hay tareas que si uno mismo no las hace, los demás las realizan. Por eso ella había tenido cuidado de tomar todas las providencias necesarias.

Era un buen sitio para pasearse, lleno de caminos arbolados, vacíos y silenciosos. Aquel día, de una de las alamedas surgió un cortejo de personas que caminaban calladas. Lutetia se alejó, no quería asistir a la ceremonia que iba a celebrarse. La pompa que involucraba aquella solemnidad, por más modesta y discreta que fuera, no le interesaba. Ella prefería contemplar las esculturas, dos ángeles, el uno contrito, el otro con las alas abiertas como si fuera a alzar el vuelo, un busto de un hombre con corbata, un avión, de esos antiguos con hélices, una lira, una partitura musical.

Al volver a su casa Lutetia tuvo, otra vez, la sensación de que aquél ya no era más su lugar: como si estuviera en un cuarto de hotel, un espacio ocupado provisionalmente que no era suyo. Las cortinas, los muebles, los cuadros, los objetos, la cama con la colcha, el ropero, eran cosas extrañas, desconocidas, que le aumentaban el deseo de marcharse. Pero pensó en la danzarina clásica hecha de bronce bailando con los brazos abiertos, que había ordenado esculpir para soldarla al mármol pulido, lo cual le dio paciencia y ánimo para aguardar lo que iba a ocurrir.

Un jueves, después de que todo estaba listo, ella volvió al cementerio. La bailarina ya estaba puesta sobre la lápida. Y las letras de su nombre, Lutetia, también, sólo el nombre, ella no quería ninguna fecha.

Miró alrededor. Las sepulturas, del mismo tamaño, sólo tenían el color del mármol cambiado, estaban puestas con una bella simetría a lo largo de la alameda. Cerca había un árbol que proyectaba una sombra bajo la cual se abrigó Lutetia [Trad. de Bella Jozef].

Desde

JOSU LANDA

Se necesita ser
y eso incluye la floración veraz de un punto
con promesa de ir al grano
escondido tras la celosía
o tácito antifaz de los ojos,
cercano en su brillo y sequedad
al fuego íngrimo en los cuerpos:
una nervadura de ardentías,
una distensión de irradiaciones.

Ahora se puede dudar,
pero claro que grita Laocoonte
un vaho de puñales
desde su fósil de Belvedere
(para qué serpientes en tiempos de miedo)
claro que el mármol suelta la lengua:
la serpiente de la serpiente
como azote del escándalo solipsista
(lo que nombra una soledad cósmica pero sin pompa)

Eso es como un vaivén entre los cráneos:
hay de pronto hachazos
y electroshocks contra los nervios,
pero también el consabido revestimiento de miel
y así llegan las manos
a todo lo palpable y lo intocable.

Nada de alarmas:
todo está visto en esa entraña:
cambia la luz del mundo:
todo se electrifica:
siguen los cuerpos en lo suyo:
lo propio de los cuerpos es caer:
no por Newton y su numen de atracciones:
por la noche en sí:

por la noche copulativa
o salvación del cuerpo dentro de otro cuerpo:
la impecable iluminación del placer:
una de gloria por las que van de olvido:
una de sol por las que van de sal.

Nadie sabe si el polvo que pisamos
es el de nuestra propia carne enamorada.

Nadie sabe por quién doblan
sus copas estas flores
aunque por ahí ocurre
la sombra implícita de alguien.

El centro de la muerte
sí que es de este mundo,
pero como umbral
de los rostros por venir,
de la luz que limpia el pudridero:
las inmundicias del tiempo:
ni brizna de la grandeza de los astros
en el trajín estúpido de los relojes.

Hará bien en dudar de todo
el animal en trance de extinción:
vendrá para él la muerte
con ojos de bala, veneno y trampa:
vendrá de la mano de una sed rabiosa
y ciega
y muerta ella misma
en su médula,
en su plexo lunar
y vendrá a traer el fin del fin:
no la lección fundamental y sabia:
no matar ni a lo que mata.

Ser ahí no es lo que satisface:
por donde pasa uno
han pasado millones
ahora muertos:
desde ese punto baldío y solo
se vuela a la eternidad
consumando el fuego de uno en otro
o nada.

De todo el todo

SAÚL YURKIEVICH

Transitas por el todo, con tu todo, como si fueses en tren con destino desconocido. De todo pasa, demasiado, y no se deja asir. No puedes ensancharte, ganar en amplitud, abarcarlo. Pero, a tu modo, participas. Participas en aconteceres múltiples, los coetáneos confundidos con pasados. No puedes vivir sólo en el presente. Perteneces al mundo que no te pertenece. Cuando quieres englobar, totalizar y no detallar, te pierdes. No puedes discernir entre las manifestaciones todo lo que está, lo que estará y lo que estuvo, distinguir entre seres y estares que te constan y tus personales anticipos y tus rémoras. Precarias y durables permanencias, todo coexiste, cuerpos estáticos, tejido vivo, materia inerte. Insumes y te sume, el mundo, totalidad evasiva. ¿Dónde comienza, dónde termina? Confuso cúmulo, el todo uno contigo confundido. Nacemos a la vez del mundo, al mundo y en el mundo. ¿Están los pedazos, lo episódico, cimentados por un vínculo? ¿Superpuestas siempre, solicitan las sensaciones su red de relación? Excitaciones e interferencias sobrevienen sin vínculo. No obstante todo —el graznido del cuervo, el ulular del viento huracanado, el reclamo de tus vísceras, el olor de la verbena, la fricción del zapato, Londres, el cuarzo, la lombriz solitaria, el tenedor—, todo indica mundo. Por todas partes aparecen las evidencias de carácter, condición y dimensión variables. Aquí, las hormigas coloradas cubren un mendrugo, mientras se deslíe en el cielo la estela de un avión. Múltiples constancias de relativa integración. El mundo se dilata difusamente abierto. Mundo: el conjunto global, visión y espectáculo, colección y conexión, continente y contenido. Ves una tupida telaraña, una mosca prisionera se convulsiona y zumba, un niño intrigado la observa, la araña sale de su nido y se detiene antes de atenazar a su presa. ¿Cuánto mundo involucra esta escena? Tú observas al niño que observa pero no eres mero observador, conllevas siempre tu persona, tu historia que conlleva tu modo de existir. Siempre estás dentro de ti, siempre estás dentro del mundo. No puedes salir del mundo como no puedes salir de ti mismo. Tal resulta tu situación, la de ser conjuntamente en el mundo, tú y él inclusos. ¿Qué hay? Hay todo, de todo, el todo. Todas las presencias y todas las coexistencias. ¿Comprende el mundo las ausencias? ¿Mi madre,

inclusive, el caballito con ruedas, mi pelo, la heladería Pésico, Bizancio, el siete de abril del treintainueve ? Más bien se evidencia como plural actualidad de entidades efectivas, proliferación difusa de seres, cosas, circunstancias. ¿Es el mundo un orden o una orden? Comprende todo pero no se comprende, porque el horizonte siempre se desplaza. Lo percibes, lo sientes, lo admiras, lo gozas, lo denigras, lo padeces. No puedes fijarle un marco, establecer la identidad de las cosas, determinar el carácter de lo que sucede. Apenas distingues el mundo de percepción del mundo de la acción. Vivo mundo vivido, todo ocurre en medio de una puja entre orden y caos, entre lo que se cohesiona y ese estado desprovisto de toda articulación donde hay que contar con todas las eventualidades. Contorno inseparable que no se puede ni alcanzar ni trasponer, ámbito inmenso de toda experiencia, sólo lo conocemos desde adentro. Inabarcable, nunca está presente en su totalidad. No permite forjarnos una imagen de conjunto. Percibirlo enteramente nos enloquecería.

Poesía, existencia y muerte

ANTONIO GAMONEDA

Sobre lo que pueda ser la poesía

Tengo algunas convicciones sobre la poesía, que se deducen más de experiencia que de ciencia. Las expondré con temor. Quiero partir de una obviedad: *la poesía es causa y producción de objetos de arte cuya materia es el lenguaje*. Más adelante, me dirigiré a otros aspectos de lo que la poesía pueda ser en su naturaleza, en su especie y en sus funciones relacionadas con la existencia. Creo que la percepción de la naturaleza de un objeto de arte corresponde primordialmente a la sensibilidad o, dicho de otra manera, los objetos de arte (incluidos los poéticos) son antes sensibles que inteligibles; o aún más suavemente: son inteligibles bajo condiciones de sensibilidad.

Esta convicción necesita apoyarse en otras quizá anteriores: los hechos artísticos y su fisicidad son inseparables de una energía simbólica. Todo en poesía es símbolo, pero debemos advertir que el símbolo es también una existencia sensible. Lo sé a fuerza de *sentirlo*. El símbolo poético tiene una corporeidad superior a la del signo. No es un convenio; *es, él mismo, una realidad*. En este orden de convicciones no me estorba que el símbolo pueda no simbolizar nada. No será verdad. Si se trata de lenguaje y pensamiento poéticos, ocurrirá que simboliza algo *que se desconoce*, o que, más simplemente, *se simboliza a sí mismo*. No hay problema; lo importante y dirimente para saber que estamos en poesía es que hayamos percibido *la energía del símbolo*.

El lenguaje poético tiene su desencadenante en un impulso que es también de la especie sensible, en un impulso musical. Defiendo que *una música es el estado original del pensamiento poético* y aún puedo precisar: *el pensamiento poético se genera en la confusión profunda de una causa musical y una causa significativa*. Así, con-fusión resulta ser fusión privilegiada que puede resolverse —veremos esto más adelante— en revelación: en palabras que trascienden —y transgreden— los pactos lingüísticos de la palabra normalmente informativa. Empezamos a vislumbrar que la poesía pueda no ser un lenguaje normal.

Poesía y memoria

Nos sentimos en relación con un objeto física y específicamente poético cuando percibimos *sus valores de composición*. Esta percepción

se produce en el cauce de la sensibilidad y de la memoria. De la memoria de los sentidos. De ahí que la poesía sea también esencialmente un *arte de la memoria*. En razonable analogía, fijémonos en que no seríamos sensibles a una melodía sin memoria sucesiva de sus partes. En poesía, igualmente, es la memoria la que posibilita la temporalización de la palabra, su conducta musical y su rítmica, es decir, sus cualidades artísticas sensibles. Sigo, pues, opinando que *la música es el estado original del pensamiento poético*.

Pero la memoria, activa más allá de los sentidos, es, además y siempre, conciencia de pérdida (conciencia de lo que ya no está con nosotros o de lo que ya no es); conciencia, por tanto, de consunción de tiempo correspondiente a vida, y, también por tanto, conciencia de ir hacia la muerte. Y esto es verdad (en mí pero no sólo en mí) hasta tal punto, que no esconderé una afirmación quizá dura: *la poesía existe porque sabemos que vamos a morir*.

Pienso que la poesía, quiérase o no, se hace en la perspectiva de la muerte. No es una averiguación complicada; simplemente sucede. Y sucede sin perjuicio de que esta perspectiva incluya el amor a la vida o que la poesía lleve consigo un pronunciamiento gozoso. En cualquier caso y actitud, el tiempo —la memoria— nos dice que vamos a morir.

No voy a dejar desamparada esta advertencia. Es verdad que, *en todos los casos, incluso cuando está fundamentada en sufrimiento, la poesía tiene su causa y su finalidad en la generación de placer*. Leemos Las Coplas de Jorge Manrique, las Baladas de François Villon o el *Libro de Job* para proporcionarnos algún tipo de placer. Será paradójico, pero sucede. La poesía, en los actos de creación y de recepción, activa neurotransmisores que levantan placer; los mismos neurotransmisores que se activaron con el acto amoroso o con la resistencia al dolor. Es un hecho objetivado por la ciencia coetánea. La percepción, sin embargo, es antigua; ese amado y extraño contemporáneo que es Aristóteles nos dice: «...no hay que pretender de la tragedia cualquier

placer, sino el que le es propio». El que «le es propio» no es otro que el paradójico y contradictorio que vengo diciendo.

De manera deliberada o impensada, la poesía tiende a intensificar nuestra vida mediante una especial forma de placer («el que le es propio»), de modo que la poesía es también el arte de implicar placer en el relato (inevitable) de cómo avanzamos hacia la muerte. Es ilustrativo leer en Leopardi (debo la cita a Jacques Ancet) que «el sentimiento de la nada es el sentimiento de algo muerto y mortal. Pero si ese sentimiento está vivo [...], su vivacidad prevalece [...] sobre la nada de lo que hace sentir...»

La causa musical del texto poético suscita y, de algún modo, prefigura su contenido lingüístico, y es en este punto cuando hace su aparición el pensamiento. Fijémonos en que no he dicho que el pensamiento no exista antes de llegar a este punto; lo que he dicho es que es en este momento relativamente avanzado del proceso cuando *aparece*. Más llanamente: en poesía, yo sólo sé lo que pienso cuando me lo dicen mis propias y ya escritas palabras.

Si esto es así (estoy anticipando reflexiones, mi método expositivo no es muy bueno), aunque el pensamiento sea siempre actividad creadora de conocimiento, sucede que el pensamiento poético no procede de reflexión o investigación ni es deducido en modo deliberado de otro pensamiento preexistente (salvo en la mala —mejor: falsa o inexistente— poesía), sino que (sigo anticipándome), se manifiesta en términos de lo que me atrevo a llamar *revelación* (nada que ver esta «revelación» con la trascendencia). Tendríamos así que, así como la comunicación del pensamiento reflexivo, analítico o meramente conductor de observaciones empíricas es de naturaleza informativa, no lo es, ni tiene por qué serlo, la que yo entiendo derivada de pensamiento *revelado*. Dejemos, de momento, esto así. Revelación no es información. Creo que estamos acercándonos a la especie del fenómeno poético.

Creación y revelación

El lenguaje (estamos ante un tópico obligatorio) genera conocimiento; lo genera creándolo o activándolo, que no es lo mismo. La Creación a partir del Verbo no es más que la versión mitológica de este poder generativo. La creación de conocimiento se produce en el nombre. Lo innombrado es lo desconocido: no tiene existencia intelectual. En lo desconocido, en lo aún no nombrado, reside la causa del lenguaje creador; del lenguaje de revelación.

Existen, pues, dos lenguajes: el de lo conocido y el de lo desconocido. El primero, tengo que insistir, es informativo; el segundo «habla de lo que no existía» (entrecomillo de una ponencia aún inédita de José Luis Pardo) y crea, añadido, aquello que no existía. Simultáneamente, el lenguaje creador es lenguaje de revelación.

Estos dos lenguajes no son semánticamente equivalentes ni están constantemente comunicados entre sí: se rigen con «legislaciones» distintas. Diré aún que no existe más que un lenguaje de creación-revelación: el lenguaje poético.

Sin duda, en su aplicación a lo conocido (la realidad dada y objetiva), el lenguaje informativo acrecienta el conocimiento y, también sin duda, se trata de un mecanismo muy importante para la vida. Sus cualidades exigibles tendrán que ver con la univocidad, la claridad y la potencia denotativa. Necesariamente, ha de permanecer en los términos de un código *establecido*. Estos límites son, precisamente, su definición. Tendrá su posibilidad más fuerte en ampliarlos impulsado por la investigación (así ocurre en el lenguaje científico), y podrá incurrir también en campos subjetivos generalizables (emocionales, sentimentales...) de la existencia. Podrá decir, por ejemplo, cosas tan serias como «te amo». No es poco, pero no es más. No se trata, desde luego, de un lenguaje en libertad y para la libertad.

Si la confusión de que he hablado (la confusión privilegiada de una causa musical y una causa significativa, permítaseme recordarlo) se acepta como razonable, podremos convenir también, mediante una suave licencia, que el pensa-

miento poético es un «pensamiento que canta». Quiere decirse que «el pensamiento que canta» es «otro» pensamiento; que no está vinculado a los juicios comunes, a la investigación o a los sistemas; un pensamiento que se origina precisamente en la disolución de la normativa común del pensar; en un espacio en el que las presencias son realidad en el símbolo y el símbolo no remite obligatoriamente a otras realidades que las que lleva consigo en su corporeidad verbal.

Pasando a la concreta especificidad del conocimiento poético, tenemos que hacernos urgentemente una pregunta: ¿Qué clase de conocimiento es éste? No es el conocimiento de la realidad objetiva tal y como nos lo ofrecen la ciencia y las tecnologías; no es el conocimiento, insisto, de la realidad ya explicada por otros medios. Lo diré de una vez: la poesía genera, primordialmente, *conocimiento de la realidad que ella misma crea y es*. No necesita, aunque pueda hacerlo en un régimen secundario, referirse a realidades exteriores. Por eso he destacado más arriba dos atribuciones muy valiosas: la poesía, hoy y en su consistencia principal, es autorreferente o intrareferente.

Lo comunicable

Con estas dos potencias (¿o se trata de una misma y sola potencia?), la poesía dice, por encima de todo, aquello que no puede decirse fuera de ella; lo que, simultáneamente, puede ser lo uno y lo otro, lo mismo y lo contrario sin entrar en incoherencia, porque el acto poético, en cuanto tal, se afirma incuestionable y evidente. Esta coherencia será su «marca de calidad». La poesía puede decir aquello que no es verdad más que en su interior y, como he apuntado antes, la imposibilidad «exterior» es superada por un acto de creación. Recuérdese: aparece una existencia intelectual que nada tiene de precaria, de modo análogo a como sucede con los sueños, que —lo sabe la ciencia— son determinantes en nuestras vidas. No vale ignorarlo: *la poesía es una realidad que nace al revelarse, una existencia cuya naturaleza es la revelación*.

La cama o la vida

ANA MARÍA SHUA

Entonces ella entró sin apuro, decidida y tímida al mismo tiempo como lo exigía la época, con una suerte de audacia contenida, al departamento de él, y él la llevó sin contemplaciones al dormitorio, mejor no distraerse, mejor no darle tiempo a retroceder, a recordar impedimentos, la voz convirtiéndose en barrera, mejor el silencio de los cuerpos, allí, en el dormitorio, el maldito, soberbio, brutal colchón de agua, uno de los primero del país, orgullo de su dueño, hinchado, definitivo, prohibido, cayeron sobre él, y mientras se desvestían con la torpeza intensa, irrecuperable, de la primera vez, ella aprendía de a poco a montarlo, a mantenerse sobre él, un colchón de agua exigía ser domado, exigía cierta pericia de jinete pero después qué gloria, qué acompañamiento, qué juego de oleajes y de jugos y cómo aprendió ella a disfrutarla, a esa cama loca, mientras él aprendía todo sobre ella, olores, vellos, el roce nunca rutinario de las lenguas, un día ya tan confiados quedándose dormidos para despertarse casi contra el suelo, mojados, en medio de un lago, riéndose, tocándose, arreando con el agua, puteando contra el maldito plástico pinchado, desnudos, empujando el agua con secadores y baldes y trapos y gritos y juegos y el vecino de abajo quejándose de humedad en el techo, sus líquidos de amor exagerados filtrándose hasta el departamento del vecino, motivo de quejas del consorcio y se reían, y escurrían, perseguían el agua, se perseguían. Pero después, entre ellos, ya no todo era un juego, y las caricias llegaban más allá de la piel, se acariciaban los pulmones y el páncreas, ya no era sólo amor de bocas, era amor de amígdalas y almas y separarse dolía después de tanto amor, entonces ella se quedaba a dormir, cada vez más seguido y el oleaje era menos gracioso, placentero, tan loco como siempre pero no tan divino, cada vez que uno se movía en el sueño, las olas sacudían al otro, se dormía salteado, con problemas, despertarse con el colchón pinchado y obligaciones matutinas fue penoso, quisieron arrear el agua y reírse y retorcer los trapos y la vida como antes pero era un día de semana con horarios, el mundo estaba allí, clamando por sus fueros, limpiaron y secaron y decidieron comprar una cama verdadera, tal vez casarse, aunque no por iglesia, un colchón de gomaespuma no muy caro. Entonces el país se sacudía como un colchón de agua, después

un maremoto, el oleaje amenazaba con taparlos, había persecuciones oficiales y no tanto, podían venir a buscarlos, era hora de cambiar de lugar, cambiar de cama, no fue fácil encontrar quien estuviera dispuesto a alojarlos, una noche levantaron el nuevo colchón de gomaespuma y de alguna manera lo llevaron, entre los dos, por calles patrulladas, cargar con una cama podía ser signo de perturbación del orden, de peligro, de subversión, signo de muerte. Maldurmieron unos días en la casa prestada, compartida, dándose amor furtivo, amor prohibido, como adolescentes que se ocultan de sus padres, hasta que tuvieron los pasaportes listos, fue en París donde armaron la otra cama, piecita de París con baño apenas y una cama imposible, sommier hundido y roto, poca plata, que al fin se les ocurrió dar vuelta, las patas para arriba, colchón acomodado entre las patas, frazadas del ejército en el Mercado de Pulgas, finitas, apelmazadas y los buenos abrigos argentinos cubriéndolos del frío aburrido, sin pausa, del invierno largo y triste de París, y después de cierto tiempo la certeza de que no era allí donde querían a su hijo, no en esa ciudad ni en esa cama. Entonces, el regreso, iban de vuelta hacia aquél colchón de gomaespuma que no habían vendido, casi nuevo, y allí, en su ciudad de siempre, a ella le creció tanto la panza, parecían tan frágil y al mismo tiempo tan tremenda, tan reina, abarcadora, dominante, que él se acostumbró a dormir acurrucado, se acostumbró a empequeñecerse, ocupar poco espacio, costumbre que vino bien porque faltaba poco para que fueran tres en esa cama, a la bebida la traían solamente a mamar pero enseguida se dormían los tres y en cuanto pudo caminar esos pasitos que invadían clap clap la madrugada, la madre protestaba, el padre la abrazaba, dormía de costado, estirado, casi sobre una tabla, la reina chiquita despatarrada, feliz en medio de la cama, después tuvieron otros, cada uno a su turno supo ocupar el centro de la cama, dormir era compartir nuevos olores, a pañales, a orina, a caca de bebé, a leche fresca y sudor y regurgitaciones pero también poco a poco supieron que los hijos

venían y se iban, que por último ninguno se quedaba. Y hay que reconocer en este punto que también conocieron otras camas, las había redondas, con doseles, pero todas con las sábanas cortas, los perfumes violentos de algún hotel de paso, otros él para ella, y él tuvo otras ellas, sin embargo siempre durmieron juntos. Tuvieron más dinero y se mudaron y quisieron algo que los dos habían fantaseado: un sommier como el de París pero nuevito, el colchón más cómodo del mundo, el más mullido, sobre el sommier, un colchón de resortes chicos y otros grandes, ese era el sueño y fue cumplido y por unos años durmieron semi hundidos, sus huesos todavía jóvenes acomodándose de acuerdo a su peso relativo y sin embargo, al paso de los años, el páncreas los pulmones las amígdalas que habían tanto amado y en cierto modo amaban todavía, se iban desgastando y empezaron los problemas de columna. Renunciaron al colchón de resortes, volvieron a un colchón de gomaespuma que nada se parecía aquel primero, era más grueso y sobre todo muchísimo más duro, tan duro como algunos colchones de lana de sus infancias respectivas, esos que había que llevar a cardar de tanto en tanto. Pero con todo y dureza no alcanzaba, de a poquito siguieron renunciando, abandonaron el sommier primero, después vino la tabla debajo de colchón, dolor de espalda, las noches eran largas ahora, complicadas. Ya no se dormía como en la adolescencia, tampoco con la desesperación profunda de aquel sueño perturbado por los hijos, los dos se levantaban, se movían, se despertaban más temprano, a medianoche clamaban las vejigas, orinar era parte de las horas. Sordamente luchaban, siendo ya dos personas de volumen, de peso, de cierta edad, luchaban por el espacio vital, silencioso combate, ring la cama. Cada noche al acostarse dividían el campo, preparaban sus armas, distribuían con equidad almohadas y frazadas, un poco más del lado del que menos tiraba, una parte de la colcha debajo del colchón para defender las posiciones de batalla. Entonces él empezó a hablar de camas separadas, visitaron mueblerías comunes, tal vez

dos camas, visitaron mueblerías sofisticadas, camas unidas pero también independientes, movidas a motor, un poco caras, cuando ella se enfermó gravemente, y una larga internación la sacó de su casa, él tenía la cama entera toda la noche y no la disfrutaba, extrañaba codazos y empujones, los bruscos movimientos en el sueño, la forma desconsiderada y brutal con la que ella se dejaba caer otra vez sobre el colchón, extrañaba él, extrañaba sus olores molestos, vergonzantes, de mujer que envejece, el roce de la carne un poco floja, un poco blanda, la piel ya no tan tensa en los abrazos pero siempre tan suya, los cuerpos compitiendo y tocándose, dándose odio y calor en esa cama: extrañaba. Así, cuando ella volvió, ya no se habló de camas separadas, aunque después de una tregua relativa volvió el combate cada noche y el fastidio, él sufría acidez y les recomendaron que durmieran en plano inclinado. Se discutió, entonces, si serruchar las patas de adelante, se decidieron a incorporar soportes, levantando las patas posteriores, también sería bueno para mejorar la respiración, reducir las apneas y ronquidos, sus noches ya eran un concierto, se habían vuelto, peor si él estaba un

poco resfriado, se despertaba a veces ella en la oscuridad con sensación de tormenta, vientos enmarañados y profundos, con la respiración de él en el oído, exquisita, deseada y ahora insoportable, estaban viejos. Cierta noche la despertó otra vez el sonido intolerable, la expiración profunda de él, larga y casi estertorosa pero después que alivio en el silencio, ella pudo recuperar el mejor sueño, el sueño hondo de la primera madrugada y despertó con una curiosa sensación de falta, algo había quedado incompleto, faltaba el sonido molesto del aire que entraba, pero esta vez la inspiración no se había producido, a partir de la próxima noche ella fue dueña por fin del espacio entero de la cama, la ganadora del combate, solitaria. Y así fue durante años todavía, años lentos como los de la infancia, su mente alejándose, borrosa, abriéndose paso en la niebla por momentos, las palabras de un médico ese día, ya cerca del final, que aconsejaba, hablando con sus hijos, al borde de su cama, para evitar esas zonas rojizas que tendían a ampollarse, formando llagas, escaras, esa voz que aconsejaba firmemente: hay que ponerla en un colchón de agua.

El manantial latente

JORGE ESQUINCA

Todo tiempo parece ser propicio para compilar una antología de poemas. Las hicieron, para mencionar sólo dos ejemplos, los griegos en la época clásica y los chinos de la dinastía Tang. Nuestro tiempo no tendría por qué ser la excepción. En México, a lo largo del siglo pasado, aparecieron varias que dejaron constancia de una preocupación vigente, por lo menos, entre los mismos poetas y los escasos editores de poesía. No me detendré en hacer este recuento que, por otra parte, Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela, autores de *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*, realizaron con minucia en el prólogo del libro que nos ocupa hoy. Toda antología exige un *a priori*. Un presupuesto teórico que establezca las razones y señale los puntos de partida (y de llegada) de la mano de una metodología elemental. No dejo de manifestar mi desconfianza en algunas antologías que hemos visto recientemente publicadas, que se ostentan como tales y que no pasan de ser meros artilugios del aspirante a investigador literario.

Contra lo que podrían indicar la bajísima tasa de lectores de

poesía y el exiguo beneficio que ésta representa en el mercado de la industria editorial, el número de poetas (o de aspirantes a serlo) se multiplica de manera constante. En el segundo apéndice de *El manantial latente*, los compiladores establecen un censo de 300 autores que cuentan, por lo menos, con un libro publicado en el periodo temporal establecido por ellos. Una vez situados en este vasto panorama, Lumbreras y Bravo Varela escogieron sólo a treinta y ocho. De Jorge Fernández Granados (1965) a Juan Pablo Vasconcelos (1978), los poetas que configuran los márgenes de esta muestra, hay apenas trece años de distancia. «El principio de selección —argumentan los compiladores— fue sencillamente el reconocimiento de una conciencia escritural que desembocara en un mínimo “decoro poético”». Uno bien puede preguntarse qué entienden por «conciencia escritural» y por «decoro poético» o considerar innecesario el apéndice que establece un recuento de los 300 poetas que podrían haber estado —pero no están— incluidos en la muestra. Por el contrario, el primer apéndice, en el que 33 de los 38 poe-

tas reunidos respondieron a un cuestionario elaborado a partir de preguntas concretas, arroja datos reveladores. Tan reveladoras como pueden ser sus respuestas a preguntas planteadas únicamente en el ámbito de lo literario. Aunque reconozco la importancia de establecer este parámetro, me hubiera gustado saber el índice de las preferencias que tienen estos novísimos poetas en los territorios de la música, la política, la filosofía, el deporte, la radio, el cómic, el cine, el video y las demás artes visuales, para mencionar sólo algunos campos que, supongo, han concurrido de manera sustancial en su vida y en su formación. La encuesta nos dice que, sin duda, los poetas antologados han sido lectores ejemplares, conocedores de la tradición y la ruptura, de sus modelos y sus pares, de los marginales y concurrentes; poetas que califican a la poesía en lengua española como «vanguardista» y a la mexicana como «imaginativa». En una palabra: son poetas formados casi exclusivamente en la senda de un canon occidental y que eluden o desdeñan —así lo indica la encuesta— toda relación con las tradiciones poéticas del medio y el lejano Oriente.

Toda antología establece un *a priori*. Toda verdadera antología establece un riesgo. Una apuesta que se cifra en un *ahora* cuyo futuro es siempre incierto. Tal vez, lo que en este caso pudo animar el *a priori* de Ernesto

Lumbreras y Hernán Bravo Varela, pudo ser el siguiente: reunir una muestra de los más jóvenes poetas mexicanos vale la pena. Es decir, vale la lectura, el esfuerzo y el hartazgo, vale el hallazgo y la decepción, el elogio y la polémica. Vale dedicarle un tiempo precioso de nuestras vidas, de nuestra inteligencia, de nuestra imaginación.

A partir de un vasto territorio de poetas a los que leyeron y calibraron, escogieron a 38. Escribieron al alimón un largo prólogo, que es en sí mismo una pieza literaria, en la que discurren con inteligencia y soltura. Dicen los compiladores: «La crítica de la poesía de los nuevos poetas se ofrece de manera distante y distinta a la de sus antecesores; su incredulidad puede leerse como réplica o fastidio». Sin embargo, algunas de las breves poéticas que Lumbreras y Bravo Varela tuvieron el buen tino de pedirles a cada uno de los poetas reunidos en *El Manantial* parecen debatir con esta postura. María Rivera (1971) afirma: «Creo en una poesía liberadora, satisfecha sólo en el poema, fiel a sí misma, a su respiración y a su cometido, fiel a su propio decir y a su propio silencio. Asimismo creo en una poesía alimentada por su tradición y por su tiempo, *histórica*». Y Sergio Briseño (1970) explica: «Mi proceso, mi búsqueda, es por lo tanto hacia atrás, hacia esa poesía que ya no está en la mesa del debate (...) conocimiento del Mito, conocimiento de la Lengua, conocimiento del Corazón».

76 ♦ DICIEMBRE DE 2003

Ángel Ortuño (1969), argumenta en términos que harían las delicias de Rimbaud: «no me interesa conservar clave de interpretación alguna: cerrar la jaula y tirar la llave».

La verdad es que no encuentro en la mayoría de las poéticas expresadas por los novísimos poetas incluidos en la muestra, argumentos que soporten los postulados de distancia y distinción, de incredulidad, réplica o fastidio que esgrimen los compiladores de *El manantial latente*. Al contrario, me parece que en su conjunto complementan el mapa de un paisaje preexistente y que su posible novedad reside en la imagiuación y la inteligencia con las que han sabido situarse en él. No existen, hasta donde puede verse, grietas mayores, cimas o deslindes que realmente modifiquen la topografía. Y, sin embargo, los poetas de *El manantial* se mueven con una particular —diría incluso que gozosa— ebullición.

Hay un par de cosas que hacen necesaria la lectura de este libro. Ante el caos que enfrentaron, ante la inasible diversidad de materiales entre los que pueden confundirse con facilidad las propuestas auténticas y los arrojos de un delirio sin término, Lumbreras y Bravo Varela encontraron un vislumbre ordenador para agrupar a los poetas seleccionados en cinco estratos que configuran una síntesis del proceso de creación poética y dejan clara su propia visión del fenómeno. Cada uno de ellos está descrito con agudeza y erudición en el prólogo del volumen. El lector agradecerá la metodología puntual y los postulados teóricos, con los que puede o no estar de acuerdo. Pero, sobretodo, ha de demorarse en los poemas escogidos. No se arrepentirá. La elección es casi impecable y dice mucho del ojo y el oído de los compiladores. Cada uno de estos 38 poetas nos invita a intentar una renovada manera de leer el mundo.

Aleta dorsal

ENRIQUE GALLEGOS

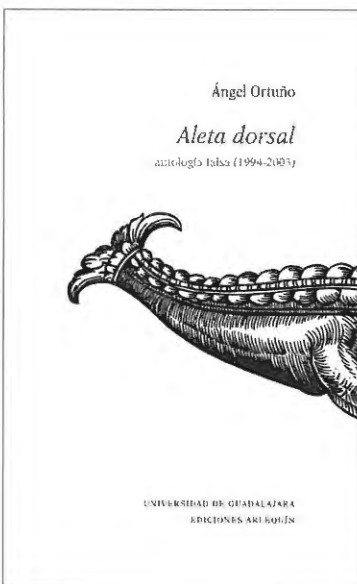
Si hay un espacio en el que la unilateralidad del hombre mo-

derno (¿o debemos usar la fastidiosa jerga de la posmoderni-

dad?) se manifiesta de forma alarmante es en el del arte y la literatura. El artista y el poeta, a fuerza de pretender una identidad *radical*, pueden terminar en la dislocación social. Y lo que es peor, en la total incomunicación.

Me parece que la poesía de Ortuño roza de forma peligrosa este extremo. Pero rozarlo no es incomunicar; es, más bien, estar en la búsqueda de aquellas formas y contenidos que lo signifiquen. En este sentido, los versos de Ortuño no son la plenitud del poeta. Los trazos que van de las *Bodas Químicas* a este libro que se reseña lo muestran. Desde el sentido de extrañez de otras culturas, de personajes excéntricos, hasta las alusiones —conscientes o inconscientes— a ciertas posvanguardias del arte (pienso sobre todo en la sección Serie B), las orientaciones del poeta se mueven en distintos planos. Y aunque en los contenidos se manifiesta un gusto por los procesos bioquímicos y sus analogías (uno pensaría, si no se tiene la certeza que estudió letras, que Ortuño es algún médico educado en la oscura tradición medieval), la unidad de *Aleta dorsal* está en otro lado. Me refiero al uso del lenguaje.

La estructura sintáctica casi pulverizada, el uso de palabras ajenas al lenguaje cotidiano, e inclusive semicntlo —penosamente tuve que recurrir al diccionario—, una versificación cercana a la respiración, casi susurrada y que suele manifestarse en monovocablos, de una brevedad



que aperpleja. Sin duda —no por sus contenidos— por sus formas, la poesía de Ortuño se subraya. Casi sin notarse, la poesía que se hace en Guadalajara empieza a tener en este joven a uno de sus extremos. Con esto no se pretende validar el exagerado calificativo de Emmanuel Carballo de ser un “parteaguas” en la poesía; se trata, más bien, de las distintas configuraciones que va to-

mando forma la poética actual. Quizá a Ortuño no le guste la comparación, pero precisamente por *ciertos* recursos a que recurre me hace recordar —además de la evidente influencia de Ezra Pound— a una poeta de mediados del siglo XIX: Emily Dickinson.

Ya he hablado del riesgo de la incomprensión que atraviesa *Aleta dorsal*, dado que la obscuridad en sí misma no hace virtud. El otro, es el jaloneo que tienen sus poemas hacia la prosa, quiero decir, hacia el cuento. La poesía, tal y como la concibo, es esencialista; cuando narra cuentos o historias, disimula su identidad. Transmutada en lo que no es, deja de ser. De cualquier forma, la *concentración* es la potencia de Ortuño

Ángel Ortuño, *Aleta Dorsal*, UdeG-Arlequín, Guadalajara, 2003, 110 pp.

El Ángel de Nicolás

FERNANDO DE LEÓN

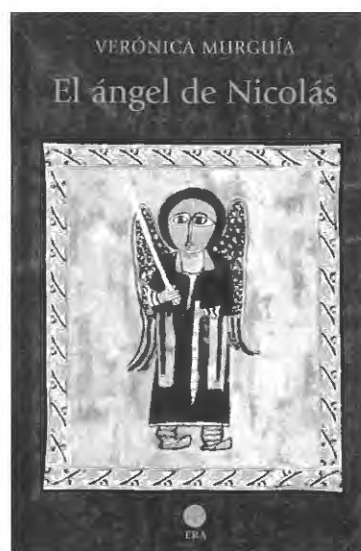
La historia esconde mitos y a su vez cada mito se sustenta en una historia real. Entender sus res-

pectivas naturalezas, dilucidarlas con justicia, enunciarlas con astucia y belleza es privilegio del

escritor. En la tradición que conforman libros como las *Vidas imaginarias* de Marcel Schwob, los *Apócrifos* de Karel Capek, así como *Los caballos de Abdera* de Leopoldo Lugones, *Las claves del cielo* de Leszek Kolakowski, *Gente de mar* de Rafael Bernal y *La Historia Universal de la Infamia* y *El Aleph* de Jorge Luis Borges, es decir, la tradición de estos «historiadores fabuladores» que consiguen indagar con la imaginación aquello que la historia y la propia mitología esconde con pudoroso fervor y donde radica la verdadera singularidad de cada hecho. En esa tradición se suscrihe ahora *El ángel de Nicolás* de Verónica Murguía.

«El arte es todo lo contrario de las ideas generales; sólo describe lo individual, solo propende a lo único. En vez de clasificar, desclasifica», escribió Schwob. Para cada uno de estos autores la historia ha significado un método de desclasificación diferente. Bernal, que quiso seguir el ejemplo de Schwob, encontró ideologías peculiares antes que características y soñó a los piratas como justicieros en un mundo donde nada debería tener dueño. Capek apostó por la alegría que aligera el temible peso de la tragedia: en su versión de Romeo y Julieta no hay suicidio al final: Julieta se casa con Paris y es madre de ocho niños; Romeo se enamora de otra mujer en Mantua (¡qué saben del verdadero amor los ingleses!). Borges comprendió que la infamia, lo no famoso, marcaba el camino de la verdadera his-

78 • DICIEMBRE DE 2003



toria e hizo infames para Averroes las palabras Comedia y Tragedia. Kolakowski hizo de Salomé un precursor de Judas que pide la cabeza de Juan Bautista para probarlo y luego traicionar la enseñanza que Juan le había dejado. Desafortunadamente en Kolakowski pesa más el ensayista que el cuentista y no puede evitar al final de estupendos textos innecesarias moralejas.

Verónica Murguía ha sabido atender las exigencias del cuento y ha recordado la inteligencia de sus futuros lectores. Siete textos conforman el volumen *El ángel de Nicolás* y cada cuento es una expedición diferente a los terrenos del mito o de la historia, aunque uno me basta para ejemplificar sus méritos. Es sobre un mito, que por ser bíblico, casi es histórico: me refiero al episodio sobre la destrucción de Sodoma. Es famoso el cuento de Karel Capek titulado «Sobre los diez justos» en el que la busca de Lot se convierte en un simpático y detallado listado de chismes

sobre cada habitante de Sodoma. Leopoldo Lugones, en cambio, que se revela a favor de lo fantástico, busca en la historia el milagro o la maldición que nuestro sentido común no permite, y en su cuento «La estatua de sal» la esposa de Lot puede referir, por medio de inexplicable magia, a un obstinado personaje, lo que vio y la petrificó, sólo para caer muerto luego de escuchar tal revelación. La propuesta de Murguía es hartó más compleja: en su cuento, «La mujer de Lot», imagina ser ella, y sentir la misma frenética pasión de los habitantes de Sodoma; imagina la deslumbrante visita de los ángeles, que acaso sólo fueran seres bellos, pero son además seres inhumanos y por lo mismo su belleza espanta. Imagina el desconcierto, la huída que, como todas, algo tiene de cobardía, pero sobre todo, imagina lo que no había imaginado nadie antes: el amor que ella siente por la ciudad en la que ha vivido: algo tienen sus hijas y su esposo, algo que se queda, que es Sodoma, algo que ella ama y Dios destruye. Alguna vez oí decir que si una mujer te ama volteará a verte cuando se esté marchando. La esposa de Lot no miró hacia atrás, hacia la ciudad, por curiosidad o distracción o morbo: volteó por amor.

Murguía en sus cuentos nos deja entrever que las historias que ha asumido encierran una enseñanza que excede las posibilidades del lenguaje, lo que sus personajes aprenden no está es-

crito por completo: actúan y piensan, pero sólo el lector está en posibilidades de entender algo que luego le resultará imposible explicar. Este es el punto donde se tiende un puente entre vida y literatura, entre historias pasadas y lectores presentes.

Como Kolakowski, Apollinaire y Wilde, Murguía también escribe sobre Salomé, Herodías y Herodes, en el cuento «La piedra». En él, Murguía no se limita a la conjetura: su indagación la lleva a la imaginación y la imaginación a la más onírica invención depositando en un sueño todas las claves del cuento; no será sino hasta el penúltimo pá-

rrafo cuando el lector comprende, para luego ver terminar el asunto con una frase aplastante.

El ángel de Nicolás de Verónica Murguía continúa una tradición casi oculta en la literatura de fantástica filigrana arqueológica. El artificio utilizado por ella ha sido simple e irrefutable: imaginar, usurpar el destino de sus personajes, descubrir a fuerza de intuición aquello que fue verdad o que, de tan hermoso, mereció serlo.

Verónica Murguía, *El ángel de Nicolás*, Era, México, D.F., 2003.

El sueño de las paredes

RICARDO CASTILLO

Allí donde las aves madres traen larvas y moscas / en nuestras propias frases despobladas / algo tan inconsciente como la dilatación de las pupilas / hace estallar los límites del cielo / Punto cero en que empieza nuevamente la fragancia / reclinada en las anchas espaldas del sueño / No hay punzón más agudo que el infinito / de la gran ruta borrada / por las quebradizas infieles luminosas calles de la

memoria [Texto obtenido a través de las permutaciones del laberinto de Ximénez, a propósito de *Cárceles de invención*].

Cuando recibí el libro lo primero que recuerdo haber visto es el fragmento de una construcción enorme, un grabado de Giovanni Battista Piranesi, un verdadero mecanismo de direcciones bajo la forma de un complicado siste-

ma de puentes y escalinatas, de columnas y arcadas, que en el claroscuro de la imagen provocaba la sensación de estar ante una edificación inconmensurable, posible sólo por influjo de una sedienta invención. Un vasto segmento incapaz de mostrar la totalidad del siniestro palacio, pero suficiente para convocar la desquiciante multiplicidad de un recinto existente más allá de sus límites.

Enseguida reparé en que un poco más arriba, fuera del segmento, flotaban tres palabras: *Cárceles de invención*¹. Tal vez aquel edificio que excedía el tamaño de la imagen era no una cárcel ordinaria, sino la inabarcable unidad de cárceles que entraña la invención de un laberinto. Esta duda me alentó a continuar adelante y me interné páginas adentro. El interior del libro pareció agitarse por una corriente de aire producida por la discreta fuga del autor que había saltado fuera de sus paredes.

Vino entonces la pared alta y blanca con una inscripción todavía más breve: *If*. Como pude logré meter la cabeza entre la grieta de la letra I y la F hasta ver del otro lado del muro un letrero que parecía escarbado muchas veces sobre la pared. Me refiero a cuatro versos de Borges que comenzaban abruptamente con un pero. Pero qué, dije yo. Empeza-

¹ Título no sólo del libro de Fernando de León, sino de la serie de grabados hechos por Giovanni Battista Piranesi (1720-1778)

ba a oler a humedad y a presentirse una abrumadora oscuridad. Por otra parte la inscripción mencionaba una grieta ¿se trataba de la misma grieta desde donde yo había metido la cabeza para atisbar, convertido en un lector que acecha?

Los versos decían así: «Pero en algún recodo de tu encierro / puede haber una luz, una hendidura. / El camino es fatal como la flecha. / Pero en las grietas está Dios, que acecha». Resulta evidente, me dije, que no es la misma grieta, sino otra más grande, alineada con la que alojaba en ese momento mi cabeza. Presentí que alguien me miraba, acaso otro lector que desde su grieta me leía. En ese momento de rara intimidación me distrajo dentro de los excitados pasillos de mi memoria un verso: «Todo aquí viene de perderse...todo acaba por empezar». Es probable que a causa de tal distracción mi cuerpo haya perdido piso para enseguida caer en el calabozo 34, dentro la página 11. Durante mi caída que creí instantánea, pero que a la postre resultó mucho menos breve, apenas tuve tiempo para prometerme indagar lo que estaba detrás de la preposición adversativa de Borges, así como tratar de recordar el nombre del poema y del autor del verso que me había hecho caer en lo que llamaré un comienzo mentiroso.

Después de superar la ceguera producida por la oscuridad del calabozo, pude distinguir otra inscripción, mucho más vieja que la de Borges y por lo tanto en

peor estado. Decía: «Entonces una luz fulgurante atravesó el cerebro del preso, todo lo que había permanecido obscuro hasta aquel instante, se le apareció con mayor claridad». La frase empezaba con un Entonces que impedía otra vez saber qué cosa había pasado inmediatamente antes. Enseguida me pareció claro, con la misma claridad que aparecía en el cerebro del preso del letrero, lo que permanecía en lo obscuro: el mecanismo de la Casona respondía a partir de instaurar una zona oculta a causa de sus límites excedidos. Una zona vedada a la vista, presente desde la imagen de la edificación que aparece en la portada del libro. La imagen del grabado de Piranesi, que excediendo la medida de la imagen, dejaba fuera del cuadro la dimensión total de la prisión, podía, no obstante, aparecer a través de lo representado gracias al fragmento. Así entendí entonces que lo que no se podía ver de aquella prisión era equivalente al «pero» de Borges y al «entonces» que, lo descubrí después, había escrito Alejandro Dumas. En pocas palabras creí entender que en el libro había una ley de movimiento irrecusable: la exigencia inicial de algo desconocido, de algo que tal vez sea posible conocer solamente de forma inconclusa, pero que sin duda es suficiente para seguir agregando umbrales y puertas de acceso al indiferente centro de la tierra, que sostiene por cierto, no sólo todas las prisiones humanas, sino también

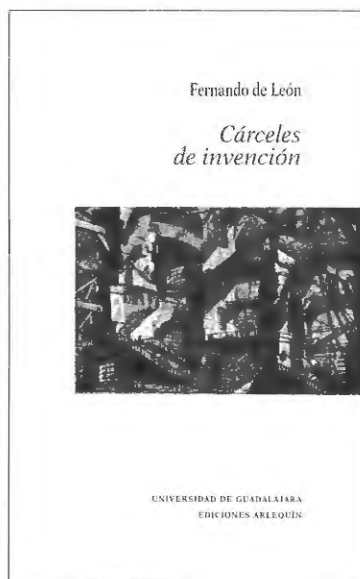
todos los posibles deseos de escapar.

Pero ustedes no me permitirán adelantar tanto y retorno para continuar en el falso inicio de la página 11. Decía que después de superar en el calabozo 34 la ceguera producida por la oscuridad, pude distinguir un hombre adormeciéndose mientras escuchaba una respiración agitada, que de pronto creí identificar con la mía propia. Esto no era así, se trataba de un fugitivo intentando escapar al otro lado de la pared. Tampoco estaba seguro de poder identificar a ese hombre que no sólo escuchaba a otro hombre al escarbar, sino que también era capaz de soñar y narrar la historia. ¿Quién era el narrador? Primero consideré natural tomarlo por Edmond Dantés, el personaje de Dumas, pero en el trayecto he de confesar que llegue a aventurar que bien podía ser Italo Calvino imaginando a Alejandro Dumas mientras sueña con la respiración del los personajes del Conde de Montecristo, para luego hacer su propia versión del Conde de Montecristo. En otro momento me pareció claro ver que el verdadero narrador era Cervantes. Pero ustedes no dejarán que me adelante otra vez. La exigencia de la zona oculta corre ahora por mi cuenta.

Debo omitir el interesantísimo derrotero desde el momento que el abad Faria consiguió hacer un hoyo en la pared y apareció para interrumpir el sueño de quien en ese momento era el pri-

sionero, fuera Edmond Dantés o quien finalmente resultara responsable. Sin embargo girando repentinamente la cabeza, Faria se dirigió a mí, diciéndome «un hombre me ha dado conocimiento para que yo te los transmita y haga de ti un ser refinado. Me ha dado un tesoro oculto en la isla de Montecristo para que tú seas conde». Antes de que se me terminara de helar la sangre por la sorpresa, alguien detuvo el discurso del empecinado escarbador, era Fernando de León, el supuesto autor del libro, que de pronto reaparecía para terminar la frase de Faria: «Ese hombre es Dumas, que aún no termina de leer esta novela». Luego lo vi desaparecer satisfecho de la sutileza de su renovada fuga.

En adelante fue posible pasar de la prisión de If en Marsella, a la prisión de Cervantes en Sevilla; de los afanes fugitivos de Faria y el deseo, más de memoria que de venganza, de Dantés, a las imprecaciones de Marco Polo en su prisión en Génova; de la torre del cautiverio de Casanova a la aldea africana donde el viajero Burton, cautivo de su cuerpo enfermo, sueña con encontrar las fuentes del Nilo. Un dislocado pero riguroso mecanismo de enunciación daba lugar a la transfiguración de todos los tiempos y todos los espacios. Entregarse al extravío era suficiente para ver soñar a Cervantes *La Tempestad* de Shakespeare y aún la inconclusa partida de ajedrez de Fernando y Miranda, o la firme determinación de Arne



Saknussem que encontró «la salida del centro de la tierra, pero jamás salió. ¿cómo podía importarle volver a la superficie una vez que había llegado a tal paraíso?» Saknussem «marcó aquellas piedras que eran la salida como deben estar marcadas las puertas del infierno». Estuve seguro de encontrarme dentro del engranaje del más puro espacio literario.

De alguna manera, como Arne Saknussem, me movía con sigilo dentro del libro cuidando de no salir a la superficie. A pesar de verme rodeado de personajes y lugares que aparecían y desaparecían con el ritmo de la contenida y precisa respiración del libro, me resultaba imperioso seguir dentro de los límites rotos de *If*. A pesar de la continua transfiguración de sus páginas, que me hicieron repetir una y otra vez la página 27, donde esta vez yo era al mismo tiempo Dantés, Cervantes y de algún modo, un nuevo narrador que al narrar transformaba lo leído.

Prefería la intensidad poética de este cautiverio a la sosa superficie que temía encontrar no bien pusiera un pie fuera del relato. Fue entonces que adoptando una huida persecutoria vine a refugiarme en el calabozo 27 de la página 37. Decía:

Faria reflexiona:

«Quizá la fuga de cualquier preso de If radique en ser todos y cada uno de los presos, desde el prisionero que permanece en el calabozo número cincuenta hasta el del número uno; ser también el carcelero, ser el guardia que conduce el bote, ser un trabajador del muelle, ser un paseante que cuando ya ha saciado su sed de paisaje, se aleje tranquilamente.

»Quizá, simplemente para comunicarme con Dantés, debo ser cada preso que interrumpe nuestro trayecto: Cervantes, Marco Polo, Rustichello, Burton, Casanova. . .

»Quizá yo no sea Faria, sino otro preso que se aproxima desde un calabozo más lejano y le ha tocado en turno ser Faria.»

Me di cuenta entonces de la gravedad de mi cautiverio pues éste contaba con mi total complicidad. Después de los 14 años que ocurren en el calabozo 34, me acostumbré a la obscuridad y a la conjetura y de pronto todo me parecía posible. Posible que Dantés no perdiera la memoria, que Cervantes saliera libre, que Burton encontrara las fuentes del Nilo en sus propias palabras, que la caída de Dantés durara menos que mi propia caída al interior del laberinto, pues mi caída si-

gue sucediendo allá adentro. Posible el recordar el nombre del poema que al principio había provocado mi caída en el calabozo del falso comienzo. El poema se llama *Límites de If* y está dedicado por su autor, Luis Vicente de Aguinaga, al autor de *Cárceles de Invención*. Posible también que pudiera hacer la presentación del libro sin salir de él.

De pronto me vi lanzado, si no fuera del libro, sí antes de su comienzo. Se trataba de mi ejemplar de *Cárceles de invención*. De pronto estaba justo en la portadilla, donde con frecuencia los autores escriben su dedicatoria, leí: «este libro quiere ser un laberinto de influencias, un misterio hecho de respuestas, un exorcismo a fuerza de plagios. Será finalmente lo que decida la mirada del lector». En ese momento Fernando de León asomó la cabeza sonriente, había regresado a su celda con la expresión de quien sabe que pronto estará li-

bre. Fue entonces que tuve el coraje suficiente y me puse a escribir esta presentación.

Sin duda fracasé. Mientras intentaba escribir fui asaltado por el sonido de una opaca respiración. Era Faria que decía en un susurro: «Todo aquí viene de perderse....todo acaba por empezar» (de Aguinaga, *Límites de If*, El Zahir, Julio- Agosto 1997)

Y yo a pesar de no entender la causa de mi fracaso, como obediendo un mandato, empecé a escribir:

«Desde entonces intento regresar a mi celda sin conseguirlo. Escribo pero sólo escarbo con la insistencia de quien tiene una cita con la fortuna y teme quedar atrapado en el tiempo... los escucho respirar a todos y escarbo...»

Fernando de León, *Cárceles de invención*, UdeG-Arlequín, Gualajajara, 2003, 110 pp.

los lectores más concienzudos y sacrificados quedan excluidos, apartados sin remedio en una marginalidad que, cuando mucho, les permitirá entrever los contornos a la vez complejos y sutiles de su arquitectura. A decir de Moreno Villarreal, los textos no necesitan conocerse para hablar, transcribirse y traducirse unos a otros, así como tampoco es necesario que los autores de los textos se conozcan o se hayan conocido.

Un susurro apenas perceptible nos lleva a adivinar algo así como una conversación entre *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina, y *Una belleza convulsa*, de José Manuel Fajardo. El hecho de que se trate de dos novelas publicadas recientemente en España por dos novelistas de la misma generación, nacidos en la misma región y que, además, se conocen, no contradice en lo más mínimo la autonomía que Moreno Villarreal atribuye a las secretas amistades textuales. La relación entre ambos autores, consignada en la espléndida antología que Fajardo hizo en 1999 de la obra de Muñoz Molina puede, sin embargo, ayudarnos a entender la afinidad que existe entre sus novelas.

Como su título lo sugiere, *La huella de unas palabras* da cuenta de un impacto cuya intensidad persiste aún, de alguna manera, en los contornos de la hendidura que provoca en la materia. La metáfora de la huella alude, en este caso, a esas marcas que la experiencia de la lectura imprime en la imaginación del lector

Lectura y narración: anotaciones sobre dos novelas españolas del siglo XXI

TERESA GONZÁLEZ ARCE

Hace algunos años, Jaime Moreno Villarreal escribía que los textos suelen comunicarse entre sí,

alimentando entre ellos una amistad profunda, silenciosa e imperceptible de la que incluso

y que, al volverse conscientes, le indican el camino que habrá de seguir para convertirse él mismo en escritor. «Todo escritor lleva un lector dentro», escribe José Manuel Fajardo. «Más aún, es ese lector primero que fuimos el que nos impulsa a emprender el camino de la escritura».

Entre la voz que deja huella y el sujeto que, a partir de su condición de receptor, ve surgir en él una palabra propia, se establece, entonces, un diálogo en el que pregunta y respuesta toman siempre el sentido propuesto por el texto. De ahí que *La huella de unas palabras*, más que una antología, sea la marca misma de una conversación expuesta en todas sus formas y llevada hasta sus últimas consecuencias.

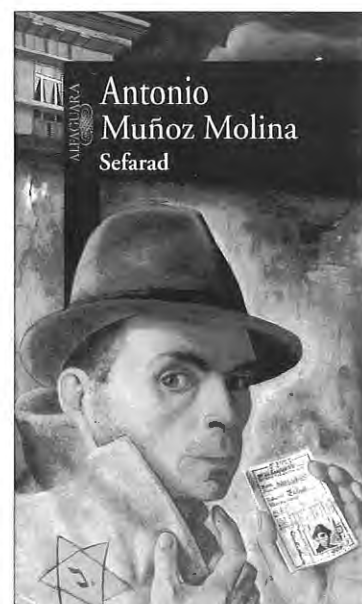
Preceden a la primera parte de la antología propiamente dicha un breve prólogo de José Manuel Fajardo y una conversación sostenida entre el antologador y Muñoz Molina. A manera de intermedio, una correspondencia entre los dos autores marca la transición entre la charla oral y un diálogo escrito cuya forma definitiva no se establece de manera inmediata, sino a lo largo de más de dos años. Este ir y venir de preguntas y respuestas condensa de alguna manera el movimiento fundamental de la antología, así como el sentido más profundo del *acto* de antologar: la lectura, la selección y la organización de los textos de Antonio Muñoz Molina pueden entenderse como la respuesta activa que el lector José Ma-



nuel Fajardo da a esas palabras que lo interpelan.

Al final de este recorrido, la huella del *otro* se convierte, discreta pero firmemente, en la presencia de ese lector-escritor que cambia abruptamente de dirección para dirigirse ya no a Muñoz Molina sino a alguien más, a ese lector que tal vez —como lo desea Fajardo en su «Carta al lector»— habrá quedado marcado por el impulso de sus palabras: «Quizá ahora estas páginas hayan entrado a formar parte también de tu memoria y el curso del río de la literatura discurra por tierras y paisajes emocionales que sólo a ti te pertenecen, pero que de alguna manera no son ajenos a los que aquí has visitado. Al menos, eso espero».

La imagen del río que recorre «tierras y paisajes emocionales» prefigura, como veremos, la estética que gobierna dos novelas recientes de Fajardo y de Muñoz Molina. La premisa de la que parten ambos textos es una concep-



ción de la literatura como movimiento, como viaje, esto es: como desplazamiento hacia el mundo evocado por el texto y como transposición de dicho universo al contexto particular del lector. Cabe decir también que, como ciertas páginas de *La huella de unas palabras* dejaban ya entrever, el recorrido que tanto la lectura como la escritura suponen implica una transformación, un aprendizaje en quien lo hace.

Sefarad y *Una belleza convulsa* dan cuenta, cada una a su manera y en diferente medida, de la experiencia de ser *otro* gracias a la lectura. En *Sefarad*, el narrador —en quien reconocemos algunos datos biográficos de Antonio Muñoz Molina— hace de la vida de los otros la materia de su propio relato, es decir de su propia vida. Para empezar, la voz narrativa de esta «novela de novelas» borra la frontera que separa lo oral de lo escrito, de manera que los textos de Kafka, la biografía de Milena Jesenska o los

diarios de Victor Klemperer adquieren la misma inmediatez de una charla con un viejo amigo, o con un desconocido en el vagón de un tren.

Leídos o escuchados, los relatos que componen *Sefarad* son testimonios, fragmentos de vidas individuales e irrepetibles que, sin embargo, acaban por abrir «una onda concéntrica en la emoción de los descubrimientos sucesivos». No es inútil decir que esa onda concéntrica y esa emoción de descubrir no serían posibles sin la mirada del narrador, diestra en el arte de establecer puentes y de reconocer en ellas lo que tienen en común con su propia experiencia. Así, un hombre en quien el médico acaba de descubrir los signos indudables de una enfermedad terrible cruza la misma frontera que, en la Europa invadida por el nazismo, separaba a los judíos de la «comunidad de los seres normales»: el enfermo, avergonzado, «no querrá que sepa nadie lo que le revelan los análisis, no sólo una enfermedad, sino una especie de infamia».

Si en *Sefarad*, la lectura lleva al narrador a identificarse con las víctimas de la exclusión y del totalitarismo, la voz narrativa de *Una belleza convulsa* —un prisionero de un grupo terrorista in-nominado— descubre gracias al doble ejercicio de la lectura y de la escritura aquello que lo asemeja a sus verdugos. Un cartel turístico del País Vasco pegado en la pared de su celda, una novela de García Márquez y otra de Paul

Auster que los terroristas, en un arranque de inusitada compasión, han accedido a llevarle, transportan al protagonista lejos de su encierro, suscitando un recorrido iniciático hacia las profundidades de su memoria. Ahí, en paisajes mentales que se vuelven escenario de un descenso al infierno, el narrador se ve a sí mismo como causante del sufrimiento de otros (sus amantes, su padre), lo que lo conduce a reflexionar sobre la fragilidad que separa al verdugo de la víctima, al ciudadano común y corriente del terrorista fanático.

Zonas fronterizas: tanto *Sefarad* como *Una belleza convulsa* se sitúan en los límites inciertos entre la ficción y la indagación histórica. Si, por una parte, ambas novelas señalan en sus páginas finales —como si de biblio-

grafías se tratara— las fuentes de sus respectivos relatos, en ambas queda claro también que la subjetividad de quien narra construye e interpreta la palabra del otro para entender la realidad más inmediata. Partir de sí mismo para entender al otro, ir hacia el otro para emprender de nuevo el camino de regreso con una voz que es a la vez una y múltiple: tal parece ser la idea que *Sefarad* y *Una belleza convulsa* formulan en secreta complicidad.

Antonio Muñoz Molina, *Sefarad: una novela de novelas*, Alfaguara, Madrid, 2001, 599 pp.

José Manuel Fajardo, *Una belleza convulsa*, Ediciones B, Barcelona, 2001, 217 pp.

Diario invento

MARICELA GUERRERO

*Quienes cuentan con el amor,
generalmente cuentan el amor.*

Los buenos amadores son buenos narradores.

*Alguien lo dijo alguna vez: «nos enamoramos
para contar de nuevo nuestra historia.»*

Francisco Hernández

Diario invento es la narración de un buen amador; amador de la lengua en que la perra Depresión le trae el desayuno; de la lengua en que sus poetas, sus amigos, su familia y la amada son leídos

y escuchados; en que sus alergias y antidepresivos tienen nombre. Un buen amador de la ironía, del gusto de inventarse a diario, de recorrer ciudades, conversaciones, libros, imágenes, calles y

personas, y palabras. *Diario invento* es la recuperación de las palabras, las palabras inventadas, las recordadas, las recién nacidas, las burladas, que llegan a recobrase en la escritura, en el relato de los caminos del ciudadano, del abuelo, del amante, del lector, del mirón, del creador de versos y poemas. Asistir a la invención de este diario, es presenciar la creación de un Francisco Hernández en el territorio de la escritura; creación cotidiana en la que lo imaginario y lo memorable se entreveran para que el escritor pueda devenir en otros nombres: La Jarocha, Sofía, el Mochaorejas, José Alfredo Jiménez, un agente de tránsito, una embarazada, Kafka.

Libro en el buró de un Francisco Hernández amado e imaginado, en el que todo pasa, una vez que saca la cabeza del saco de yute y se admira de la insistencia del sol, para caminar al lado de pintores, poetas y chamacas con el pelo rojo y señores con el pelo verde y jovencitos con el pelo amarillo, y fiordos y judíos; también Kafka, también su ciudad, Praga: «Kafka pasa junto a nosotros. Lo saludamos emocionados. Él ni siquiera voltea a vernos».

Escribir a diario es volver los ojos al lenguaje, caer en cuenta de las palabras que llegan con el tiempo: «después de los 50 frecuentemente se dicen, o se escuchan palabras tan seductoras como vrices, calvicie, lonjas, colesterol, colitis, arrugas y testamento». Es recibir con los brazos



abiertos de la ironía y la celebración acontecimientos tan singulares como que el Necaxa le ganó a Chivas 1 a 0 en la final del campeonato y decir que: «el Necaxa es como los vampiros: su fuerza radica en que nadie cree en ellos»; o la llegada del Papa Peregrino, y formularse preguntas: «¿besaré Juan Pablo II el snelo del Aeropuerto?, ¿se podrá levantar si lo hace?, ¿traerá algún logotipo de sus patrocinadores en la vestimenta?» o encontrar proverbios lo más de justos a la ocasión: «no por mucho aterrizar, amanecen más creyentes». Proverbio Polaco; o este otro proverbio veracruzano: «Sólo te ofrecen homenajes cuando te estás haciendo viejo. Y sólo los aceptas cuando ya eres un viejo pendejo».

Escribir a diario, es inventar a diario el amor, nombrarlo, trazar el mapa de sus recorridos para atajar el territorio vacío de su ausencia: «no estás y estoy en el vacío. Quiero verte. Mirar

cómo te lavas los dientes, cómo haces quesadillas, cómo haces el amor.» Porque amar y escribir son el pan y el sol del potencial ciudadano suicida que leemos y que creemos que respira lo mismo que nosotros, el aire de esta ciudad de México que apesta; o que tiene una patria imaginaria en la Habana, en la voz de Omara Portuondo o en la ciudad Lutecia. Leer este diario es transitar de indocumentado en el territorio de la poesía y en el deseo pertinaz del que habita en la palabra:

Quedarme sin oír, casi enterrado, casi en el sordo entorno convertido, casi de piedra el río en la memoria, de piedra toda lengua de pájaro en la infancia, de piedra casi el esqueleto del aire venenoso, casi sin música en el corazón, sin verbo casi, sometido casi a los labios de una mujer-lenguaje donde puedo sudar hasta morirme, donde puedo callar y ser oído, donde puedo ser pronunciado como un nombre o casi dibujado como un hombre sobre una piedra-página hecha polvo.

Francisco Hernández, *Diario invento*, Abril de 1998-marzo 1999. Editorial Aldus, México, 2003, 119 pp.

CLAUDE BEAUSOLEIL (Montreal, Québec, 1948). Poeta y crítico. Desde la aparición de su primer libro, *Intrusión valentia*, en 1972, ha publicado sesenta libros. Su primera novela apareció en 1994. Autor de una antología de poesía mexicana contemporánea, ha traducido la obra de Federico García Lorca y Xavier Villaurrutia. Sus poemas han sido traducidos al inglés, español e italiano. Los textos que aquí publicamos, forman parte del libro *Dépossession, Écrits des Forges, Trois Rivières, Québec, 2003*.

DAVID BERGERON (Montmagny, Québec, 1976). Ha publicado *Fuir la maison* (2001) y *Ailleurs les lunes, Écrits des forges, Trois Rivières, 2003*, de donde proviene el texto publicado.

AURÉLIEN BOIVIN (Lac-Saint-Jean, Québec, 1945). Doctor en literatura por la Universidad Laval, donde es director del departamento de literatura francesa y quebequense. Es autor de dos antologías de cuento de Québec del siglo XIX. Dirige la revista *Québec français* y es redactor en jefe del equipo Literatura, lengua y sociedad. El texto aquí publicado es una versión resumida de su ensayo *Évolution de la littérature québécoise*.

NICOLE BROSSARD (Montreal, Québec, 1943). Poeta, novelista y ensayista. Desde 1965 ha publicado más de treinta libros, entre los cuales se encuentran *Le Désert mauve, Amantes, Installations*. Ha sido merecedora de múltiples premios, como el Gran Premio del

Festival Internacional de Poesía Trois Rivières, en dos ocasiones. Es miembro de la Academia de Letras de Québec. El primero de los textos aquí publicados pertenece al libro *Cahier de roses et de civilisations*.

JOSÉ RUBEM FONSECA (Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil, 1925). Desempeñó un sinnúmero de oficios antes de dedicarse a la literatura; ha dictado conferencias y lecturas en numerosas universidades y casas de cultura de diversos países; se le han conferido un sinnúmero de reconocimientos y premios literarios. Entre sus novelas destacan *El caso Morel* (1976), *El gran arte* (1984); *Pasado negro* (1986). *Grandes emociones y pensamientos imperfectos* (1990); *Agosto* (1994); *Del fondo del mundo prostituto sólo amores guardé para mi puro* (1999). En el año que corre se le otorgó el Premio de Literatura Hispanoamericana y del Caribe Juan Rulfo.

ANTONIO GAMONEDA (Oviedo, España, 1931). Reside en León desde 1934. Ha publicado los libros de poesía *Sublevación inmóvil* (1960), *Descripción de la mentira* (1977 y 1986), *León de la mirada* (1979 y 1990), *Blues castellano* (1982), *Lápidas* (1986), *Edad* (1987, 4 ediciones), *Libro del frío* (1992), *Mortal 1936* (1994), *El vigilante de la nieve* (1995), *¿Tú?* (en colaboración con Antoni Tàpies) 1999, *Sólo luz* (Antología poética 1947-1998), 2000, *Arden las pérdidas* (2003). En prosa: *Libro de los venenos* (1995),

Relación y fábula (1997), *El cuerpo de los símbolos* (1997). En 1988 le fue concedido el Premio Nacional de Poesía por su libro *Edad*. El texto aquí publicado pertenece al libro *Atravesando olvido* de próxima aparición en Editorial Aldus.

ANNE HÉBERT (Sainte-Catherine-de-Fossambault, Québec, 1916). Poeta, cuentista, dramaturga y novelista, ha publicado, entre otros libros, *Le songe en équilibre* (1942), *Kamouraska, Premier jardin* (1988). El texto «El salvajismo de la tierra circundante», aquí publicado, pertenece al libro *Québec. Des écrits dans la ville. L'instant même, Musée du Québec, 1995*.

BELLA JOZEF (Brasil). Doctora en Letras, Profesora Emérita de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Investigadora Senior del Consejo Nacional de Pesquisas de Brasil. Catedrática de la Cátedra Julio Cortázar (Guadalajara, Jalisco). Catedrática Honoraria de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (Lima, Perú). Condecorada con las Palmas Académicas (Francia), Orden del Sol (Perú), Orden de Mayo (Argentina). Premio «Silvio Romero», de Periodismo Literario (Academia Brasileña de Letras). Libros: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Río de Janeiro (1989) y Guadalajara, UdeG (1991); *A máscara e o enigma* (1986); *O espaço reconquistado* (1993); *Antología general de la literatura brasileña* (FCE, 1995); *Jorge Luis Borges* (1996); *Diálogos oblicuos* (1999).

JOSU LANDA (País Vasco, 1953). Destacado poeta y ensayista. Ha colaborado en diversos suplementos culturales de México, España y Venezuela, entre otros países. Maestro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Es autor de siete poemarios y una novela (*Zarandona*, 1997). Ha traducido a Octavio Paz al vasco. En 1997 obtuvo el Premio Carlos Pellicer de Poesía.

ROBERT LALONDE (Oka, Québec, 1947). Conocido como novelista, también es autor de canciones, cuentos, poemas, piezas de teatro y guiones para la televisión. Entre sus obras, tenemos en novela *La belle épouvante* (1981), *Le fou du père* (1988) y *Le diable en personne* (1989); en poesía *Baie de feu* (1988); en cuento *Le vaste monde, scènes d'enfance* (1999); en teatro *Monsieur Bovary ou mourir au théâtre* (2001). Ha sido merecedor de diversos premios, como el Prix du Gouverneur général en 1994, por su novela *Le petit aigle à tête blanche*, Seuil, Paris, 1994, de la cual publicamos un fragmento.

PAUL-MARIE LAPOINTE (Saint-Félicien, Québec, 1929). Con su primer poemario, en 1948, revoluciona la poesía de Québec. De 1950 a 1969 trabaja como periodista en la prensa escrita, y en Radio-Canadá, hasta 1992. Su obra poética comprende *Le Vierge incendié*, *Choix de poèmes/Arbres*, *Pour les âmes*, *Le Réel absolu*, *Tableaux de l'amoureuse*, *Bouche rouge* y *écRitureEs*. En 1971 recibió el pre-

mio Athanase-David y el premio Gouverneur general du Canada. Los poemas publicados en este número, provienen del libro *Le Sacre, l'Hexagone*, Montreal, 1998.

DOMINIQUE LAUZON (Montreal, Québec, 1951). Corrector de pruebas y promotor de poesía. Entre sus libros publicados están *Les raisons du monde* y *Un sourire à la limite* (edición bilingüe francés-español, coedición con Mantis Editores, Guadalajara). Los textos publicados son del libro inédito *Un livre une fois*.

CLAIRE MARTIN (Québec, Québec, 1914). Novelista. En 1958 recibió el Premio del Círculo del Libro de Francia, por su novela *Avec ou sans amour* (Con o sin amor), y en 1966, el Premio Gobernador General y el del Concurso Literario de Québec, por *Dans le gant de fer* (El guante de hierro). En 1962, arriba a la presidencia de la Sociedad de Escritores francocanadienses y en 1967 a la Real Sociedad de Canadá. En 1984 recibe la Orden de Canadá, y en 2000, obtiene el Premio de los Lectores de la Biblioteca de Québec, por *Toute la vie* (Toda la vida).

ANDRÉE A. MICHAUD (Saint-Sébastien, Québec, 1957). Ha publicado tres novelas: *La femme de Sath*, *Potritas d'après modèles* y *Alias Charlie*. El texto «Historia de río, historia de vientos», fue tomado de *Québec. Des écrivains dans la ville*, *L'instant même* – Musée du Québec, 1995.

MICHEL NOËL (Messines, Québec, 1944). De origen amerindio, se define como un mestizo cultural. Etnólogo y escritor, trabaja en el Ministerio de la Cultura y de Comunicaciones de Québec. Autor de numerosas novelas y cuentos para niños y jóvenes, que son a la vez documentales sobre las culturas de los pueblos autóctonos. Entre otros libros, ha publicado *Les Papinachoïs* (1981), *La ligne de trappe* (1998), *Journal d'un bon à rien* (1999) y *Hiver indien* (2001). Ha sido galardonado por múltiples premios y traducido a diversas lenguas. Su texto *Wendigo*, del cual publicamos fragmentos, es inédito.

ARMANDO OVIEDO (Ciudad de México, 1961). Narrador y crítico literario. Ha coordinado talleres de cuento en la UNAM, de poesía y de crítica literaria en el Instituto Estatal de Bellas Artes de Coahuila, de Novela Policíaca en la Casa Jaime Sabines y en la Delegación Venustiano Carranza, de Creación Literaria en la UAM-Xochimilco y de Géneros Literarios en la Casa de Cultura Faro de Iztapalapa. Ha colaborado en las revistas *Casa del tiempo*, *Ixtus*, *Tierra Adentro*, *Luvina*, *Etcétera*, *Viceversa*. Entre sus libros publicados destacan *De entrada por salida* (1999); *El cazador al vuelo* (1999) y *No anunciar* (1999).

JOSÉ MIGUEL OVIEDO (Lima, Perú, 1934). Destacado crítico literario. Es colaborador de *El Comercio*, de Lima, *El País*, de Madrid, y *La Jornada*, de México, D.F.

Ha publicado libros de ensayos, entre los que destacan: *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad* y *La niña de Nueva York: una revisión de la vida erótica de José Martí*. En ficción ha publicado *Soledad y compañía*, *La vida maravillosa de Barcelona* y *Cuaderno imaginario*.

ANDRÉ RICARD (Québec, 1938). Autor de obras para radio y televisión, textos poéticos, cuentos y artículos, así como de ocho piezas de teatro, entre las que destacan: *La gloire des filles à Magloire* (1975), *Les baigneurs de Tadoussac* (1993) y *Le Tréteau des apartides* (1995). Desde 1996 pertenece a la Academia de Letras de Québec. El fragmento publicado pertenece al texto inédito *Une paix d'usage*.

DANIELLE ROGER (Montreal, Québec, 1954). Novelista y poeta, es animadora de emisiones literarias en Radio Centre-Ville y colaboradora en diversas revistas de Québec. Ha escrito los siguientes libros: *Le Manteau de la femme de l'est*, *Est-ce ainsi que les amours vivent?*, *Que ferons-nous de nos corps étrangers?*. El texto que publicamos forma parte del libro *Petites fins du monde et autres plaisirs de la vie*, Les herbes rouges, Montréal, 1994.

ANA MARÍA SHUA (Buenos Aires, Argentina, 1951). Desde sus primeros poemas, reunidos en *El sol y yo*, ha publicado más de cuarenta libros. En 1980 ganó con su novela *Soy Paciente* el premio de editorial Losada. Sus otras novelas son *Los amores de Laurita*, *El libro de los recuerdos* y *La muerte como efecto secundario*. También ha escrito libros de cuentos: *Los días de pesca*, *Viajando se conoce gente* y *Como una buena madre*.

ÉLISE TURCOTTE (Sorel, Québec, 1957). Novelista y poeta, vive en Montreal. Enseña literatura en el Cégep del viejo Montreal. Colabora regularmente en numerosas revistas. Autora de las novelas *La mer à boire* (1980), *Dans le delta de la nuit* (1982), *Navires de guerre* (1984), *Caravanne* (1994), *La maison étrangère* (2002). Su libro *Navires de guerre*, ha sido traducido al español y publicado por Mantis editores en 2002. Fue galardonada dos veces por el premio Émile-Nelligan. Los poemas publicados fueron extraídos del libro *Sombre Ménagerie*, Éditions du Noroît, Montréal, 2002.

GILLES VIGNEAULT (Natashquan, Québec, 1928). Figura imprescindible en la cultura de Québec. Es

poeta, compositor, narrador, editor y hombre de teatro. Ha publicado cerca de cuarenta libros y su discografía cuenta más de cincuenta títulos. Entre algunos de sus libros encontramos *Silences-1957-poèmes-1977*, Nouvelles Editions de l'Arc Montréal, Québec, 1979, del cual sacamos el texto «El cuervo». *La petite heure-1959-contes-1979*, *Tenir paroles, vol. I- 1968-chansons-1983*, *Assonances- Poè-mes-1984*, *Le temps de lire* (1988), *Bois de marée- Poèmes, contes et chansons-1992*, *Portages*. Ha sido galardonado por múltiples premios y merecedor del doctorado *honoris causa* por diversas universidades de Canadá y de Francia.

PIERRE YERGEAU (Abitibi, Québec, 1957) Novelista, recibió el Prix Le Signet d'Or de Plaisir de lire, 1993, en la sección Conte Nouvelle Récit, por *Tu attends la neige, Léonard?*

SAÚL YURKIEVICH (Mar del Plata, Argentina, 1931). Poeta y crítico literario; vive en París desde hace más de cuarenta años. Ha publicado en México el libro de poemas *Vaivén* (1996) y una compilación de artículos y libros en el curso de treinta años: *Suma crítica* (1998).

 Ballet Folclórico
de la Universidad de Guadalajara





estación cuatro tu compañía

...primavera
..tu emoción



otoño:::tu imaginación



verano,
tu diversión

