

ISSN: 1665-1340

Luvina

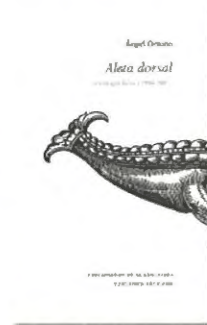
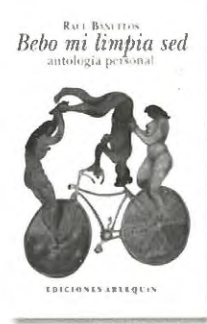
REVISTA LITERARIA ~ NÚMERO 35 ~ VERANODE2004 ~ NUEVA ÉPOCA



- ♦ **En el centenario de Yáñez:** Agustín Yáñez, Gabriel Yáñez, Juan José Doñán, Guillermo García Oropeza, Miguel Capistrán
- ♦ **Genio y figuras:** Juan Gustavo Cobo Borda, David Huerta, Eugenio Montejo, Luis Vicente de Aguinaga, José Miguel Oviedo, José Emilio Pacheco,
- ♦ **Narrativa de** Francisco Tario ♦ **Pintura de** Alberto Castro Leñero

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA ~ \$ 40.00

L I T E R A T U R A



EDICIONES ARLEQUÍN

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

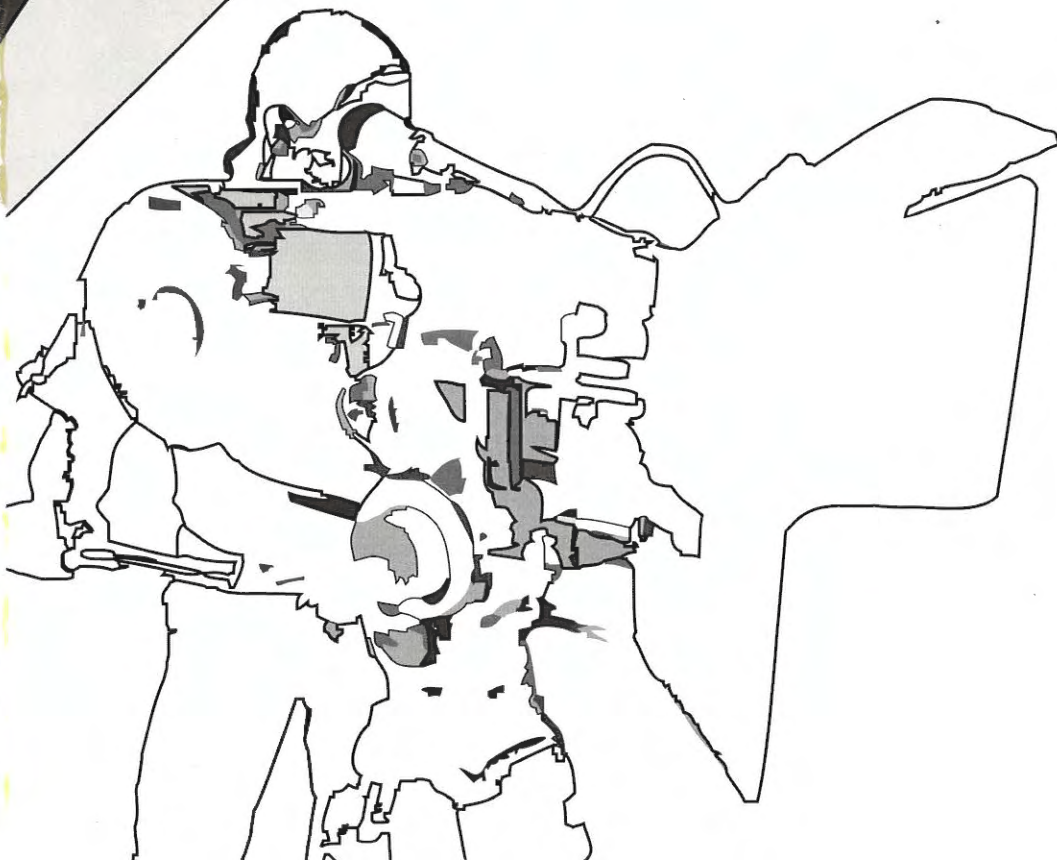
Avenida Río Nilo 3015 ~ Jardines de la Paz ~ 44860, Guadalajara, Jalisco, México ~ Tel. 52 [33] 3657 3786 ~ e-mail: edarlequin@hotmail.com

La **Unidad de Producción Audiovisual** (UPA) de la Universidad de Guadalajara es la instancia dedicada a la producción de televisión, cine y vídeo 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 vídeo.

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*, Itzcóatl Tonatiuh Bravo Padilla; *Secretario General*, Carlos Briseño Torres; *Coordinadora General de Extensión*, Silvia Álvarez Jiménez; *Director General de Difusión Cultural*, Jeffry Stevens Fernández; *Directora de Artes Escénicas y Literatura*, Valentina Arreola.

Luvina *Directora*: Silvia Eugenia Castellero. *Editor*: Fernando de León. *Administrador*: José Israel Carranza. *Consejo editorial*: Luis Vicente de Aguinaga, Carlos Beltrán, Jorge Esquinca, Baudelio Lara, Martín Mora. *Consejo consultivo*: Luis Armenta Malpica, José Balza, Adolfo Castañón, Gonzalo Celorio, Luis Cortés Bargalló, Antonio Delto, José María Espinasa, Felipe Garrido, Mario González Suárez, Hugo Gutiérrez Vega, Josu Landa, Ernesto Lumbreras, Luis Medina Gutiérrez, Tedi López Mills, Elmer Mendoza, Eugenio Montejo, Jaime Moreno Villarreal, José Miguel Oviedo, Eduardo Antonio Parra, Felipe Ponce, Vicente Quirarte, Daniel Sada, Julio Trujillo, Minerva Margarita Villarreal, Carmen Villoro, Saúl Yurkievich, Miguel Ángel Zapata. *Diseño*: Avelino Sordo Vilchis. *Composición, digitalización de imágenes*: RAYUELA, DISEÑO EDITORIAL. *Proyecto Luvina Joven*: Raúl Ramírez.

Luvina Nueva época, revista trimestral (verano de 2004). Editor responsable: Silvia Eugenia Castellero. 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, teléfono [33] 3827 2105 luvina@cencar.udg.mx, www.luvina.com. Imprenta: Editorial Pandora, S.A., Caña 3657, La Nogalera, 46170, Guadalajara, Jalisco.

resguardando el arte

5 Estampas de Agustín Yáñez

GABRIEL YÁÑEZ

7 Del arte literario

AGUSTÍN YÁÑEZ

11 Agustín Yáñez y su obra maestra

JUAN JOSÉ DOÑÁN

19 Los dos Yáñez

GUILLERMO GARCÍA OROPEZA

25 Del primer Yáñez

MIGUEL CAPISTRÁN

29 A la muerte del Padre Placencia

AGUSTÍN YÁÑEZ

en el filo de las barrancas

32 Francisco Tario: novelista

FERNANDO DE LEÓN

33 Aquí abajo

Fragmento de novela

FRANCISCO TARIO



ANTONIO PELÁEZ

viento encanado

37 Los contrastes de Alberto Castro Leñero
JUAN GARCÍA PONCE

En la portada:



ALBERTO CASTRO LEÑERO

en tremolina

67 Los suaves ofendidos
JULIO ORTEGA

71 José Emilio Pacheco, *homme de lettres*
JOSÉ MIGUEL OVIEDO

75 Crítica de la poesía y tres diatribas contra Eros
JOSÉ EMILIO PACHECO

79 El inventor de autores
JAVIER GARCÍA-GALIANO

en tremolina

45 Genio y figuras

47 Pablo Neruda (1904-1973)
JUAN GUSTAVO COBO BORDA

50 La memoria del cónsul
DAVID HUERTA

51 Gonzalo Rojas: el oscuro y el alumbrado
EUGENIO MONTEJO

63 Gelmanear
LUIS VICENTE DE AGUINAGA

tierra empinada

83 Queremos tanto a El Indio
HUGO HERNÁNDEZ

85 Dos en su juicio
JOSÉ ISRAEL CARRANZA

86 La pasión a solas
JOANNA ZEROMSKA

Luvina se suma al Homenaje
Nacional a Agustín Yáñez
presentando una justa revaloración
de su obra, hecha por lectores
«de a caballo». Los fragmentos
de su autoría aquí publicados,
tanto como la selección fotográfica,
cedida amablemente
por sus herederos y que ilustra
estas páginas, permiten
un acercamiento más íntimo
y simultáneo al hombre
y al autor nacido hace cien años
en esta tierra pródiga.



Estampas de Agustín Yáñez

GABRIEL YÁÑEZ

Evocar la memoria de Agustín Yáñez e intentar una descripción peculiar de su persona, de sus hábitos cotidianos, de sus preocupaciones, de sus sentimientos y afectos resulta, desde luego, un ejercicio en extremo difícil para mí, porque al hacerlo es probable que el propio amor filial me motive a elogiar en demasía las cualidades que le distinguieron. Debo entonces advertir al lector que mi deseo se limita a algo más simple: recordarlo a través de un sucinto relato de su vida personal y familiar, al que se suman referencias de sus amigos cercanos y algunos testimonios de quienes tuvimos la fortuna y el privilegio de convivir con él.

Estudiante, maestro y periodista

A comienzos de los años cuarentas se inició un período decisivo en la vida del escritor jalisciense, quien años antes había llegado a la Ciudad de México con el propósito de estudiar filosofía. Son los años previos a la aparición de la novela *Al filo del agua*. Cuando las jornadas de trabajo y estudio eran largas e intensas, pues a las siete de la mañana comenzaba con sus clases en la Escuela Nacional Preparatoria, en el antiguo edificio de San Ildefonso. Esta vocación de maestro la ejerció a lo largo de toda su vida. Desde 1923, a los 19 años, en Guadalajara, luego en varias instituciones de la Ciudad de México y en el desempeño de diversas responsabilidades en la Universidad Nacional. Posteriormente, y hasta los últimos años de su vida, en sus cursos regulares como miembro de El Colegio Nacional y del Seminario de Cultura Mexicana.

Al término de sus clases, cerca de las diez de la mañana, se trasladaba al Departamento de Bibliotecas y Archivos Económicos de la Secretaría de Hacienda, que en esos años se

ubicaba en la parte oriente del Palacio Nacional. Fue precisamente el maestro Jesús Silva Herzog quien le propuso estar al frente de esta labor de promoción cultural, la cual tuvo a su cargo durante 18 años, de 1934 a 1952.

Agustín Yáñez vivía entonces en el número 170 de la calle de Montes de Oca, cerca del Bosque de Chapultepec. La casa había sido construida en 1938 y por ella más de una vez expresó su preferencia. Así debió de ser, no sólo porque ahí nacimos los hijos, *Al filo del agua* y otras obras literarias, sino también porque su padre, don Elpidio Yáñez, ya retirado de otras ocupaciones, había tenido la encomienda de estar atento de la edificación.

Son tiempos en que el novelista viajaba en tranvía, en el *rápido de San Ángel*, de Tacubaya al centro; en coches de alquiler que llamaban *tostón dejada* y después *peseros*; así como en un pequeño tren que corría entre San Ángel y Coyoacán.

Colaboraba para el periódico *El Nacional*, así como para otros diarios y revistas. Cabe recordar que la aparición de sus inquietudes periodísticas se remonta a su infancia. Platicaba que le encantaba escribir periódicos con las noticias de la casa y del barrio. Su padre solía darle algunos centavos por pasar a leer en público las notas escritas a lápiz sobre alguna hoja de papel imprenta. Más tarde, a los 25 años de edad, fundaría en colaboración con un grupo de amigos la revista literaria *Bandera de Provincias*.

Por las tardes también daba clases, hasta las nueve o diez de la noche. Al llegar a la casa, después de beber un vaso de leche, solía escribir de las diez en adelante.

Hábitos de escritura

Se sabe que desde joven siempre encontró tiempo para escribir, aun en los años de mayor trabajo. En sus comienzos escribía a lápiz, en papeles largos tamaño oficio. Luego ya lo hizo directamente en la máquina de escribir.

Alguna vez confesó que le costaba mucho trabajo escribir y decía: «Nadie me lo cree pero había que echar un ojo a las páginas llenas de enmendaduras. Sólo yo sé de mis vacilaciones, de mis dudas, de las incontables noches y madrugadas frente a la máquina de escribir sin poder producir una sola frase».

En las primeras cuartillas le molestaban las correcciones y las palabras escritas en las interlíneas: deseaba que sus originales fueran limpios y legibles. Recuerdo verlo haciendo apuntes o notas en cualquier papel que tuviera a su alcance: en sobres usados, en servilletas de papel, en las cajetillas de

los cigarros. Escribía todos los días y tuvo siempre la costumbre de recibir el año nuevo escribiendo.

Cuando escribía fumaba dejando que los cigarrillos se consumieran en la boca. Fumaba sin dar *el golpe*. Al paso de los años los dedos índice y medio de su mano derecha estaban ya barnizados de nicotina.

En reiteradas ocasiones Yáñez mencionó que su vocación de escritor se dio espontánea y que el ambiente de su niñez fue decisivo en la formación de su sensibilidad. Desde muy niño contrajo el hábito de la lectura. Tenía cuatro años cuando aprendió a leer. Nos cuenta que su tía Nicolasa Yáñez, que soñó con saber leer, lo convirtió en su lector. La avidez de la tía Nico no tenía límite, todo lo ponía en sus manos, libros, revistas y periódicos. Ella, la tía *inspiratriz*, le enseñó Guadalajara y el mundo. Luego por imitación empezó a escribir.

Sus mayores maestros en el idioma fueron su madre y los arrieros que llevaban a la familia de Guadalajara a Yahualica, el pueblo natal de sus antepasados, el pueblo de mujeres enlutadas. El viaje se realizaba a lomo de burro y tomaba tres largos días. También los maestros de la escuela primaria moldearon aficiones y guiaron preferencias.

En las evocaciones de infancia de *Flor de juegos antiguos* y en otros textos autobiográficos, en que se da a sí mismo el nombre de Mónico Delgadillo, nos cuenta indirectamente su niñez, adolescencia y juventud en Guadalajara, en donde —como él decía— se formó a impulso de sus campanas, de su gente. Guadalajara era la vastedad. Llanos y más llanos. Nos relata que caminaba mucho por todos los rumbos de la ciudad. Antonio Gómez Robledo y el propio Yáñez coincidían en señalar que «el paisaje tapatío es el mayor estímulo para el pensamiento».

«Hay que ser un obrero bien hecho»

El escritor profesó verdadero culto por sus padres, *obrero y campesina*, como él lo decía orgullosamente. Atento siempre a que nada les faltara. Su madre, María Santos Delgadillo, sólo lo llamaba por su nombre: *Agustín*, sin utilizar diminutivo alguno.

A su padre, Elpidio Yáñez, lo describe como un hombre rígido, que a pesar de ser muy contenido era una persona de gran emotividad. Contaba que su papá le decía: «No seas *macuche*, hay que ser obrero bien hecho». Sin duda que eso lo tuvo siempre en mente porque había una comparación que le gustaba mucho hacer: «Cuando escribo coloco ladrillo so-

DEL ARTE LITERARIO

AGUSTÍN YÁÑEZ

¿PARA QUÉ SIRVE LA LITERATURA a una época hedonista y a gentes poseídas por febril utilitarismo? Esta vez sí en modo de problema, repitamos la pregunta e intentemos contestarla.

Desde luego surgen tres motivos que fijan la importancia de la literatura en la economía de la educación y precisan el objetivo y métodos de esta disciplina, en el concierto de los planes de estudio. Tales motivos son la influencia educativa sobre la sensibilidad; la ampliación y afinamiento de la conciencia histórica; la exactitud, variedad y riqueza del idioma, como instrumento de expresión.

Al hedonista, menos que a nadie, escapa la importancia humana de la sensibilidad y, en consecuencia, la importancia de la educación estética dentro de un concepto de humanismo exacto e integral. Parte de la desorientación que conturba al mundo se debe al conflicto entre la tendencia hedonista moderna y el descuido de la cultura estética: señalase una ruta, un ambiente de vida, pero no se enseña el mejor y más preciso modo de realización, que no sólo alcance, sino supere aquel programa; el hedonismo no es sensualismo y por ello se inconforma la naturaleza humana



Primera Comuni3n, 1910

bre ladrillo, frase sobre frase, p3rrafo a p3rrafo, cap3tulo a cap3tulo, s3lidamente».

Un hombre discreto

La personalidad y fisonom3a del hombre que hoy recordamos ha sido descrita por varios de sus amigos cercanos que lo conocieron m3s a fondo:

Adusto por fuera y lleno de ternura por dentro... De apariencia herm3tica y facciones impasibles... El porte sencillo... Caminaba tranquilo y sin prisas, con pasos largos, sereno y hura3o. Su figura alta, un poco encorvada... Y3ñez el silencioso, que parec3a esquivo a quien se le acercaba por primera vez pero que se daba a la broma y a la risa cuando la ocasi3n lo propiciaba... De hablar parco y mesurado, sol3a externar un juicio breve, escueto, o un justo comentario... Hombre discreto ajeno a las efusividades, que no eran su estilo...

Agust3n Y3ñez demostr3 siempre una excepcional firmeza por la amistad. Desde su juventud y a lo largo

de su vida tuvo muchos amigos a los que quiso entra3ablemente. A la edad de 21 a3os, en 1925, el escritor participaba en una reuni3n de amigos que se juntaban a conversar, tomar caf3, leer y leerse sus primeros ensayos literarios, filos3ficos o jur3dicos. Estas tertulias ten3an lugar en su casa los s3bados y se3aladamente la noche de San Silvestre, en espera del a3o nuevo.

A3os despu3s, ya en la Ciudad de M3xico, fue asiduo asistente a las tertulias dominicales del *mate*, que desde los a3os treinta tuvieron lugar en la casa del padre Octaviano Vald3s, en San Miguel Chapultepec.

Los viajes

En marzo de 1959, al concluir su gesti3n en el Gobierno de Jalisco, Y3ñez regres3 a la Ciudad de M3xico. Sus actividades se encauzaron a proseguir su obra literaria y a retomar

sus clases como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras. Poco después asumió nuevas responsabilidades al servicio de la educación y la cultura nacionales.

A partir de los años sesentas realizó incontables viajes, invariablemente al lado de Olivia, su esposa, y en ocasiones con la compañía de alguno de los hijos. Viajes por todo el país, por el mundo. De preferencia a Jalisco. A los festejos de San Miguel en Yahualica, cuando el viaje desde Guadalajara ya se había reducido a sólo dos horas en automóvil. Lo acompañaba Juan Torres Limón, amigo y colaborador por muchos años. Se hospedaba en la casa de las tías, Rosita y María Delgadillo.

En frecuentes idas a Guadalajara visitaba a la parentela, a los viejos y queridos amigos. Llegaba al Hotel Morales, en el centro de la ciudad. Los desayunos en El Buen Gusto, a comer tostadas y pozole al puesto de don Emiliano, allá por el barrio del Santuario, también birria en las Nueve Esquinas. Días de descanso en Ajijic, frente al lago de Chapala.

La música y los libros

Su afición por la música clásica es un hecho que se conoce, como también se sabe que el *Réquiem* de Gabriel Fauré fue su disco de cabecera mientras escribía *Al filo del agua*. Su música fúnebre —decía— se advierte a lo largo de toda la novela. La música es, como lo ha hecho notar José Luis Martínez, una constante referencia e inspiración en toda la obra literaria de Yáñez.

De igual manera, no está de más recordar el singular gusto que el escritor tuvo siempre por las campanas, así como la dedicación de coleccionar ángeles que rodearan, recrearan su vida cotidiana, sus ensueños, enajenamientos, adivinaciones. Durante años perseverantes, durante viajes incesantes por el mundo, fue enriqueciendo el *coro de ángeles*. En su casa, adentro, en el sosiego de los libros, una estantería reúne esta colección.

La biblioteca que Agustín Yáñez formó a lo largo de su vida permanece en el mismo sitio de la casa de Martínez de Castro número 16. Los libros y discos no se han dispersado. Ahí siguen la mesa de trabajo, la lámpara y el sillón donde se sentaba a escribir, lo mismo que la vieja mecedora de su infancia junto con las sillas y sillones austriacos. También están los cuadros y las fotografías, las condecoraciones y pergaminos que recibió de diferentes instituciones y gobiernos.

En ese lugar se encuentran, además, interesantes cartas y manuscritos, así como algunas viejas libretas repletas de da-

osera; el sensualismo del vivir ha de transmutarse y sublimarse en una sensibilidad perfecta y ágil, como en el auténtico programa de Epicuro, el gran calumniado.

La literatura es la disciplina cultural más apta para educar la sensibilidad, porque utiliza el patrimonio común de los hombres, el signo seguro de toda posible intercomunicación: la palabra. Individuos de épocas y de grupos sociales diversos podrán atribuir valor simbólico distinto a un gesto, a un uso, a un sonido, a un color, a una línea; sin embargo, nunca se modificará la relación estricta entre la idea y la palabra: esto hace posible la gramática general y, en consecuencia, la intelección humana, cualquiera sea el organismo idiomático que un hombre remoto se proponga traducir. Con la palabra, la literatura tiene fácil, mejor diríamos natural acceso en la conciencia: es el certero instrumento, que sin violencia con el procedimiento, puede limar la sensibilidad; en cambio, la música, la pintura, la escultura, la arquitectura, la danza... pueden tropezar con sordera y ceguera espirituales frente a la materia que utilizan, o ser signos equívocos, ante los que se resistan determinados individuos y que supongan previa labor desbrozadora. Tal es la excelencia de la palabra, como signo sensible de belleza, y esto define la naturaleza del arte literario.

Si sólo sirviera para el afinamiento de la sensibilidad, por contacto inmediato con las mejores sensibili-

...13

tos y apuntes y esbozos de novelas y relatos, que hasta ahora no se han dado a conocer. A esas libretas, de pastas negras, les tuvo un gran cariño y de ellas algún día dijo que eran como un cajón de sastre.

Del mismo modo, se conservan los originales de todas sus obras. Justamente en el original de *Al filo del agua* hay una anotación final en la que su autor señala que la novela fue terminada en San Miguel Chapultepec, el sábado 24 de febrero de 1945, a las ocho de la noche. La primera edición se terminaría de imprimir casi dos años después, el 7 de febrero de 1947.

Olivia

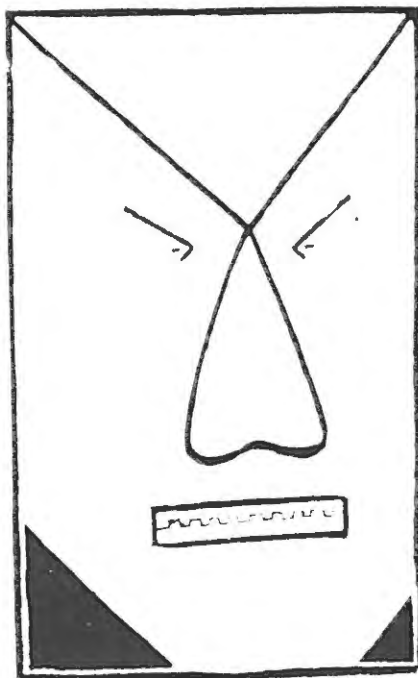
Una costumbre que tuvo el escritor tapatío fue la de dedicarle a su esposa Olivia el primer ejemplar de cada una de las obras que publicaba. Así lo hizo durante los más de 40 años de matrimonio y así sucedió cuando su entrañable amigo, don José Antonio Pérez Porrúa, le entregó los primeros impresos de *Al filo del agua*.

En repetidas ocasiones don Agustín hizo manifiesta su admiración por las virtudes y cualidades que distinguían a su mujer; por su trato suave y dulce; por sus esfuerzos y desvelos para formar a los hijos y abrirles caminos de vida; por su aliento, que fue primordial en el trabajo cotidiano y en la creatividad de la obra literaria.

Ciertamente en una de las cartas, escrita en la Navidad de 1973, se encuentra el siguiente párrafo: «Tus manos afanosas, que infatigablemente me han ayudado a cargar trabajos y días, ensueños y realidades, reveses y éxitos, y a compartirlos, adjudicándote su ventura y reservándome las desventuras».

Una imagen final

Quienes convivimos con él tuvimos el privilegio de recibir una infinidad de lecciones, pero ante todo y sobre todo, de recibir manantiales de ternura, de comprensión, de compasión en lo duro y en lo maduro, en el ruido y en el silencio. Lo recibimos de quien invariablemente sustentó la exigencia de igualar la vida con el pensamiento.



Agustín

Agustín Yáñez y su obra maestra

JUAN JOSÉ DOÑÁN

Al filo del agua no es sólo la primera novela de Agustín Yáñez, es —y con mucho— la mejor de sus obras.¹ Para el año de su publicación, 1947, el escritor tapatío contaba ya en su haber con una docena de títulos, entre los que se hallaban, al menos, dos libros notables (*Genio y figuras de Guadalajara* y *Flor de juegos antiguos*). Después vendrían tres colecciones de cuentos y cuatro novelas, estas últimas tanto o más ambiciosas que la primera. Pero aun cuando en casi toda la obra de Yáñez se advierta esa «preocupación» por el estilo de la que habla José Luis Martínez,² aun cuando en la mayoría de sus libros no falten páginas admirables, en ningún caso alcanza la perfección formal, la capacidad innovadora, la creación de atmósferas, la complejidad de personajes, el *totum* orgánico (donde el todo es mucho más que la suma de las partes), el relato avasallador, el hechizo literario... de la que con toda justicia es considerada como su obra maestra.

¹ En rigor, la primera novela es *Ceguera roja*, uno de los cuatro libros de ficción de los que renegó el autor, movido más por el carácter confesional de los mismos que por su pobreza literaria. Publicada en 1923, cuando Yáñez contaba apenas con 19 años, esta novelita cuenta la «caída» de un obrero católico, descarriado por la «ceguera roja» del bolchevismo.

² Según José Luis Martínez, el estilo era para Yáñez «una preocupación capital. Estilo no como un ejercicio retórico sino estilo como el empleo de un instrumento que debe ajustarse a una función precisa, a la expresión de una tonalidad espiritual y al carácter de un personaje o de un ambiente». (En «La obra de Agustín Yáñez», estudio preliminar a *Obras escogidas*, Agustín Yáñez, Aguilar, México, 1979: 50).

La narrativa de México no anunciaba *Al filo del agua*. Ni siquiera los libros anteriores del propio Yáñez dejaban entrever lo que llegaría en 1947.³ La obra representó un salto cualitativo no sólo para el escritor cuarentañero, sino para las letras mexicanas. Para ese año los grandes momentos del cuento y la novela de la Revolución eran ya cosa del pasado. El agotamiento de formas narrativas que habían sido sobreexplotadas, aunado a la precariedad de nuevos hallazgos, así como la mala aclimatación de otros que por entonces venía utilizando la literatura internacional, no lograban revitalizar satisfactoriamente una narrativa demasiado atada al autoconsumo (Arreola y Rulfo, dos renovadores indudables, llegarían algunos años después). La prosa de ficción de los Contemporáneos, con todo y sus búsquedas formales, no iba demasiado lejos (para nadie es un secreto que la verdadera grandeza literaria de esta generación se halla en la poesía y el ensayo). Aun *El luto humano*, publicada cuatro años antes que la novela de Yáñez, en la que José Revueltas ensaya una nueva forma de novelar (creación de atmósferas, un denso relato introspectivo que por momentos ahoga la peripecia, dilatación de las acciones en las que el tiempo parece transcurrir con una lentitud desesperante) es todavía una obra sometida al imperio de un narrador excesivamente omnisciente, que además peca de didáctico y moralizante.

En contraste con la opacidad de la narrativa mexicana de la época (la medianía y la modestia de los 12 libros de cuentos y las siete novelas restantes que se publicaron en 1947 son una buena prueba de ello), aparece *Al filo del agua*, obra hecha a contrapelo de la corriente nacionalista dominante: el cuento y la novela que denuncian las injusticias del presente y el pasado, pretendiendo dar testimonio de los desajustes que la «revolufia» y su institucionalización habían provocado en los hombres y mujeres del campo y la ciudad.

En la novela de Yáñez la mirada no se dirige ya a los marginados del día ni a las tribulaciones de una familia de tantas; tampoco al cada vez más desvaído México revolucionario, sino al del período inmediato anterior. Pero esa mirada no busca tanto ilustrar las condiciones sociales que provocaron el movimiento armado, como ha pretendido cierta crítica, sino «recuperar», atendiendo particularmente al desaso-

³ Por lo que se desprende del testimonio del propio autor (cfr. *19 protagonistas de la literatura mexicana*, de Emmanuel Carballo, Empresas Editoriales, México, 1965: 291 y 292), el nacimiento de *Al filo del agua* fue meramente accidental.

siego espiritual de sus moradores, un mundo en el momento previo a su disolución. No son los últimos días de Pompeya, pero sí los de una Yahualica mítica (aunque el pueblo nunca es llamado por su nombre, la descripción física, geográfica y aun moral corresponde a este «lugar del Arzobispado») sobre la que se cierne la amenaza de un Vesubio que parece estar más en el alma de sus pobladores que en las asechanzas del mundo exterior. La «bola» misma es algo que llega de fuera y no pasa de ser un hecho fortuito que sólo viene a catalizar las fuerzas disolventes internas (la gota que accidentalmente derrama el vaso).

Todo en la vida es forma

A fines de los años veintes, Agustín Yáñez y su generación conocían lo mismo a autores de la vanguardia literaria como de la tradición católica europea: Valéry, Bloy, Claudel, Bernanos, Duhamel, Mauriac, Kafka, Joyce... *Bandera de Provincias*, la revista que Yáñez y sus amigos editaban por entonces en Guadalajara, publicó por primera vez en México a los dos últimos: fragmentos de las novelas *El proceso* y *Ulises* (también un lúcido ensayo sobre la novela capital de Joyce), traducidos por Efraín González Luna. Desde aquella época, cuando Yáñez rondaba los 25 años, comenzó a familiarizarse con la nueva narrativa internacional (un excelente vehículo para ello fue la *Revista de Occidente* de José Ortega y Gasset). Muy pronto comienza a tratar de incorporar a su propia obra las innovaciones formales que más lo deslumbraban. Así, entre 1929 y 1930 acomete un relato experimental al que le da el hermético título de *Baralípton*. Disolución del tiempo, juego con distintos estados de la conciencia (principalmente la duermevela y el sonambulismo), monólogo interior... le sirven para construir esta extraña «anécdota con paréntesis», en la que es más el paréntesis que la anécdota, la cual prácticamente desaparece. La obra de ficción de Yáñez tendrá que esperar todavía un largo período de 15 años para que el experimentalismo gratuito dé paso a la verdadera innovación formal en una pieza maestra en la que ya no hay «paréntesis», sino una anécdota que, felizmente, encuentra una forma suprema para ser contada: *Al filo del agua*. (Lo que en *Baralípton* es lastre y oscuridad, en la novela es resorte disparador y nitidez).

En *Al filo del agua*, la forma lo es casi todo. A ella se debe su indudable grandeza: la eficacia del relato, la profunda introspección de los personajes, la variedad narrativa (no hay un centro narrador único), el simultaneísmo que nunca llega a lo ilegible, la unción del lenguaje, los deslumbrantes saltos

dades de la historia, ya estaría plenamente justificada la importancia y necesidad de la literatura en todo programa de educación, aun tratándose de finalidades estrechas o de especialidades muy concretas: más éxito obtendrá el biólogo secuestrado en su laboratorio; el matemático y el astrónomo abstraídos en sus gabinetes; el médico y el abogado atraídos de aquí a allá, sin descanso; el ingeniero desterrado en áridas regiones; el contador, el mecanógrafo... si cada uno de ellos y todos han educado su sensibilidad, y la tienen dispuesta a esos atisbos que engrandecen la vida y allanan el quehacer cotidiano; no se trata sólo de éxitos o satisfacciones en cuanto a la vida de relación habitual; afirmamos el éxito en las diversas profesiones, por limitadas y rutinarias que se supongan; en efecto, por la finura de la sensibilidad, y procediendo auténticamente como artistas, muchas veces bajo la influencia de alguna lectura, de algún recuerdo literario, es como los sabios han tocado la puerta de los grandes descubrimientos: y aun no es aventurado decir que no ha habido progreso en la historia cuando se atraviesa por épocas de sensibilidad atrofiada; inteligencia sin sensibilidad es divorcio que no registra el catálogo de los genios, porque equivale a muerte erudición, sin impulso creador; compárese a Galileo, a Newton, a Copérnico, a Pasteur, con los laboratoristas eruditos, con los maestros carentes de sensibilidad, y habrá de registrarse igual diferencia entre lo vivo y lo pintado, entre el dinamismo creador de la vida, y el estatismo conservador de



Con sus padres, María Santos Delgadillo y Elpidio Yáñez, ca. 1911

gazmoño («Nefasto día ese dos de mayo cuya noche Micaela Rodríguez inició relaciones formales con Damián Limón. ¡Desgraciada noche!»). Se trata de un narrador que no lo sabe todo («María, la del curato, quizá no sea la única que, sin decirlo a nadie, acepte la novelería de una irrupción violenta...»), que tan pronto se ubica en el instante mismo en que están sucediendo los hechos como se aleja de éstos, haciéndolos aparecer como cosa de un pasado remoto. Por momentos la voz de este versátil narrador se asemeja a la de un veci-

retrospectivos, el fragmentarismo controlado, la permanente tensión dramática, el contraste entre la densidad de los monólogos interiores y la ligereza de crónicas que parecieran tomadas de la tradición oral, la bien resuelta superposición de planos temporales, el equilibrio de personajes y situaciones, la admirable composición de masas y volúmenes narrativos (los que hablan de la magistral construcción arquitectónica de la obra, entre ellos Emmanuel Carballo y Antonio Gómez Robledo, quien en este punto la llega a comparar con una catedral, no mienten).⁴

La novela de Yáñez introduce un tipo de narrador que no tenía precedentes en la narrativa mexicana. Se trata de una suerte de narrador pro-teico que no se agota en la tradicional omnisciencia: un narrador que es confidencial por momentos y aprensivo en otros; grandilocuente más tarde, intimista, justiciero, coloquialista («muy mucho»), rebuscado a veces («inolvidando el desacto»), didáctico, moralista y hasta

⁴ Carballo dice que *Al filo del agua* es «la novela más armónica escrita en México en lo que va del siglo XX. [...] El estilo, la estructura, la creación de personajes, la atmósfera en que se desarrollan los hechos, son perfectos» (*Protagonistas...*). Antonio Gómez Robledo, por su parte, compara la armonía arquitectónica de la novela con la de una catedral.

no de la villa y en otros, a la manera del coro griego, a la de toda la colectividad. Tan dúctil instrumento terminó siendo decisivo en la composición de la obra.

Pero la forma de *Al filo del agua* es mucho más que su técnica y sus recursos narrativos. Éstos existen, desde luego, pero no como adorno gratuito o mera exhibición virtuosística (en ningún momento están ahí para satisfacer regodeos narcisistas), pues siempre aparecen al servicio de la obra, respondiendo a verdaderas necesidades expresivas. Varios de estos mismos procedimientos técnicos, que según el propio autor tuvieron uno de sus modelos en la novela *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, vuelven a aparecer 13 años después en *Ojerosa y pintada*, publicada en 1960, con resultados tan decepcionantes (esta novela ofrece una visión de la capital del país que poco se diferencia del cine de Gómez Muriel) como aleccionadores: la grandeza literaria no depende de la técnica, sino de la forma. En la obra artística, la técnica siempre es un medio; la forma, en cambio, es el fondo del que depende el funcionamiento de la obra y nunca adorno o recubrimiento exterior.

Estética crepuscular

Son más bien pocos los que se han resistido a hacer una lectura ideológica de *Al filo del agua*, pues incluso para algunos de los artepuristas más radicales resulta evidente que en la novela hay, encarnada en sus cualidades artísticas y en la expresión particular y universalista de un drama humano, una visión del país, de su pasado y de su incierto porvenir. Pero más que una visión, lo que en rigor existe es una serie múltiple y contradictoria de visiones.

El juicio simplista de algunos ha querido ver en la novela una crítica del «fanatismo religioso», de las supersticiones, de la mentalidad cerrada, de los usos y costumbres de un pueblo que rige su vida por las tradiciones del lugar (entre las que no faltan atavismos deletéreos), los dictados del señor cura, las lecciones del *Año Cristiano* y las predicciones del *Calendario de Rodríguez*. ¿Pero crítica de quién o de quiénes, cuando en mayor o menor medida las supersticiones y el fanatismo (religioso, político, ideológico...) son cosa de todos los tiempos? Lo que en la novela aparece al respecto es más bien una visión plural y a veces contradictoria de esas formas de vida. A ello contribuye eficazmente un hecho ya señalado: no hay un centro narrador único ni un punto de vista dominante. Cierto, puede decirse que predomina una exaltación de la vida parroquial, con un regodeo algo más que estético

los museos; y en el polo opuesto, arriba apuntado: compárese a un comerciante, a un artesano, a un mecanógrafo dotado de sensibilidad cultivada, con otras gentes de igual oficio, carentes de esa cultura, y se advertirá cuán justamente distinguimos con la designación de hombre culto al que ha refinado, más que su inteligencia, su sensibilidad.

Pero no sólo como proceso educativo de carácter estético vale la literatura, sino también como eficaz medio para ampliar, depurar y enriquecer la conciencia histórica; porque es en la malla de la obra literaria en donde quedan presos, vivientes, eternos, los grandes momentos y gestos del devenir humano; en cambio, el documento, la ficha del erudito que registra sin sentir, sin crear —dimensión de lo poético, de lo estrictamente literario—, disecciona los hechos de la historia, hasta hacerlos dudosos, ajenos a toda proyección sentimental del clima que era la condición precisa de la vida.

La obra literaria posee el secreto para conservar el clima de la historia y proyectarlo, a iguales temperaturas, con pareja luz y animación idéntica, sobre el porvenir, sobre la conciencia y la emoción de los hombres futuros.

La historia de Grecia, en su etapa semidivina, se reconstruye prodigiosamente en Homero y en Hesíodo, Esquilo y en Sófocles; Eurípides y Aristófanes transmiten, contra toda resistencia, las pasiones humanas de aquel pueblo es Platón quien más cahalmente nos entrega, reconstruido en el cotidiano milagro de su obra,



YÁÑEZ POR ALFONSO GUTIÉRREZ HERMOSILLO

en las formas litúrgicas, lo que podría interpretarse como tomar partido del lado de esta forma de ver y entender el mundo. Pero entre algunos personajes aparecen también alegatos en favor de un menor rigor en la severidad de las costumbres. Muchos ven en el relajamiento de éstas el peligro de una decadencia espiritual y moral que habrá de llevar al pueblo a su ruina. Otros, como «los norteños», se mofan de lo que es motivo de respeto y reverencia para sus mayores. Y aun se da el caso de los desaprensivos, como el memorioso Lucas Macías (el cronista de la tribu) que con cierta distancia observan, fijan y recrean una y mil veces los sucesos, peripecias, novedades, historias, desgracias, muertes, nacimientos... de la villa levítica (caso aparte es el de Victoria, quien no sólo representa el cosmopolitismo y la mundanidad, sino que acaba por convertirse en una especie de ángel exterminador para varias de las almas de aquel apartado lugar de la arquidiócesis).

En términos generales, el narrador ni condena ni exalta. Se limita a hacer la composición del lugar (con esa pieza maestra que es el «Acto preparatorio» y que, según el propio Yáñez, surgió «inesperadamente»,⁵ cuando trabajaba en libro *Archipiélago de mujeres*), a describir situaciones, a introducir a los personajes para luego dejarlos a su suerte, suspendidos en cierto momento como las canicas en los juegos a base de guías de clavos tan comunes en las antiguas ferias populares, con la incertidumbre de no saber por dónde se van a ir. Por momentos, la voz del narrador parece confundirse con la de alguno de los personajes (en forma casi inadvertida, en el primer capítulo, por ejemplo, el relato del narrador omnisciente se convierte en el monólogo de don Timoteo Limón). Sólo excepcionalmente se deja arrebatar por el vértigo de un acontecimen-

⁵ A este propósito, en la referida entrevista con Carballo, Yáñez dice: «Comencé a escribir la introducción a una novela corta destinada al *Archipiélago [de mujeres]*, la que trataría de Oriana. Imaginaba un pueblo de los Altos durante el conflicto religioso, un pueblo como Jalostotitlán: encerrado, de mujeres enlutadas. [...] Así fue como escribí las páginas introductorias de *Al filo del agua*. Sus proporciones excedían el tamaño asignado a la introducción de 'Oriana'. Deseché ese texto del *Archipiélago* y pensé aprovecharlo en una novela breve, de cien páginas, que contaría las peripecias de algunas vidas características de un pueblo [...] Me propuse aplicar a un pueblo pequeño la técnica que [John] Dos Passos emplea en *Manhattan Transfer* para describir la gran ciudad». *Protagonistas...*, p. 291.

to, como cuando calibra el peligro que significan «los norteños» para el sosiego espiritual de la villa («cizaña... más perniciosa que la de los arrieros»), o cuando se pone pedagógico a propósito de determinado ritual religioso, o cuando se regodea en el ceremonial litúrgico, o cuando lamenta con tintes melodramáticos y moralistas la caída de Micaela, un pasaje que Carlos Monsiváis se sabe de memoria:

¿Por qué un rayo, en esos momentos, no abatió a cualquiera de los dos desgraciados? ¿Por qué a esa hora no se abrió la tierra y se tragó a Damián? La noche aciaga hubiese abortado. La vergüenza no hubiera manchado para siempre al pueblo. ¿Quién vendó a Micaela los ojos para dejar de ver tantos augurios funestos? ¿Cómo pudieron estar dormidos hasta los perros de la casa cuando fue concebida la abominación de la comarca?

En estos casos puede decirse que el narrador, que no el autor (uno es el *yo* literario y otro el *yo* biográfico), toma partido, un partido que parece ser el del cura don Dionisio María Martínez. Pero de ahí a querer concluir que el narrador es un partidario del *ancien régime*, es tan desmesurado como considerarlo el fiscal que documenta los abusos, injusticias y demás desajustes sociales que alimentaron la «bola», la Revolución, la cual es presentada más como una fatalidad que predice la simpática Casandra del pueblo (Lucas Macías) que como producto de la voluntad humana.

Aunque pueda decirse que con su aparición *Al filo del agua* vino a participar también a su modo en el debate nacional que por entonces (los primeros años de alemanismo) se daba en torno al destino de nuestro país —debate que al decir de algunos tuvo en *La crisis de México*, de Daniel Cosío Villegas, publicado también en 1947, su capítulo más contundente—, lo que nos queda de ella a más de medio siglo de distancia es la vida real de un pueblo imaginario, la belleza crepuscular de una pequeña comunidad de hombres y mujeres que ignora que está al borde del precipicio: al filo del agua.

el «ethos» de aquel pueblo, paradigma de pueblos.

Bien podrían extraviarse todos los documentos históricos relativos a la Edad Media: si la *Divina Comedia* se salvara, seguiría patente a nuestra abismada devoción el alma del medievo con sus luchas entre el espíritu y la carne, sus arrobos místicos y sus crueldades abominables.

Cuando un cataclismo arrase nuestra civilización y de él logren escapar dos o tres obras representativas, sean quizá el *Fausto*, de Goethe —paladín de la Alemania eterna, de la auténtica, que es expresión y no represión de altos valores humanos—, o *La Montaña Mágica*, de Mann, los pósteros compadecerán las aspiraciones y angustias de nuestro tiempo; reconstruirán con fiel ritmo el pulso de nuestra vida; consentirán, al unísono, estas inquietudes que nos exaltan y prestan sentido a nuestro devenir.

Enseñar literatura es, por tanto, introducir a la ciencia en el pasado, por la puerta más ancha y de mayores perspectivas, por el camino que nos lleva al detalle mínimo, que suele ser, sin embargo, el más revelador: un ademán, una palabra, insignificantes en apariencia, que explican mejor el carácter de un héroe, de un acontecimiento, de una época, inaccesible de otra manera a nuestra inteligencia y a nuestra sensibilidad, aun cuando sobre ellos enfoquen sus luces la estadística, la geografía y la historia al modo erudito.

¿Qué otra cosa sino obras literarias, primariamente, son las mejores



Boda de Olivia Ramírez y Agustín Yáñez, 1935

Los dos Yáñez

GUILLERMO GARCÍA OROPEZA

Agustín Yáñez se forma en una Guadalajara que es capital de una vasta región de lo que hoy llamaríamos un fundamentalismo católico militante, con el fusil en la mano. La ciudad que había dado a grandes liberales en el siglo XIX, logrando la alabanza y reconocimiento del presidente Juárez, incluso su cabildo catedralicio, y que había gozado del orden y progreso traído por el porfiriato, se había mantenido relativamente al margen de una Revolución animada por nortños y por hombres del Sur zapatista. Uno de sus más ilustres hombres políticos, José López Portillo y Rojas, pasó de ser gobernador de Jalisco, por el Partido Católico, a colaborador de Victoriano Huerta, el sangriento asesino de Madero y Pino Suárez, expresando quizá el conservadurismo del estado donde el poderoso Arzobispado de Guadalajara, gran base de evangelización del Oeste de Norteamérica, era todavía una poderosa realidad política. Arzobispado inmensamente rico, influyente en las ideas y en la cultura que estaba vigilante ante las posibles amenazas de una Revolución confusa donde el agrarismo, el sindicalismo socializante, algún anarquismo romántico y el jacobinismo de siempre amenazaban al *ordo mundi* que la Iglesia había negociado con Díaz y con Huerta. Y frente a eso la Iglesia desplegaba un nuevo activismo que venía a encarnarse en una institución, la Acción Católica, y en un personaje de excepción, Anacleto González Flores. Alteño como Yáñez, el «Maestro Anacleto» será el «Apóstol» para el joven estudiante católico y para el abogado infectado de literatura que era el futuro escritor de *Al filo del agua*.

Y años después, en 1930, Yáñez, en uno de sus libros más deleitables, *Genio y figuras de Guadalajara*, hace el gran homenaje al entonces ya mártir Anacleto:

Sábado 2 de abril de 1927, Guadalajara en hombros, tinta en sangre y estremecida, lo lleva a enterrar y aun los enemigos del caído se han conturbado y vienen a infundirle nueva vida, esa vida nueva de mitificación que nunca concluirá.

Ungido maestro, sigue siendo el maestro Anacleto (re-llamado), el maestro Cleto González Flores, ya por siempre albañil-arquitecto de la ciudad: recio y abundoso de palabras, acciones y facciones; categórico en los pómulos, el mentón y las resoluciones; grave, sereno en la actitud; varón. Su tránsito a la Vida de omnipotencia es la última crisis mayor en la biografía de Guadalajara, plañidera y vestal del Justo.

Genio y figuras de Guadalajara es la joya de lo que llamaríamos el período morado, católico, de Yáñez. En él nos deja una deliciosa libreta de apuntes donde escribe, a la japonesa, pequeños poemas impresionistas, para describir las bellezas de la Clara Ciudad, así como da santo y seña del número sorprendente de tapatíos notables de la época (era aquella otra ciudad), de los que sabe vida, milagros y direcciones. El libro, que también contiene un retrato espléndido del conquistador Nuño Beltrán y Guzmán, una de sus grandes prosas barrocas y musculares, es sólo, en realidad, un *introito* al homenaje al mártir Anacleto, homenaje que culmina, literalmente, con un estruendo de campanas, de las campanas de Guadalajara que repican y atruenan por Anacleto «en concierto ecuménico, expiatorio y triunfal». Y es que parecería que Yáñez sabía que este libro sería el último de juventud, de esa juventud exaltada y devota que, ¡ay!, no terminó en martirio... sino en carrera burocrática. Un Yáñez, el joven católico acejotaemero y prospecto de mártir, deja su lugar al pequeño funcionario primero, luego al hombre de Estado. El gobernador, ministro, embajador: a Don Agustín Yáñez.

Porque después de 1930 lo veremos en la Ciudad de México, la «ojerosa y pintada», como la llamaría en la novela que le dedica, escalando pacientemente la escala de los puestos y de los nombramientos en el ámbito siempre de la Educación Pública y preparando, simultáneamente, su obra de madurez. Y en 1947, a los 42 años, aparecerá su obra maestra, su *capolavoro*, como dicen los italianos: *Al filo del agua*. Libro del Yáñez adulto, que aliviado quizá de esa enfermedad de juventud que fue su ingenuo amor al martirio, su romanticismo religioso, tiene la serenidad y perspectiva suficientes para captar un momento extraordinario, seminal, de la vida de su provincia: el momento tenso, ominoso, cargado

de electricidad que precede a la tormenta, la Revolución maderista. Revolución que vendrá a romper las rejas de aquella santa cárcel que era el pueblo «de mujeres enlutadas», el de la Semana Santa y los Ejercicios Espirituales, el pueblo dirigido por sus pastores, inflamado de devociones, aterrorizado por los demonios de la carne y de la libertad y del cual saldrán al mundo ancho y ajeno sólo los que se la jueguen por la vida.

Al filo del agua se inicia con una de las grandes oberturas de la narrativa latinoamericana. Me refiero al «Acto Preparatorio» que es el retrato no sólo de un pueblo jalisciense sino de toda una cultura hispánica, castellana, trasladada a la geografía alteña, una especie de experimento utópico para crear el reino de Dios sobre la Tierra, el régimen de Cristo Rey. Experimento que, mucho me temo, termina infiltrado y derrotado por la perversidad y realismo del Mundo, aliado, claro, con el Demonio y con la Carne. Quizá *Al filo del agua* sea justamente eso, una especie de parábola sobre las luchas internas de las buenas almas del pueblo solicitadas por las tentaciones del mundo, así sean los paseos y los teatros de la Capital que añora la niña Micaela o las promesas de libertad que traen los vientos de fronda del maderismo. Y por cierto que la gran pregunta que nos hacemos es: ¿de qué lado está Yáñez? ¿Del de la nostalgia del santo paraíso perdido o de la laica libertad del México revolucionario en el que él está realizando una fulgurante carrera? Porque el libro guarda una admirable serenidad o, si queremos, neutralidad ante las causas que el destino opone. Misterio del escritor oculto siempre tras de su máscara de prudencia institucional y de hombre de erudiciones.

Al filo del agua, clásico del siglo XX, tendrá por cierto una segunda parte que, como decía Cervantes de las segundas partes, no fue tan buena. Me refiero a *La creación* (1950), pero que habla de un tema muy caro a Yáñez, el de los que se atreven a realizarse, a crecer, a romper las cadenas del superego católico y provinciano. Quizá como él lo había hecho. El héroe es un músico, una especie de Revueltas o de Moncayo que se adentra en aquel renacimiento mexicano que trajo la Revolución y donde el nacionalismo anima a una nueva música clásica.

Yáñez es autor de una obra sólida y abundante. Y ambiciosa. Así, por ejemplo, en *Las tierras flacas* y en *La tierra pródiga* parecería querer completar el gran mural narrativo de Jalisco, incluyendo en él pintura de personajes y paisajes pero también de algo muy curioso: el lenguaje total de estos

historias que nos lega la sucesión de los siglos? Y ¿qué, sino artistas, fundamentalmente, han sido los mayores historiógrafos de la humanidad? En lo perecedero, el arte encuentra y fija caracteres de eternidad.

Fragmento del discurso pronunciado por Agustín Yáñez el 5 de septiembre de 1953, en su recepción como Miembro Académico de Número de la Real Academia Mexicana de la Lengua.



1931

rumbos. Pocos escritores como Yáñez, por mucho tiempo presidente de la Academia Mexicana de la Lengua, se han obsesionado como él por el rescate lingüístico y paremiológico. El escritor culto, de buena preparación latina que fue Yáñez, tiene la misma afición de Sancho Panza por los dichos de los pueblos. Quizá sea el último escritor importante obsesionado por estas curiosidades (aunque Cela en España acumula similares colecciones) en un mundo en que la lengua urbana y, lo peor de todo, televisiva, va supliendo las antiguas riquezas del lenguaje rural.

Para ahuyentar a los perros buenos son los credos pero con pedradas porque canta el dicho que a Dios rogando y con el mazo dando antes que tiren una plántales dos por delante bien dadas y es evangelio chiquito que al que madruga Dios le ayuda y como todo fiel cristiano debe decir Primero Dios o Dios por delante cuando empieza el día o sus negocios quién quite no hay peor lucha que la que no se hace...

y así al infinito habla uno de los personajes yañezcos. Pero Yáñez, recolector de palabras, es también pintor y observador de mujeres. Sorprendentemente en un escritor tan catedralicio e institucional, sus retratos de mujeres, ya sea en las novelas como en la colección de historias cortas que se tituló *Archipiélago de mujeres*, muestran una gran empatía e identificación con las sensibilidades femeninas. Mientras que Rulfo es escritor de hombres machos y en Arreola campea una misoginia de buena ley, Yáñez ve en las mujeres víctimas del *ordo mundi* pero atraídas por la liberación del amor y de la inteligencia.

Escritor de mujeres de extraordinaria sensibilidad, también es Yáñez escritor de niños. Quizá el aspecto más encantador, más tierno de su obra sean los relatos y retratos de niñez. Pienso en la espléndida, entrañable *Flor de juegos antiguos*, que como *Genio y figuras de Guadalajara* ya se había

anunciado en *Por tierras de Nueva Galicia* en 1928, y que reúne emociones de infancia y adolescencia como la narración «Mar de mentiras» que evoca una Chapala transformada en «Mar Chapálico» por las nostalgias de una aventura limpia, fresca y sentimental de los 13 años, cuando se está «al filo del agua» de la vida y el deseo. Recordaríamos también otro cuento, «La niña Esperanza», que podemos leer en los «Tres cuentos», así como en «Los sentidos al aire» y que narra el amor imposible de un niño pobre de barrio por una niña rica, inalcanzable... y moribunda.

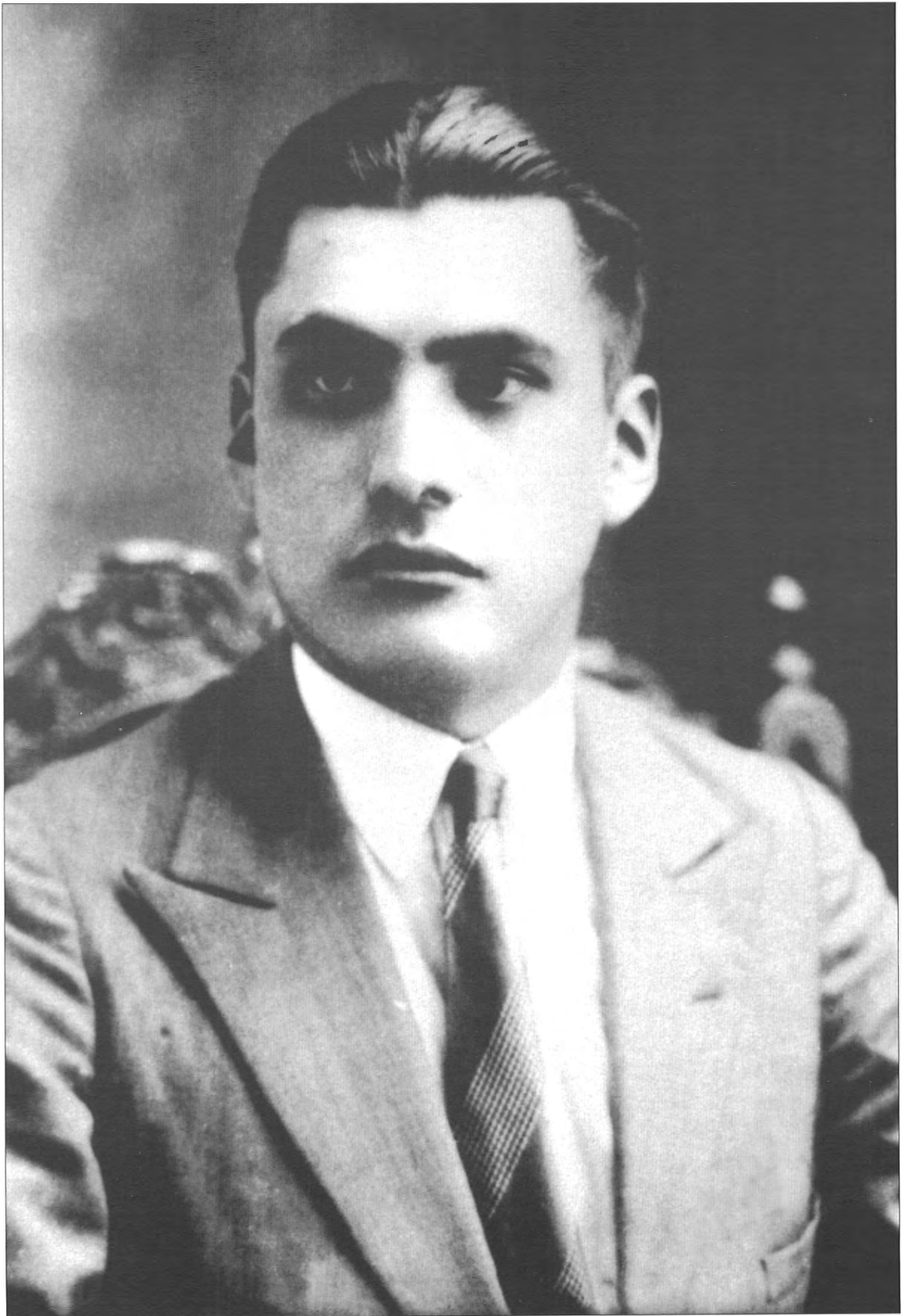
Es imposible en un artículo hacer un justo recuento de la obra de Yáñez. Cuando mucho se puede intentar perseguir alguna idea clave o mejor aún atreverse a plantear algunas preguntas curiosas y quizá irreverentes con este escritor monumental, con este clásico. La primera que hago se refiere al contraste violento entre el Yáñez joven y cristero, anacletista (valga la palabreja), y el alto funcionario del gobierno de la República, gobernador de Jalisco, secretario de Educación Pública, embajador de México ante altos poderes. ¿Dejó de ser cristero Yáñez y se convirtió en un buen liberal ilustrado y laico? ¿O continuó en la intimidad de su conciencia siendo el admirador del Apóstol y del señor arzobispo Orozco y Jiménez, expulsado al exilio romano tras los «arreglos» entre Iglesia y Gobierno y, según dicen algunos, a petición de obispos rivales? ¿Fue Yáñez una especie de espía infiltrado en el «impío gobierno» pero fiel siempre a la causa santa de Cristo Rey?

Y una pregunta más: ¿por qué Yáñez, en la última década de su vida, cuando ya había alcanzado los más altos puestos de gobierno, excluida, claro, la presidencia, prefirió aceptar un puesto menor de donde fue corrido innoblemente por el capricho al parecer de una Poderosa Señora en vez de dedicar su último tiempo precioso a culminar su obra, a intentar superar, por ejemplo, su *Al filo del agua* o a completar su vasto mural jalisciense con la novela, la gran novela sobre la Clara Ciudad, sobre esa Guadalajara que le había dado los escenarios y las primeras emociones? Porque Yáñez murió en la Ciudad de México y su cuerpo reposa en la Rotonda de las Personas Ilustres de la capital «ojerosa y pintada» y no en el Jalisco de pueblos de mujeres enlutadas y tierra santa de luchas macabeas. Y su obra espaciosa está ahora frente a nosotros llena de sorpresas y promesas sí, olvidando al clásico, nos atrevemos a descubrir al escritor vivo.

YÁÑEZ INCURRE en un vicio muy común entre nosotros y del que no se salvan muchos de nuestros mejores escritores: escribe literatura para literatos. Las continuas referencias a los textos clásicos que dan argumento «ideal» a cada relato, lejos de matizarlos dan la impresión de que se trata de literatura no asimilada (dentro del relato, naturalmente). Ciertamente que en la poesía de Eliot, por ejemplo, o en la prosa de Proust, de Gide o de Giraudoux, son continuas las citas y las alusiones literarias, pero en estos autores forman parte de la materia verbal, dejan de ser meras referencias y se convierten en vida. En Yáñez, por el contrario, me parecen superfluas y, lejos de servirle a su propósito, lo estorban.

Lenta, pero seguramente, la prosa y la obra de Agustín Yáñez caminan hacia una madurez más cercana y rica. Nuevamente el talento —y no sólo el genio— es una larga paciencia.

OCTAVIO PAZ



1920

Del primer Yáñez

MIGUEL CAPISTRÁN

Era una revista cultural más que una publicación meramente literaria. Su título: *Bandera de Provincias*. Su sede era un despacho en el Edificio Mosler, ubicado en la muy céntrica y tapatía calle de San Francisco. En Guadalajara, donde se hacía, estaba a la venta en las librerías Font, Moya y en los portales; el costo del ejemplar era de 10 centavos.

Un año escaso —24 números, de mayo de 1929 a julio de 1930— alcanzó a vivir este esfuerzo notable animado por quienes desde el encabezado mensual ostentaban el lema definitorio, «El grupo sin número y sin nombre», con el que decidiera distinguirse dentro del panorama que en materia de escritura se creó tras el estallido revolucionario de 1910, ese verdadero «Renacimiento cultural» que vino a cumplir en toda la República los propósitos que movieron al Ateneo de la Juventud en el ámbito de la capital antes de la eclosión revolucionaria, postulados que se vieron realizados gracias a José Vasconcelos, uno de los más connotados ateneístas, a su paso por la Universidad Nacional —todavía no autónoma— y posteriormente por la Secretaría de Educación Pública, creada a instancias suyas.

Esa inquietud que, además de Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña transmitió a muchos jóvenes, también en Jalisco tuvo resultados directos, y así esa efervescencia cultural renovadora y ambiciosa que abrió paso a la vez a la modernidad y a poner a México en contacto consigo mismo y con el resto del mundo, fructificó en Guadalajara, concretamente de manera notable y por medio de una conjunción de talentos que se proclamó, como antes se dice, «sin número y sin nombre» y a la que a fin de cuentas se le reconoce como *Bandera de Provincias*.

Esa comunidad estuvo integrada inicial y fundamental-

mente por los escritores Agustín Yáñez, Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Esteban A. Cueva Brambila, José Guadalupe Cardona Vera y Emmanuel Palacios, a los cuales se sumaron muchos otros que dieron vida no sólo a la revista que se nutrió con sus producciones, sino a una actividad cultural que distinguió a la capital del Estado durante el año en que cada quincena aparecía ese órgano de difusión de la *intelligentsia* jalisciense.

Si bien la suma de colaboradores refleja un número mayor de escritores locales y el título aludía a la circunstancia de ser la revista expresión de voces de la provincia mexicana —lo cual podía inducir desde la arrogancia *defeña*, por ejemplo, a considerarla con desdén—, lo cierto es que en ninguno de sus números, dada la calidad de la publicación, puede encontrarse un carácter aldeano en ella, y consecuentemente está ausente todo aire de *naïveté*.

Antes bien, en mayor grado que otras revistas mexicanas de naturaleza semejante, *Bandera de Provincias* se proyectó con una imagen de actualidad y cosmopolitismo al ser la primera en cuyas páginas se publicara la traducción de un fragmento del *Ulises* de James Joyce y un breve texto narrativo de Franz Kafka, por mencionar sólo dos ejemplos de la actualidad que la caracterizó.

Importa señalar igualmente que el contingente que la llevó a cabo era un puñado de jóvenes cuyas edades no llegaban aún a los 30 años, que estuvo en contacto con la juventud de otros lugares, como el grupo de *Contemporáneos* de la Ciudad de México, al que reconocía una condición de magisterio y con el que, en más de un sentido, fue el equivalente en México de la generación española del 27, aquella que, entre otros, contó entre sus miembros a García Lorca, Cernuda, Salinas, Prados.

Uno de esos jóvenes, Agustín Yáñez, que según su propia expresión formó con Gutiérrez Hermosillo, Cueva Brambila, Cardona Vera y Palacios «el pie veterano del grupo», en este año 2004 estaría celebrando el primer centenario de su natalicio, razón por sí sola suficiente para festejar, y a lo que se suma su destacada trayectoria vital que lo condujo a altas posiciones en la vida pública de Jalisco y del país y, sobre todo, una obra que lo sitúa entre los escritores con que se integra la gran literatura mexicana del siglo XX.

Yáñez es el autor de un libro que destaca en su amplia bibliografía y entre la producción nacional como la primera obra narrativa a la que se le puede otorgar el calificativo de novela, verdadera y plena novela —más aún, de novela mo-

derna—: *Al filo del agua*, que si nada más por ese único alarde literario fuera, sería, como lo es, considerado uno de los puntales de la novelística nacional.

En el proyecto y la realización de *Bandera de Provincias*, sin discusión y como lo ha mencionado José Luis Martínez, «la mejor revista literaria que se haya publicado fuera de la capital», la tarea de Yáñez fue fundamental, determinante. Así lo reconoció Emmanuel Palacios a la hora de plantear la memoria y la trascendencia de esa publicación de «abanderrados» jaliscienses, como los llamaba Xavier Villaurrutia, colaborador como otros *Contemporáneos* más en ese esfuerzo editorial tapatío. Recordaba Palacios:

Un grupo de amigos, cuya afinidad afloraba hacia una misma inclinación por la literatura, hacia una misma inquieta preocupación por la creación artística, se reunía desde el año 1928 cada sábado al amparo de los muros de un hogar tapatío —la casa de Agustín Yáñez—, para conllevar de uno a otro de quienes acudían al caer la tarde a esa reunión, sus lecturas, su producción poética, sus relatos, sus cuentos, sus incipientes novelas, sus preocupaciones estéticas.

[...] Un día, Agustín Yáñez, el más maduro, el de la más temprana y rica experiencia, propuso que el grupo publicara un periódico literario cuyo nombre habría de expresar el anhelo de superación del ambiente geográfico en el que si bien gratamente nos movíamos, aparecía estrecho y limitado al dinámico impulso juvenil.

Así surge con su combativo nombre, *Bandera de Provincias* [...]

Quizá ninguna forma mejor de celebrar los primeros cien años de Yáñez que en una revista moderna tapatía, *Luvina*. Acudir a los comienzos del autor de *Al filo del agua*, y extraer de las páginas de *Bandera de Provincias* unas mínimas muestras suyas de esa memorable publicación inventada por él en sus días juveniles y que tanta significación tiene entre el repertorio de las revistas culturales del siglo pasado, para recordarlo y recordar igualmente aquel momento que tanto cuenta en la historia personal de Yáñez y en la historia de la cultura en Guadalajara.

BANDERA DE PROVINCIAS

PLEGAD vuestra *Bandera*

[provinciana,
imprimidla en papel de clase fina,
que pueda aprovecharse en la
[letrina
en premio a vuestra musa soberana.

Yáñez, Ulloa, Franco, Vidrio, Arana,
polluelos de parvada clandestina,
id a que condimente Valentina
vuestra cresta prolífica y temprana.

Salid, pero salid en quince días,
gaceta literil; váyanse lejos
vuestras inteligencias tapatías.

Y no nos chinguéis más, niños
[pendejos,
que son vuestras bucólicas poesías,
reflejos de reflejos de reflejos.

SALVADOR NOVO



A la muerte del Padre Placencia

AGUSTÍN YÁÑEZ

Por el retardo con que aparece, toca a esta edición enlutarse por la muerte de un gran poeta jalisciense, el Padre don Alfredo R. Placencia.

Fue amigo de las nuevas generaciones. Rebelde él mismo y siempre, supo de todas las rebeldías, hasta en la muerte. Ésta fue la tragedia de su vida.

Con nosotros cultivó relaciones cordialísimas. Y de aquí que cuando *Bandera de Provincias* trataba de saldar con él y con otros valores su deuda de silencio —involuntario— la muerte apresura al deber.

¿Qué significación tiene el Padre Placencia en la perspectiva literaria de Méjico?

Su primer mérito es el del escándalo. Más valioso cuanto se produjo en seminarios y aulas religiosas. Disparaba sus versos —piedras picudas, filosas— con desusada gallardía. Desde luego el Padre Placencia fue el más destacado representante del modernismo en tierras de Jalisco, y el más avanzado. De constitución romántica esencial —por su vida de infancia, por sus grandes y trágicos cariños, por su concepto de la amistad, por su vida de seminario, por la soledad que siempre lo rodeó, por sus desencantos en el ejercicio del ministerio, por sus exilios en tierras de gringos y salvadoreños, por su ambición de paz sin dependencias ominosas, por su inspiración exaltada, por sus lecturas de adolescencia: Bécquer en primer término, después Zorrilla y luego Zorrilla de San Martín—, constitución que no desmiente ninguno de sus poemas en los que el ego resplandece absoluto, el Padre Placencia halló en esta íntima nervadura romántica el éxito



de su espléndida forma modernista. «¿Quién, que es, no es romántico?», proclamaba el príncipe del modernismo. ¿Y qué otra cosa fue esta escuela sino la evolución del romanticismo en el orden de la concepción y de la expresión? El romántico adiós a la juventud de Darío y sus cantos románticos a la libertad hispanoamericana, fuertes por lo macizo de la nueva forma, corresponden al eterno adiós —a las ilusiones, a los padres, a los hermanos, a los amigos, a la vida— que informa la poesía de nuestro amigo recién ido.

Brincando al ruedo nacional, encuentro que la expresión modernista del Padre Placencia es única en la literatura mejicana. Si en Jalisco ningún poeta, siquiera laico, dio la nota de audacia innovadora que el autor de «Ciego Dios» —composición vecina a Lope de Vega—, en la república ningún poeta alcanza afinidad con el tono directo, familiar, de confianza mejicanísima, aldeana, nervuda, que dentro de la escuela modernista el dueño de «El vino de las cumbres». El nacionalismo que en otro plano y en otro momento realizó López Velarde, don Alfredo R. Placencia lo realiza en el agudo minuto modernista. La poesía de Gutiérrez Nájera, de Neruo, de Icaza, de Urbina, está impregnada de perfumes extranjeros. La poesía del padre Placencia, que por las atenciones ministeriales disponía de poco tiempo para enterarse de los meridianos poéticos extraños, se libra considerablemente de otras influencias que no sean las del vivir sencillo de los al-

deanos, la del ahogo de los pueblos en que lo encerrara la obediencia que al Prelado juró en el día de su consagración sacerdotal; la vida criolla, pura, se manifiesta más que en el paisaje, en la expresión directa, en el giro de la frase, en el tono del poema. Si Othón es la perspectiva, Placencia es la voz, el tipo, la vida diaria.

Porque nunca se propuso hacer nacionalismo, es uno de los poetas más mejicanos: sin literatura de feria ni gritos de guerra civil; hasta los cantos al hermano muerto en un combate de Jerez son secos, sin estridencias, con el lloro callado de una mujer mejicana, tipo de nuestro dolor.

Situados en el plano de la literatura católica, y más al centro, en el de la poesía mística, el autor de *El libro de Dios* logra también desligarse de influencias próximas, para afianzarse en las dos grandes canteras hebreas: el *Libro de Job* y el *Cantar de los cantares*, que estudiaba con fruición de oriental. (Por los Altos, por Jalos, su tierra, ¿corre sangre árabe, como se afirma?). Esto, que supo filtrar cuidadosamente en el metálico cedazo de su sensibilidad, presta a sus poesías místicas y a las simplemente religiosas un esplendor de originalidad tan caro, por escaso, en estos géneros literarios, y esto también le libró de ideas y expresiones manidas que han venido repitiendo desde hace tiempo gentes muy devotas, pero sin ápice de talento poético. Cuando el Padre Placencia no es místico, y en su plano habitual de amargura llega a serlo con frecuencia, su poesía se difunde en el ancho ambiente de lo religioso, sin apretarse en el más ceñido círculo de lo canónico, a pesar de su carácter de eclesiástico.

[...] El Padre Placencia escribía siempre espontáneamente, a impulsos de sus grandes pasiones: la mayor parte de sus poemas tienen historia, son sangre de su sangre. Esto entorpecía la autocrítica, mataba la ponderación y por ello sus composiciones y sus tres volúmenes publicados (*El libro de Dios*, *El paso del dolor* y *Del cuartel y del claustro*) se resienten de una grave falta de selección, disculpable por la vida apartada que vivió y por su anhelo de grandes cariños que murieron uno a uno, y que suplía con el amor a sus producciones poéticas. Esta compenetración del artista con su obra da la calidad a los poemas de don Alfredo: era poeta no porque un ciego destino lo retrotrajo a la obligada tarea de hacer versos; en Méjico, país de usurpación, donde las vocaciones están a la altura de la minas, el Padre Placencia, en su aspecto poético, es un ejemplo de poeta por vocación, por destino aceptado y cautivado fervorosamente. [*Bandera de Provincias*, núm. 22, 1930]

HISTORIA DE LOS DOS ¿QUE SOÑARON?

DURANTE LA FIESTA que el Fondo de Cultura Económica dio para despedir a Joaquín Díez-Canedo, Agustín Yáñez me presentó al doctor Córdova, Director de la Casa de la Cultura Jalisciense. El doctor Córdova me invitó a dar una conferencia en Guadalupe. Acepté.

—Pídale nomás que no vaya a desnudarse en público.

—Agustín, por favor...

—Imagínese, doctor, que el otro día encontré a Arreola caminando en pelota por la avenida Madero.

—¡Pero eso yo lo soñé la semana pasada!

El doctor Córdova sonrió con dificultad. Yáñez siguió implacable:

—No, Arreola, no lo soñó. Usted se quitó la ropa en la esquina de Bolívar. Yo venía en automóvil junto al cine Rex. Me bajé y pude rescatarlo entre los curiosos. Un agente de policía estaba a punto de echarle mano.

El doctor Córdova, apenado, quiso salvarme a su vez y me preguntó el tema de mi conferencia. No pude contestarle. En mi sueño yo sentí que algo me envolvía, me rescataba de la vergüenza entre la multitud. Francamente, no vi a Yáñez.

—No lo soñó. Cuídese.

Y Agustín me volvió la espalda con su acostumbrada frialdad.

JUAN JOSÉ ARREOLA
Palíndroma

Francisco Tario: novelista

FERNANDO DE LEÓN

Francisco Tario (Ciudad de México, 1911- Madrid, 1977) ha sido un autor menospreciado por las editoriales pero no por los lectores. Sin conocer importantes reediciones, los libros de Tario han sobrevivido desde mediados del siglo pasado como esos fantasmas errabundos que habitan sus cuentos: de mano en mano, por medio de fotocopias y reproducciones parciales en algunas antologías. La reciente noticia de que Editorial Lectorum ha publicado sus cuentos completos este año es bienvenida para sus lectores.

Aquí abajo salió a la luz bajo el sello editorial de la Antigua Librería Robredo de José Porrúa e hijos, en 1943, y es la primera de las únicas dos novelas que se conocen de Francisco Tario. En ella, los personajes enfrentan un tipo de miseria y mediocridad que sólo las ciudades propician. Antonino y Elvira, junto con sus hijos, Liborio y Carlota, viven una vida aparentemente apacible; sin embargo, la posibilidad de un aumento en el sueldo de Antonino desencadena un ejército de miedos cotidianos como los celos, la indiferencia, la salud y el porvenir. Simultáneamente, el reencuentro de Elvira con su amor de infancia, su primo Lauro, quien ha perdido un brazo, es el surgimiento de una tentación perversa. La infidelidad es sólo el principio de un derrumbe ontológico: por la novela, una frase ronda como un tormento: «Hermano: ¿quieres confesión?» Cada personaje busca expiación por pecados que no han cometido, expiación por ser como es. Risas burlescas que Antonino comienza a escuchar inexplicablemente y enmarcan su desequilibrio mental, remiten a una gran novela existencialista posterior: *La caída* de Albert Camus. Los cuestionamientos religiosos de Antonino, sus impresiones acerca de un cuadro del Nazareno y su dramático final, recuerdan marcadamente escenas de dos películas de Luis Buñuel: *Él* y *Nazarín*. Igual de evidente es el talento de Francisco Tario. El fragmento aquí presentado da muestra de clara intensidad.

Aquí abajo

Fragmento de novela

FRANCISCO TARIO

Portábase, bajo los besos de Lauro, como una bestezuela salvaje y hambrienta.

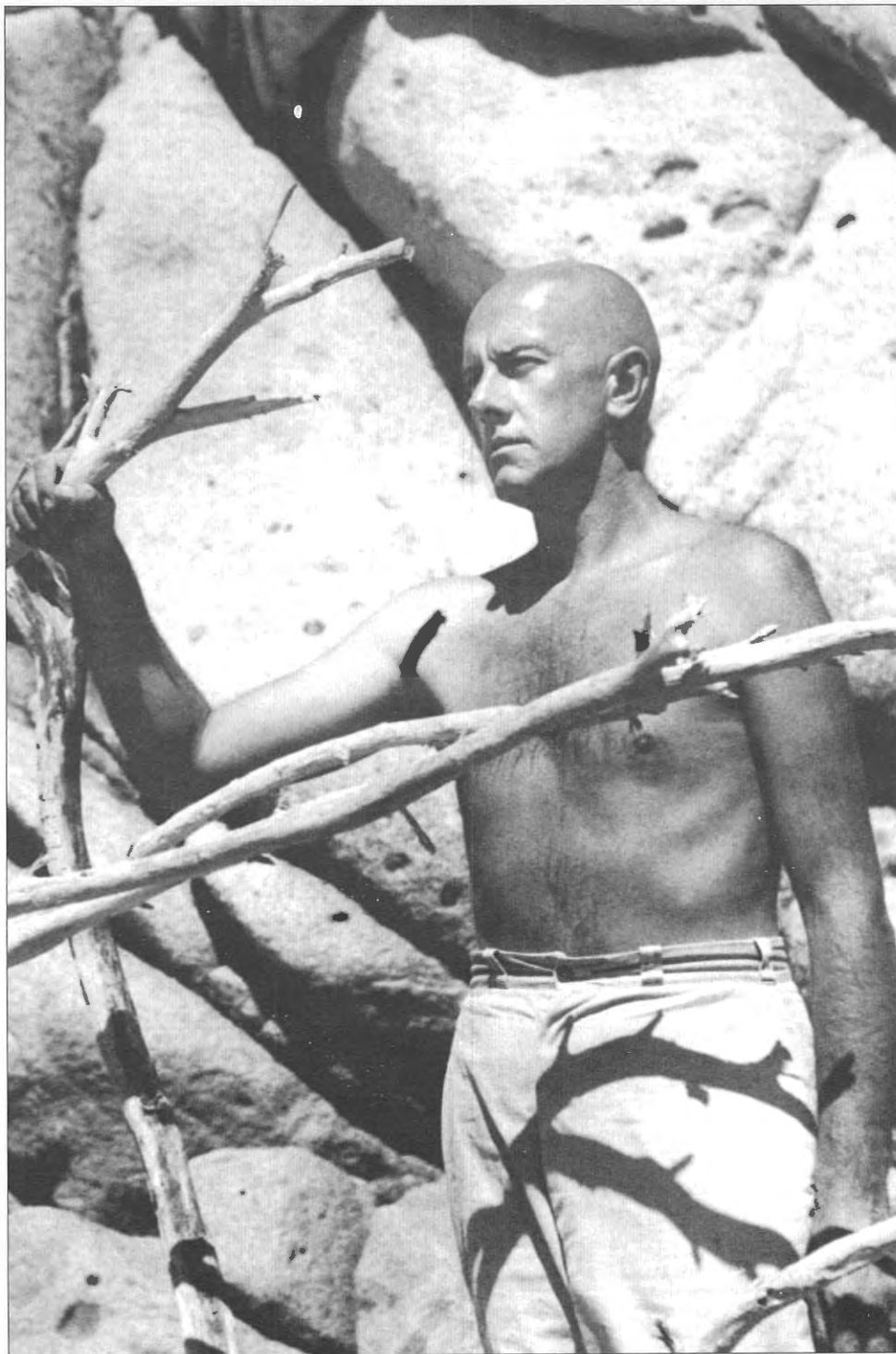
Le centelleaban los ojos, mostraba muy bellamente los dientes, su cuerpo era ágil e impúdico, y su voz tenía algo de agresivo, inhumano e implacable.

Allá estaba, con las sábanas revueltas, boca arriba, agitándose como en un cólico. Y si hablaba, lo que decía llenaba de espanto. ¿Qué se pensaban todos, y el mundo, y el cielo, y sus hijos? Sin duda no la conocían. No la habían oído blasfemar, ni gritar, ni la habían visto amar a un hombre siquiera. Pues allí estaba y podían oírla y mirarla todos si querían. ¿Quién iba a detenerla? ¿Quién iba a atreverse a acercársele? Se sentía hermosa, deslumbrante, joven y más resistente que nunca. Se sentía mala, infame, y le complacía su maldad. Le parecía que aquello era lo único que procedía hacer. ¿Con qué objeto se encontraba allí si no? ¿Por qué se hallaba en aquel cuarto y había cerrado ella misma la puerta y se había guardado la llave entre las ropas?

También aquel hombre era joven, también a él le centelleaban los ojos; pero a ella más, mucho más, infinitamente más. Nada la asustaba ni le estaba prohibido. De nada se arrepentía. Su placer no era puramente sexual, y en cuanto a esto podría aventurarse que casi sufría. Su placer era más hondo, más lóbrego, más grave: el placer de la carne no era sino un triste y angosto camino en aquel sinfín de caminos hacia el verdadero caos que nunca llega. Experimentaba todos los transportes y los espasmos de la locura. Estando así, desnuda, ardiente, terrible, bajo las garras del hombre, blasfemaba, hurtaba, mataba; ningún crimen ni ninguna culpa le eran extraños, ninguna violación, ningún frenesí o exceso le parecían suficientes, antojándosele que rasgaba entre sus dedos los mandamientos, que después de aquello sólo le restaba morir e irse a dormir con

el diablo. Y así estaba bien. Pero después de todo, ¿quién piensa en morir cuando la vida es tan plena?

Como en un cólico se agitaba y ya no encontraba palabras ni gritos bastantes. ¿Quién más, qué más? Se había derrumbado hon-



LOLA ALVAREZ BRAVO

do en una espantosa sima y, sin embargo, quería desplomarse más hondo todavía, y por eso escarbaba con las uñas en el fondo de aquel pozo. Le hubiera gustado hallarse entre lodo para embadurnarse con él todo el cuerpo hasta los ojos; le hubiera gustado descubrir un reptil bajo sus plantas para enrollárselo al cuello y morderlo; le habría gustado estrangular a alguien en un abrazo, aniquilarlo.

Sangraba Lauro por la espalda y se asustaba.

—¡Elvira! ¡Elvira! —gemía.

Ahora pretendía detenerla; le parecía demasiado.

—¡Elvira!

Bastante le importaba a ella Lauro. Lo habría despedido sin ninguna lástima y habría llamado a otro hombre.

—Elvira, di, ¿qué tienes?

Tenía ni más ni menos lo que le habían dado: odio, sexo y un poco de amargura.

—¿Y ahora qué más? —preguntaba ella—. ¿Ahora qué sigue?

Lauro se echó atrás. Estaba lívido, en derrota, con el aspecto de un condenado a muerte. Declinaba la tarde.

—¡Vámonos! —susurró.

¡Ah, y él era el valiente!

—¡Vamos! —gritó más fuerte. Y se tiró al suelo de un salto.

Lo miró así, desnudo, sin un brazo, con las trazas de un orangután.

—¿Qué es lo que tratas de hacer? ¿Puede saberse?

Elvira se soltó a reír de improviso, y su primo, también de improviso, pretendió persuadirla del mejor modo.

—Escúchame: ya es tarde. Los toros han de haber terminado...

¡Los toros!

—Antonino puede darse cuenta... supónte que sospecha... ¡no conviene hacer estas locuras!

Por la ventana cerrada filtrábase una luz anaranjada y densa y se oía el viento. Toda la habitación estaba llena de humo, aunque nadie había fumado. Lauro se ajustaba ahora los pantalones y la mujer continuaba riendo; reía tan fuerte, que tronaba el catre.

—Mira, hazme caso, levántate...

—¡Vete tú si quieres!

—¡Elvira!...

—¡Vete, sí, vete, no me haces ninguna falta! Podría quedarme igual sola.

Lauro cogió sus ropas —las ropas de ella— y se las arrojó encima.

—¡Vístete, te digo!

—¡No me visto! ¡Llévame si quieres desnuda!

Y levantó su bello cuerpo cuanto pudo para que lo viera a gusto.
—Llévame desnuda, se me apetece... en los camiones... ¿o no te atreves?

Seguía riendo. ¿Cuándo iba a terminar aquello?

Lauro la apostrofó del modo más cruel que sabía, pero ella continuó como si tal cosa.

—¡No te rías!

¡Bah, ya lo creo que se reía!

—¡No te rías, por vida de...

La amenazaba con su único brazo.

—¡Pégame, pégame, que eso estaría bien también! ¡Pégame fuerte, no se me había ocurrido!

Trató por última vez de hacerla entrar en razones. Empezaba a poseerlo el miedo.

—¡Idiota! —gritó ella desde la cama—. ¿Conque en la puerta de Santa Ana a las once, o no?

Jadeaba, se revolvía, agitaba la cabeza de un lado para otro, hinchaba el vientre, lo aflojaba, juntaba o separaba las rodillas, se ponía rígida, violácea, gemía, se dejaba caer exhausta.

—Encenderé la luz para que te vistas.

Lauro temblaba, sentía frío, quería escapar a todo trance. Le daban miedo, no los ojos de Elvira, ni sus gritos extrañamente guturales, ni su risa, ni la tarde que declinaba, ni aquel cuarto oscuro, desconocido, ni aquel catre maldito que rechinaba de tal modo, sino aquella carne que parecía negra y que aullaba por todos los poros y que era como la carne del diablo; le daba miedo lo que había dentro de aquellos muslos, y de aquel vientre, y de aquellas manos crispadas, con las uñas rojas.

—¡Te lo pido, te lo ruego! ¡Vas a arrepentirte!

—¡Idiota! ¡Idiota! ¡Idiota!

Entonces ella lo escupió: se había cumplido. Y Lauro sacudió el brazo en el aire y le descargó una bofetada. Siguió riendo. Volvió a escupirlo, y volvió él a pegarle. Comenzó a sangrar por las narices.

—¡Cobarde!

Y se reía.

Lauro cogió la zamarra rápidamente y salió. Desde la puerta, se volvió un momento.

—¡Putá!

Todo, absolutamente todo se había cumplido.

Sonó una puerta, unos pasos, un reloj.

Así estaba escrito.

Los contrastes de Alberto Castro Leñero

JUAN GARCÍA PONCE

Violencia y delicadeza; raptó interior y expresión exterior; formas directas y elaborada materia; obsesiones antiguas y obsesiones nuevas; una obra en la que los cuadros nunca son cuadros o casi nunca, sino «tes» o una figura que puede considerarse como una cruz y no lo es exactamente, y en todo ello siempre el color y la materia: obra de pintor esencialmente. Este conjunto forma la



exposición a la que Alberto Castro Leñero le ha dado el título de *Castillo interior*. Título, subraya él, tomado de Santa Teresa. Es la visión de Santa Teresa tal como la concibe la visión de Alberto Castro Leñero. Los dos están presentes: la santa a través del pintor y el pintor inspirado por la obra de la santa. El misticismo se hace visible ya sea por medio de las palabras o por medio de colores y texturas. Podemos no reconocerlo en esos términos y estar en nuestro derecho. ¿Quién quiere estar en su derecho? Lo importante, como lectores o espectadores de las obras, es dejarse llevar por su encanto, por su poder de seducción, por su fealdad transformada en belleza o por la belleza cuyo origen no nos interesa, que guarda dentro de sí todos los contrarios y se nos ofrece como una pura evidencia. Con esto está dicho todo y no está



dicho nada en relación con las obras de Alberto Castro Leñero. Habría que entrar en detalles, pero uno de estos detalles es que la suma de las obras forma una sola imagen del mundo. Éste es ya sin duda uno de sus valores. ¿Pero cómo llega Alberto Castro Leñero hasta esa imagen única?

Por una multiplicidad que se revela a través de la verdad unitaria de una sola imagen que se separa, se divide, se contrapone y vuelve a contarse. Cada una de las obras parece estar abriendo las aguas y, sin embargo, cada una de ellas vuelve a mostrarnos la unidad del agua. Dios lo mira todo y el pintor lo mira mirar; dije con motivo de otra exposición de Alberto Castro Leñero: *Susana y los viejos*. Ahora el pintor logra el prodigio de que, como todo verdadero artista, él es Dios y nosotros miramos su obra.



Ya dijimos que los cuadros casi nunca son cuadros sino que tienen otras formas. Se debe agregar que son de madera y están pintados a la encáustica, o sea con cera derretida durante el proceso de creación, y este material permite en sí mismo una riqueza de texturas logradas por la maestría en su uso del pintor; asimismo, que en muchos de ellos aparecen formas en las que se vuelven a unir la violencia y la delicadeza. Ahí están esos pies, esas piernas; ahí están las múltiples sugerencias a algo natural y que determina en gran medida la naturaleza de estas creaciones, en las que lo natural ya ha perdido su carácter para crear la naturaleza que determina esta pintura. Una naturaleza de orden espiritual, visible gracias a una densa, casi hiriente materialidad.



De esta unión entre espíritu y materia surge un intenso erotismo que no es el producto de ninguno de los elementos en particular; sino el sentimiento que nos produce el conjunto. Pero lo sabemos a través de múltiples tratadistas, desde Pierre Klossowski hasta Octavio Paz: el erotismo es una forma de la representación. Entonces podemos decir: el erotismo es la vida transformada en arte y es, asimismo, el arte transformado en vida. Dentro de su carácter único, si las obras de Alberto Castro Leñero llegan hasta nosotros de una manera intensa, es porque en ellas están unidos, sin que podamos diferenciarlos, arte y vida, y por eso transmiten, tienen, un carácter erótico. El arte siempre ha sido erótico en el sentido más puro de la palabra; su erotismo nace precisamente de la voluntad de representar. Por eso es erótica una cruel crucifixión de Grunewald,



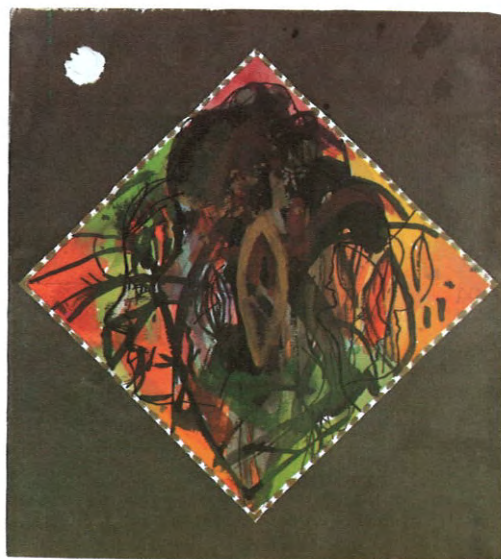
y es erótica la barroca representación del rapto místico de Santa Teresa, toda ella volcada sobre sí misma y salida de sí misma a punto de ser herida por el ángel en las incesantes curvaturas del mármol en la escultura de Bernini, donde la herida que el ángel va a infligir es la realización de un sueño buscado y deseado. Pueden emplearse muchas palabras para describir una obra o muy pocas; de todas maneras la descripción no basta: la obra es siempre más. No estamos comparando a Alberto Castro Leñero ni con Grunewald ni con Bernini, estamos afirmando que los tres buscan y se expresan por medio del arte, y así hallan una misma realidad erótica que puede tener muchas ramificaciones y formas.

Es difícil contemplar la suma que forma *Castillo interior* sin dejar de sentir que al hacerlo estamos arriesgando una



parte de nosotros mismos. Ésa es una de las grandes tentaciones: dejar de ser para ser. Y eso es lo que nos ofrecen los artistas: el vehículo para ceder a la tentación. Nadie puede ver estas obras en el verdadero sentido de la palabra ver; nadie puede contemplarlas sin sentirse afectado. ¿Lo sabe Alberto Castro Leñero? Por mucho que se lo preguntáramos directamente, su respuesta no tendría validez. El fin del arte es producir una conmoción y ésta no es positiva ni negativa, no nos deja ni más adelante ni más atrás, nos pone sólo enfrente. Ahí están las obras. Su neutralidad es parte de su efectividad. Cada quien puede hacer con ellas lo que le dicte su elección. Pero crear la posibilidad... ése es el carácter de los grandes hechos.

Serie pictórica realizada por Alberto Castro Leñero, a partir del libro: García Ponce, Juan, *Teología y pornografía, Pierre Klossowski en su obra: una descripción*. Era, México, 1975.



Animador de íntimas catástrofes

ENRIQUE GUZMÁN



Del 21 de mayo al 21 de julio de 2004



MUSEO DE LAS ARTES
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Genio y figuras

Ya los latinos nos dan noticia del significado de la palabra genio (*genius*) como una deidad personal capaz de engendrar. Aquel que tiene genio se sirve de su intelecto con mágica facilidad, como si verdaderamente un genio mitológico lo respaldara para crear (*gignere*), pero sobre todo, para triunfar sobre el sentido común del resto de los hombres; dicha persona por consecuencia es talentosa y de buen talante.

Pablo Neruda, Gonzalo Rojas, Juan Gelman, José Emilio Pacheco y Juan García Ponce son los nombres de personalidades de indudable genio sobre las cuales disertan, con no menos brillantez, Juan Gustavo Cobo Borda, Eugenio Montejo, Luis Vicente de Aguinaga, Julio Ortega —quien por cierto trae a cuento aquello de la sepultura—, José Miguel Oviedo y Javier García-Galiano. Además se incluye un poema inédito de David Huerta dedicado a Neruda, otro de José Emilio Pacheco y un retrato a pluma de Juan García Ponce realizado por Alberto Castro Leñero.



THE GRANGER COLLECTION

Pablo Neruda (1904-1973)

JUAN GUSTAVO COBO BORDA

«Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido». Sólo que el énfasis dramático con que los poetas enriquecen sus pasiones cobra con el tiempo un reverso irónico. Al llegar a su decimoséptima edición, en 1972, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924) había vendido dos millones de ejemplares y había logrado confundir sus orígenes en una vasta leyenda. Leyenda que también confirmaba la infinita volubilidad de los poetas.

No se trataba de una sola inspiradora sino de dos musas, que Neruda prefirió ocultar como Marisol y Marisombra. El idilio de provincia entre los bosques de Temuco y el salvaje litoral Pacífico y de otra parte, el amor de estudiante por las calles y pensiones llenas de chinches de Santiago. Todo ello envuelto en la noche propicia a la añoranza y a la necesidad de crearse a sí mismo como poeta. Ya se había autobautizado como Pablo Neruda y ahora se colocaría dos de sus primeras máscaras: el labriego que horada la tierra y el capitán que surca ese mar femenino.

Flaco, fúnebre, y con la capa gris que su padre recibió como ferrocarrilero convertida en uniforme de poeta, Pablo Neruda había logrado dar voz a los enamorados silentes de nuestra lengua y transformado la música de Rubén Darío en algo más próximo y explícito. En la intimidad coloquial de quien no vacila en confesar ni su hambre genésica ni la furia envenenada de sus celos. Todo ello dentro de un romanticismo adelgazado de buena cepa. «Me gustas cuando callas porque estás como ausente, / y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca».

Sus palabras se dirigen, cómo no, a la ausencia. Al vacío que se agranda en la remembranza poblada de pinos y crepúsculos, de besos y rosas muy seguramente inmortales.

Hay también la tensión creativa para que la voz de la musa ocupe, con su melodía o su silencio, la suya que avanza entre balbucesos. Una voz donde se mezclan melancolía y deseo. Impugnación y ruego.

Hembra y esclava a la vez, y mediadora capaz de tocar lo absoluto sin por ello dejar de convertir todo en naufragio, Neruda había logrado fusionar estos elementos tan disímiles en una nueva retórica, fresca y oportuna. Tan conturbadora como patética. «Es la hora de partir, Oh abandonando!»: así se fuga, envuelto ya en la eternidad de sus versos, que todavía nos punzan y nos conmueven. Son tan de todos como muy nuestros.

En el prólogo a la edición conmemorativa revivió aquel 1924 preguntándose asombrado: «Por un milagro que aún no comprendo, este libro atormentado ha mostrado el camino de la felicidad a muchos seres. ¿Qué otro destino espera el poeta para su obra?» (Neruda, *Prólogos*, Barcelona, Lumen, 2000: 57).

Con luto de viudo furioso por cada día de vida

Residencia en la tierra, que abarca toda una década de escritura, entre 1925 y 1935, es uno de los más grandes libros de poesía en lengua española.

La totalidad es tan intensa y lograda como el oscuro fulgor que emana de tantos poemas únicos. Allí están «Galope muerto», «Diurno doliente», «Caballero solo», «Ritual de mis piernas», «Tango del viudo», «Walking Around», el tríptico sobre el vino, el apio y la madera; su premonitoria y fulgurante oda a Federico García Lorca, y tantos, tantos otros poemas. Todo Neruda en pleno.

Su densa materia poética podría desconcertar, en un primer momento, como le pasó a Juan Ramón Jiménez, quien lo llamaría «gran mal poeta» de la desorganización y quien no vacilaría ya en 1939 en calificarlo como «realista mágico» (con la j que le gustaba emplear a Juan Ramón). Pero se trataba de un tono y un mundo que nadie había explorado antes, muy consciente, a su vez, de la renovación que traía consigo.

Ya Neruda pedía una poesía sin pureza, que penetrara la vida y la volviera profética, y para quien el destino de la poesía no era otro que «consolar y hacer soñar».

En una carta al cuentista argentino Héctor Eandi le había dicho: «¿Pero, verdaderamente, no se halla usted rodeado de destrucciones, de muertes, de cosas aniquiladas?... Verdad que sí? Bueno, yo he decidido formar mi fuerza en este

LA POSTERIDAD SE quedará asombrada al saber, por boca del mismo Johnson, que muchos de estos discursos, que suponíamos elaborados con toda la lentitud y atención del sosiego literario, fueron escritos deprisa, bajo la urgencia del momento, sin ser siquiera releídos por el autor antes de enviarlos a la imprenta. Sólo puede explicarse así: que por la lectura y la meditación y un examen de la vida desde muy de cerca había acumulado una gran base de conocimientos variados, que por una prontitud peculiar de su mente estaba siempre dispuesto a su llamada, y que él había acostumbrado siempre a vestir con la expresión más adecuada y enérgica. Sir Joshua Reynolds le preguntó una vez que por qué medios había logrado su extraordinaria exactitud y abundancia de lenguaje. Le contestó que desde muy pronto se había impuesto la norma fija de esmerarse siempre en toda ocasión y ante cualquier clase de gentes; de expresar lo que sabía con el lenguaje más eficaz que pudiera utilizar, y que, por la constante práctica y no tolerar nunca que se le escapara una expresión descuidada, ni intentar expresar sus pensamientos sin ordenarlos de la manera más clara, se hizo tal cosa habitual en él.

JAMES BOSWELL

La vida del Doctor Samuel Johnson

peligro, sacar provecho de esta lucha, utilizar estas debilidades. Sí, ese momento depresivo, funesto para muchos, es una noble materia para mí».

Sólo en Rangún, Colombo, Singapur y Batavia como insignificante y *ad honorem* cónsul de su país, había amado y perdido. Una mujer intentó acuchillarlo.

Leyó a Lautréamont como a Quevedo. A Proust como a D. H. Lawrence. Pero nada de esto explica el asombroso logro. Con lo inerte, con lo desgastado, con la agonía y el caos, con todo aquello que se pudre en el tiempo y es enterrado en vida, él buscaba restablecer el erguido canto de una materia vuelta hombre: que habla, sueña y canta. «Absorción física del mundo» y su metamorfosis, no en ideas, sino en versos encendidos y tajantes. Allí donde la muerte, perpetuamente verde, nos aguarda muy cerca vestida de almirante.

Pero lo importante es perderse (y recobrase) en ese oleaje mediúmnic, de revelación y asombro, que apenas si alcanza a decirnos, en fatigada enumeración, el censo del mundo y el arrebato enfebrecido de pasiones que decaen, entre el polvo:

Si me preguntáis de dónde vengo
tengo que conversar con cosas rotas,
con utensilios demasiado amargos,
con grandes bestias a menudo podridas,
y con mi acongojado corazón.

El hijo de la lluvia y los bosques descendía en busca de los metales más recios. Ya nuestra poesía no sería nunca la misma. Se situaba a ras del hombre y se enaltecía con el desgaste con que somos molidos y trajinados cada día. Su aún insuperado biógrafo, Emir Rodríguez Monegal, llamó a Neruda *el viajero inmóvil*. Nunca perdería esa patria: la poesía.

La memoria del cónsul

Fragmento

DAVID HUERTA

Ve el cónsul los dados tallados, los huesos labrados de los artífices,
los juegos infantiles en medio de una ola detenida de lodo;
ve los saris deslumbrantes y las caderas morenas; ve la boca de los dioses
repleta de objetos de consumación y de tránsito; ve los brazos de Kali
que giran como un *hondero entusiasta*, en el trance
de la destrucción de los mundos; ve las encrucijadas
y el sonido verde y enérgico de las campanadas en los caminos;
ve un cráneo de buey entre las vegetaciones de los bosques australes;
ve orillas y vasos, colmillos de *narwhal* y oscuros cuerpos de anguilas,
montañas despaciosas y perros lunarios, panteras engastadas en el oro de la noche
y mangostas de un heroísmo sutil y diurno; ve los ojos de una mujer tímida
y las manos atareadas de una lavandera.

Toca la cebolla antes de la perfección de la fritura
y la castaña pulida y tirada sobre el polvo mil veces pisado del camino. Toca
el salitre y el cobre, las esmeraldas y los mascarones de proa,
los caracoles de su colección paulatina de navegante insaciable
y los documentos políticos y las denuncias y las páginas de los discursos
en el Senado. Toca la invasión imparcial de la lluvia
y el barro y la redondez de una cerámica mexicana. Toca
las manos y las mejillas, la inocencia de la roca y el papel de una carta injuriosa,
un reloj y una bandera desgarrada, el marco mutilado de una ventana en Madrid.
Toca un libro andaluz y una página de Villamediana
y otra de Soto de Rojas y el verso nocturno de Francisco de la Torre
y, en fin, una biselada octava de Ercilla, y acaricia unos tipos bodonianos.

Gonzalo Rojas: el oscuro y el alumbrado

EUGENIO MONTEJO

Aunque la vocación poética de Gonzalo Rojas se hizo presente desde una edad bastante temprana, al considerar la suma de su obra puede decirse que se trata esencialmente de un poeta de la madurez, como fue el caso del poeta griego Constantino Cavafis. Y no es que durante su primera época se haya limitado a ser un *poeta bisiestro*, como Manuel Bandeira llamó a aquellos poetas que de tanto en tanto y casi al desgaire dan a la publicación uno que otro libro de poemas. En Rojas se cumple desde el inicio una perspicaz y segura vigilancia de cuanto se publica en su entorno, aunque decida espaciar las publicaciones de sus dos libros iniciales y resumir en ellos el fruto de su trabajo durante décadas.

Al encarar el estudio de su obra hay que considerar el hecho, pues, de que a los 60 años, no obstante ser conocido fuera de su país gracias a varias antologías, sólo había publicado *La miseria del hombre* (1948) y *Contra la muerte* (1964), este último un poemario editado a los 46 años. Es verdad que aquellas dos publicaciones no eran nada desdeñables. Si la crítica chilena de su tiempo —con la excepción de Alfredo Lefebvre— no había acogido favorablemente el primero de ambos libros, el segundo, en cambio, obtiene confirmativas reseñas, a la vez que empieza a divulgarse fuera de su país. En una difundida *Antología de la poesía viva latinoamericana* publicada poco tiempo después de *Contra la muerte*, el poeta argentino Aldo Pellegrini selecciona a Rojas entre los cinco autores que representan a Chile en su antología. La inclusión es de destacarse porque lo que entonces se proponía Pellegrini, según advierte en el prefacio de su obra, era nada menos que «una antología que se anticipe al tiempo, que en lugar de ser tumba de poetas, descubra a los que vivirán mañana, [...] una antología que revele nombres nuevos; nuevos

e importantes; que sirva para sacudir un poco la fatiga de lo ya demasiado conocido y que señale a través de los poetas los caminos futuros». Pellegrini deja fuera de su antología a Neruda y a Borges, tal vez por considerarlos «demasiado conocidos», aunque sí incluye a Octavio Paz y a Lezama Lima. Con respecto a Rojas cabe decir que, pese a los hallazgos que en sus dos primeros libros se concretan, ambos volúmenes no dejan avizorar la intensidad poética que se adueñará de su obra una vez que el autor alcance la sesentena. Aquí, al menos, la selección hecha por el argentino, si nos atenemos al propósito anunciado en su prefacio, acierta cabalmente a la vez que termina por adelantarse al tiempo con un curioso efecto predictivo.

Gonzalo Rojas es, pues, un creador de la madurez, casi tanto como el novelista lusitano José Saramago, otro autor que emprende la consolidación de su obra ya sexagenario, no obstante haber empezado años atrás por un conjunto de poemas. Añadamos asimismo que esta segunda y determinante etapa de la obra de Rojas va a cumplirse también principalmente en tiempos en que el autor se ve forzado al exilio, por lo que al rasgo de poeta de la madurez se ha de añadir el de poeta del destierro, puesto que la experiencia del destierro, aunque no sea la única, va a coincidir con el vigor que se apodera de su trabajo a partir de la publicación del libro *Oscuro*. En este poemario, capital en la tentativa poética de Rojas, va a concentrarse el efecto de una centella, mediante la cual, de un solo y como esperado foganazo, algo en su poesía se cancela, otra buena parte de lo ya hecho se confirma, y ciertamente es mucho lo que se inaugura. Y no se trata sólo de que Rojas, durante las dos siguientes décadas, se dé a publicar una serie de libros. En verdad, de poco habría valido la persistencia si tales títulos no se abonaran a un nuevo modo de decir poético, a un novedoso desempeño de tonos y procedimientos que añaden luces inéditas a la escritura del poema en nuestra lengua. Lo sugestivo de su evolución a partir de *Oscuro* será la búsqueda de una palabra que procura sintonizar la sensibilidad entremilénica, capaz de dar expresión al vértigo y las peculiaridades de este tiempo. Una sensibilidad que me atrevería a definir como deltaica, pues en su repesamiento se confunden muchas de las preocupaciones, imágenes y visiones de los diez siglos precedentes a la hora de desembocar en el vasto océano de un nuevo milenio. A esa sensibilidad deltaica, que se acumula en tensos remansos antes de desencadenarse en inusitados torrentes, corresponde esta poesía. También ella, como hemos insinuado, se había repre-

RAGUENEAU.- (*Con voz entrecortada por el llanto.*) Soy despabilador
en la Casa de Molière;
mas... lo dejaré de ser
mañana... ¡Le tengo horror!

CYRANO.- ¿A Molière? ¿Por qué? ¡Ésta
es buena!

RAGUENEAU.- Esta noche se ha
[estrenado
su *Scapin*; que os ha robado
observé toda una escena.

CYRANO.- ¿Cuál?

RAGUENEAU.- Aquella tan graciosa:
«¿Qué mil diablos iba a hacer en
[la galera?... »

LEBRET.- ¡Molière
te la robó!

CYRANO.- ¿Y qué? Era hermosa.
(*A Ragueneau.*) Dime: ¿la escena ha
[gustado?

RAGUENEAU.- (*Sollozando.*) ¡Oh, sí!
¡Han reído!

CYRANO.- ¡Han reído!...
Ésta mi existencia ha sido:
¡apuntar!... ¡ser olvidado!...

(*A Roxana.*) ¿Recordáis? Bajo el
[balcón
Cristián de amor os hablaba;
yo, en la sombra, le apuntaba,
esclavo a mi condición.
Yo debajo, a padecer
y con mis ansias luchar;
otros arriba, a alcanzar
la gloria, el beso, el placer.
Es ley que aplaudo juicioso,
con mi suerte en buen convenio:
porque Molière tiene genio,
porque Cristián era hermoso.

EDMOND ROSTAND
Cyrano de Bergerac

sado durante décadas antes de que su irrupción plena terminara por manifestarse.

Oscuro fue publicado en Caracas por Monte Ávila Editores en 1977, en tiempos en que el poeta residía en Venezuela. El libro no apareció solo: los nuevos poemas que prestaban su título al volumen salieron de la imprenta con una representativa antología de la obra anteriormente publicada por el autor; junto con viejos poemas inéditos, todo compaginado con prescindencia de la división por años y períodos, según una pauta reordenadora que en el futuro se reiteraría y que procuraba conceder a cada poema un espacio tan válido dentro del conjunto como su propio ritmo. En un breve comentario que por esos días escribí sobre aquella memorable antología, traje a colación el especial valor que el poeta W. B. Yeats asignaba al orden de presentación de sus obras, de modo que cada poema estuviese llamado, por su colocación dentro del libro, a integrar un determinado momento de la pieza mayor; a dialogar con las páginas precedentes y, por así decirlo, a anunciar las venideras. Llegué a pensar que la oscuridad mencionada en el título remitía, entre otras cosas, a un secreto plano de ubicación de los poemas. La selección entonces se configuraba según las tres vertientes que ordenaron en lo sucesivo la lectura de su obra, esto es, la angustia numinosa, la revelación del amor y el testimonio del tiempo. La triple ordenación acaso secretamente respondía a las tres vocales de *Oscuro*, la palabra titular. En todo caso, fue el mismo poeta quien, en un comentario a propósito del título, me hizo reparar en la trinidad vocálica de la palabra que había escogido para nombrar su libro.

En mi reseña de aquella antología trataba de representar-me la idea de oscuridad como un principio de conocimiento, a través de la observación de J. G. Hamann, el *Mago del Norte*, para quien, según refiere Albert Béguin en su clásica obra sobre el romanticismo alemán, hemos de entender el aserto bíblico según el cual el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios en el sentido de que el hombre, al igual que Dios, es invisible. El hombre es, pues, fatalmente oscuro. Sólo mediante el relámpago del poema se logra, cuando se logra, atisbar algo de la claridad que es como decir la identidad de quien lo escribe, a la vez que puede servirnos para columbrar la de quien lo lee.

Aquella nota relacionaba la noción de oscuridad con el hombre, como antes dije, y también con la forma artística, cuyas mutaciones en el pasado siglo propiciaron por momentos el confuso cortejo del caos. Un riesgo, digámoslo de paso,

del que Gonzalo Rojas desde su juventud se ha mostrado a salvo. En efecto, una constante a lo largo de sus libros ha sido el acierto con que su voz ha sabido conjugar desde temprano tanto las verdades clásicas como las modernas innovaciones. Con ese conocimiento ha podido concretar sus hallazgos y, tal como ahora comprobamos, pasar legítimamente de la orilla de la palabra a la orilla de la memoria.

Una particular oposición lleva a nuestro poeta a reservar el nombre de *Oscuro* al conjunto de poemas que publica en el soleado trópico caribeño. No obstante el exceso de luminosidad que allí envuelve las cosas en bultos de enceguedores esfuminos, de la intensa claridad que desdibuja los contornos de las cosas, en el título de su libro al menos opta por una invocación de la penumbra. Se diría que en su aproximación al trópico venezolano va a pesar menos la calcinante intemperie blanquecina que la misteriosa nocturnidad vegetal. Menos el blanco puro de la luz que tanto obsesionara al pintor Armando Reverón —un buscador de absoluto tan radical como el balzaciano Frenhofer, el personaje de *La obra maestra desconocida*— que la oscuridad que hace decir al poeta Vicente Gerbasi: «Venimos de la noche y hacia la noche vamos». En vez de la calina luz del mediodía reveroniano, la penumbra invocada por *Oscuro* parece remitir a una de las nocturnas visiones de las *junglas* en que probó su talento el Aduanero Rousseau. No hay que olvidar, por lo demás, que el libro inédito agrupaba varios poemas escritos en China y Alemania, junto con los que corresponden propiamente a la permanencia del autor en Caracas.

En *Oscuro* no eran pocos los nuevos poemas que, por su fuerza y logros verbales, anunciaban una indiscutible conquista, no sólo de las más logradas en su momento, sino indicadoras de rumbos a la poesía de nuestra lengua. Representaba asimismo un formal remozamiento respecto de las anteriores publicaciones del poeta, sin dejar de estar en honda sintonía con ellas, como lo prueba el diálogo propuesto en la distribución antológica. El tiempo corrido desde entonces no ha hecho más que confirmar, gracias a las posteriores aportaciones del autor, esta verdad que leímos en aquellas páginas publicadas al promediar la década de los setentas. A ese tercer libro suyo pertenecen poemas como «Vocales para Hilda», un poema tejido con una luz no usada, como la de Fray Luis, que leímos por primera vez en un viejo número de la revista bogotana *Eco*, como también «Palabra previa», un texto que dibuja el asombro del niño ante el silabario, el de las letras que nos son familiares, y el otro, el más enigmático

—MUÉSTRAME AL DIOS —le grité—
o te mato.

Y le toqué en los ojos y se cegó.

Y el sacerdote me rogó, diciendo:

—Cure mi señor a su siervo y le
mostraré al dios.

Soplé, pues, con mi aliento sobre
sus ojos y recobraron el don de la vis-
ta; y el sacerdote tembló de nuevo y
me llevó a la tercera cámara, y, ¡oh
asombro!, en ella no se veía ningún
dios ni imagen de ninguna especie,
sino únicamente un espejo redondo
de metal, colocado sobre un altar de
piedra.

Y dije al sacerdote:

—¿Dónde está el dios?

Y me respondió:

—No hay más dios que el espejo
que ves, porque es el espejo de la sa-
biduría. Y refleja todas las cosas que
hay en el cielo y en la tierra, excepto
la cara del que en él mira. No refleja
la cara, para que sea sabio el que en
él mira. Muchos otros espejos hay,
pero son espejos de opinión. Sólo éste
es el espejo de la sabiduría. Y los que
poseen este espejo lo saben todo y no
hay nada que se les esconda. Y los que
no lo poseen, no poseen la sabiduría.
Por eso es dios y lo veneramos.

Y miré en el espejo y era tal como
el sacerdote me había dicho.

OSCAR WILDE
El pescador y su alma

alfabeto del mundo en que se aprende a leer a un tiempo vida y poesía:

Voy corriendo en el viento de mi niñez en ese Lebu tormentoso, y oigo, tan claro, la palabra «relámpago». —«Relámpago, relámpago». Y voy volando en ella, y hasta me enciendo en ella todavía. Las toco, las huelo, las beso a las palabras, las descubro y son mías desde los seis y los siete años; mías como esa veta de carbón que resplandece viva en el patio de mi casa. Es el año 25 y recién aprendo a leer. Tarde, muy tarde. Tres meses veloces en el río del silabario. Pero las palabras arden: se me aparecen con un sonido más allá de todo sentido, con un fulgor y basta con un peso especialísimo. ¿Me atreveré a pensar que en ese juego se me reveló, entonces, lo oscuro y germinante, el largo parentesco entre las cosas?

Lo previo de esta palabra remite, como vemos, a una visión inicial y ordenadora del mundo. Un instante de la primera memoria surge a la luz del relámpago y con ella también la mención de lo oscuro como acceso *al largo parentesco entre las cosas*, y más concretamente en la veta del carbón que resplandece viva en el patio de la casa. Carbón es, ya se sabe, otra palabra icónica en el silabario de esta poesía.

Más de tres lustros median entre los dos primeros títulos de Rojas, y dos lustros entre el segundo y este tercero que publica en Caracas. A partir de *Oscuro*, sin embargo —y el dato merece recalcarse para destacar la centralidad de este libro en la obra del poeta—, van a intensificarse sus publicaciones. Sólo en la siguiente década da a la imprenta cinco libros. Progresivamente el poeta parece adueñarse de una nueva sintaxis mediante un empleo tan singular del ritmo como pocos creadores de la segunda mitad del siglo XX pueden acreditarse. «Mi sintaxis de niño contra el maleficio», dice el poeta. Vista en el plano formal, no es ésta una conquista que venga de la nada. Gonzalo Rojas tiene bien aprendidos sus clásicos, algo de su nervio proviene de Quevedo y de la relectura de Quevedo que se cumple en la voz de César Vallejo. Ha reconocido su deuda con Huidobro y su afecto por Gabriela Mistral, y ha descifrado con atención los códigos vanguardistas de los iniciales años de la pasada centuria, si bien ese conocimiento ha sido transcrito en la partitura de una música veloz, música del relámpago, cercana al vértigo, que se halla en peculiar sintonía con la sensibilidad que prevalece en nuestro tiempo.

He insinuado que el ritmo es uno de los elementos más definitorios de la evolución poética que se cumple en la obra

de Gonzalo Rojas a partir de *Oscuro*. En verdad, aunque su poesía representa un *continuum* sin rupturas marcadas a lo largo de los años, es evidente cierta evolución rítmica que cristaliza en el poemario editado en Caracas. Entre este libro y los dos que lo preceden existen más diferencias que entre él y cuantos le han seguido hasta el presente. Diferencias no tanto temáticas como de presentación y tratamiento del poema. Diferencias acerca de lo que los formalistas rusos denominaron orquestación del texto poético, algo que a partir de *Oscuro* parece obedecer, como antes he anotado, a una nueva partitura.

El núcleo de la fuerza mágica que recorre la poesía de Rojas arraiga, pues, principalmente en el ritmo; en todo caso es a través del acertado manejo del ritmo como logra el efecto de la sugestión, un concepto sobre el cual se detuvo Hugo Friedrich al estudiar la poesía contemporánea.

La sugestión —escribe Friedrich— empieza en el momento en que la poesía dirigida por la inteligencia desencadena fuerzas anímicas mágicas y emite radiaciones a las que el lector no puede escapar, aunque no *comprenda* nada. Tales radiaciones sugestivas derivan principalmente de las fuerzas sensibles de las palabras, de su ritmo, su sonido y su timbre.

Ya sé que al hablar de ritmo en poesía por lo general se desemboca en un campo bastante impreciso, donde predomina el subjetivismo y es frecuente la confusión de términos. No faltan quienes se proponen aislar el puro sonido del sentido de las palabras, en procura de una valoración pretendidamente musical, cuya utilidad en la escritura del poema no parece justificarse. Dentro del tratamiento rítmico a que me refiero se distingue en la poesía de Gonzalo Rojas una línea de entonación que suele apoyarse en giros del habla coloquial, al mismo tiempo que es perceptible a veces cierto tono cortado, al cual alude Jorge Rodríguez Padrón cuando habla de «un espacio imaginario entre respiración y asfixia». De igual modo es frecuente la oposición o reiteración de las vocales, así como los acentos acumulados que insinúan la velocidad expresiva, este último uno de sus distingos más visibles. Nuestro poeta, por lo demás, no elude cuando los requiere ciertos efectos de sonoridad áspera, pues no anda en pos de una expresión eufónicamente dulce, sino precisa y eficaz, servidora del sentimiento que la guía. En «Alabanza y repetición de Eloísa», por ejemplo, la repetición de este nombre, un vocablo tetrasilábico cuyo acento en la *í* recorre el

LA CONCEPCIÓN de un libro planeado al detalle era algo completamente ajeno al abanico de mis posibilidades mentales en el momento en que me senté a escribir; la ambición de convertirme en autor jamás había salido a colación entre las graciosas existencias imaginarias que a veces uno se crea con agrado, sobre todo en esos momentos de calma y de inmovilidad que favorecen la ensoñación: sin embargo, está claro como la luz del sol que desde el momento en que empecé a ennegrecer la primera página del manuscrito de *La locura de Almayer* (página que contendría unas doscientas palabras, la misma proporción de palabras por página que ha seguido conmigo a lo largo de los quince años que llevo dedicados a la vida de la escritura), desde el momento mismo en que, con la simpleza propia de mi corazón y la pasmosa ignorancia de mi mente, escribí aquella página, la suerte estuvo echada. Jamás vadeó nadie el Rubicón tan a ciegas como yo, sin invocar a los dioses, sin temor de los hombres.

JOSEPH CONRAD
Crónica personal

poema como una puntada de aguja, va hilvanando el esquema rítmico de la composición:

[...] y el destello
de Eloísa a propósito de alondra, Eloísa al amanecer
envuelta en ella misma durmiendo en
la belleza de su espinazo, Eloísa
vestida de verde, Eloísa
infradesnuda a los 20 años, sentada, acostada, Eloísa flexible
derramada como una copa, Eloísa
cerrada y por lo visto obsesa, Eloísa
ociosa de José Ricardo, airosa
y quebradiza de él, Eloísa
cortada en flor por la guerra, Eloísa infanta
piel de Lérida, alada al azar
en la ventolera del Winnipeg, Eloísa
parada en la borda, anclada, alumbrada
por ella misma, Eloísa
poseosa ojos castaños que hubieran sido los del éxtasis
de la mismísima Magdalena [...]

La inexplicable sugestión mencionada por Friedrich a propósito de la magia poética se hace manifiesta en la obra de Rojas aún más nítidamente en poemas como «Celia», por cierto un poema compuesto en Caracas, que se lee en las páginas del ya citado libro *Oscuro*.

1

Y nada de lágrimas; esta mujer que cierran hoy
en su transparencia, ésta que guardan
en la litera ciega del muro
de cemento, como loca encadenada
al catre cruel en el dormitorio sin aire, sin
barquero ni barca, entre desconocidos sin rostro, ésta
es
únicamente la
Única
que nos tuvo a todos en el cielo
de su preñez.

*Alabado
sea su vientre.*

2

Y nada, nada más; que me parió y me hizo
hombre, al séptimo parto
de su figura de marfil
y de fuego,

en el rigor
de la pobreza y la tristeza,
y supo
oír en el silencio de mi niñez el signo,
el Signo
sigiloso
sin decirme
nunca
nada.

*Alabado
sea su parto.*

3

Que otros vayan por mí ahora
que no puedo, a ponerte
ahí los claveles
colorados de los Rojas míos, tuyos,
hoy
trece doloroso de tu martirio,
los
de mi casta que nacen al alba
y renacen; que vayan a ese muro por nosotros, por Rodrigo
Tomás, por Gonzalo hijo, por Alonso; que vayan
o no, si prefieren,

o que oscura te dejen
sola,
sola con la ceniza
de tu belleza
que es tu resurrección, Celia
Pizarro,
hija, nieta de Pizarros
y Pizarros muertos, Madre;
y vengas tú
al exilio con nosotros, a morar como antes en la gracia
de la fascinación recíproca.

*Alabado
sea tu nombre para siempre.*

DESDE ALLÍ CONTEMPLÓ la inmen-
sidad bullente del universo; todas las
piedras, todas las plantas, todos los
animales, todos los hombres, con sus
colores, con sus pasiones, con sus
instrumentos, y la historia de estas
cosas diversas, y su nacimiento, y sus
enfermedades y su muerte. Y entre la
muerte total y necesaria percibió ní-
tidamente la muerte única de la afri-
cana, y lloró.

MARCEL SCHWOB
«Lucrecio», *Vidas imaginarias*

Por razones de espacio, no puedo detenerme ahora en este poema tanto como sus hallazgos verbales ameritan. Sobresale a primera vista la estructura ternaria claramente delimitada, cuyas tres partes concluyen con un breve y religioso estribillo, que en palabras de Hilda May, estudiosa e inspiradora de esta poesía, componen «una jaculatoria de aspecto anafórico». Resalta desde el principio en el poema la sobriedad del título, en contraste con su implicante motivo, que forma parte del empeño, manifiesto desde el primer verso como un mandato expreso, de obviar cualquier tentación de llanto autocompasivo, por justificado que parezca. La imposibilidad de recogerse ante la tumba de la madre en el aniversario de su muerte, un deseo vedado por el exilio y la distancia física, comunican desde el principio esa rara tensión de lágrima seca que se apodera de todas las palabras. La tensión se acumula al punto de reclamar rítmicamente la coda al final de cada estrofa para poder proseguir a la siguiente o para finalizar el poema. Y cada una de las codas se integra allí al núcleo de lo que Gadamer llama, al definir el poema moderno, «el estribillo del alma». También el desarrollo de las tres partes cumple un grado de interiorización que vemos pasar de la tercera persona empleada en la primera parte: «esta mujer», a la más inmediata de la segunda parte: «que me parió y me hizo hombre», hasta la tercera parte donde, además de emplearse la segunda persona: «a ponerte», «y vengas tú al exilio», encontramos hacia el final, y como oculta entre los «claveles colorados de los Rojas», la palabra «Madre». La tensión del tono nace del propósito de domeñar la pesadumbre y ganar una relativa distancia frente a un motivo tan próximo, cuyo resultado a fin de cuentas ha sido la escritura de una de las elegías más conmovedoras de nuestro tiempo, si bien ajena por entero a los convencionales giros que determinan el género.

La obra de Gonzalo Rojas, como la de los grandes poetas de nuestro tiempo, nos refuerza en el convencimiento, al que me he referido en otra ocasión, de que la poesía es la última religión que nos queda. En ella parece refugiarse hoy esa parte irracional incontaminada que constituye la base y el fondo de cualquier religión. En todo caso, el último espacio donde el hombre se encuentra estrechamente unido a su palabra, habitado por ella. Ante la creciente devaluación del lenguaje en beneficio de la mentira política o publicitaria, cuando las gentes andan por un lado y las palabras por otro, ¿de qué espacio dispone la verdad para convocarnos que pueda ser tan legítimo como el del poema? Ante el llamado *fundamen-*

talismo del dinero como exclusiva religión contemporánea, ¿qué otra religión podría rescatar al hombre de hoy sino la de la poesía? No en vano uno de los primeros poemas de Gonzalo Rojas encuentra su motivo, que desarrolla por cierto con alguna reminiscencia quevediana, en ese «gran río podrido» cuyo caudal es alimentado por el dinero. No hay que olvidar, además, que el poema en nuestros días, en su secreto diálogo con lo numinoso, suele tomar el lugar cuando no el efecto de la oración. Ahora bien, una vez nombrada esta palabra, apresurémonos a aclarar que no se trata de una oración manida, sino de otra bastante diferente, pues está dirigida a un Dios que únicamente existe mientras dure la oración, lo cual en esta poesía que nos ocupa sólo parece cumplirse mientras sea visible la lumbre del relámpago. Y es que la atracción que vuelve a suscitar la poesía en estos días de nuevo milenio —un síntoma de que también empieza a ceder el eclipse que la apartaba de su natural preferencia en el espíritu de todos—, tal vez provenga de que ella, a fin de cuentas, se escribe para que su relámpago nos alumbré un poco más o, dicho de otra forma, para que no falte nunca la cantidad de Dios que cada uno niega diariamente.

En un divulgado testimonio acerca de su itinerario formativo que lleva por título «De donde viene uno», el cual sirvió de introducción a una lectura del poeta en la Universidad Libre de Berlín en julio de 1988, un texto que el ocurrente Severo Sarduy tal vez no habría dejado de leer como «De dónde viene el cantante», el poeta Gonzalo Rojas, tras recapitular las etapas de su vida creadora y las vertientes en que se ordenaba entonces su tentativa poética, concluye en tono confesional con la siguiente declaración: «Estoy viviendo un reverdecimiento en el mejor sentido, una reniñez, una espontaneidad que casi no me explico. Es como si yo dejara que el lenguaje escribiera por mí». Tal vez no han recibido estas palabras por parte de la crítica toda la atención que merecen. Contienen una reveladora confesión que nuestro poeta suscribe no sin perplejidad, mediante la cual viene a recalcarlos, además de otras cosas, nada menos que la misteriosa autonomía del lenguaje. No andaba lejos Octavio Paz cuando escribió que «el verdadero autor de un poema no es el poeta ni el lector, sino el lenguaje». Se trata de una observación que en cierta forma había anticipado José Martí casi un siglo antes, al afirmar que «el lenguaje no es el caballo del pensamiento, sino su jinete».

En el caso de Gonzalo Rojas, sin embargo, su confesión nos remite a la dirección de la voz creadora, al vigor e inten-

—ES ASOMBROSO —exclamé—, no ha fallado ni un eslabón de esa cadena tan larga.

—Me ha servido de entretenimiento —contestó Holmes bostezando—. Estos pequeños problemas me ayudan. Mi vida no es más que un eterno esfuerzo contra la monotonía. Soy el eterno aburrido.

—Y un bienhechor para la humanidad —añadí.

Holmes se encogió de hombros.

—Bueno, quizá sirva de algo —dijo—, *L'homme c'est n'est rien, l'oeuvre c'est tout*, escribió una vez Flaubert a Georges Sand.

ARTHUR CONAN DOYLE

La aventuras de Sherlock Holmes

cionalidad con que la palabra suele imponerse a los poetas. Recordemos que en una carta de Mário de Sá-Carneiro dirigida a su amigo Fernando Pessoa, con no menos perplejidad le confiaba: «El caso es que yo, que soy siempre inteligencia, que escribo de fuera hacia dentro, por primera vez me encuentro escribiendo de dentro hacia fuera. Estos versos, antes de escribirlos, los presentí, pesan dentro de mí». El joven poeta portugués, fallecido en París a los 26 años, no podía dejar de sorprenderse tanto de la dirección como del peso de la voz que lo arrebatava.

Llegados a este punto no se puede pasar por alto la asimilación que entre oscuridad y silencio ha destacado Marcelo Coddou en su valiosa lectura de nuestro poeta, una lectura que al acercarse a la vertiente numinosa de esta poesía necesariamente apela a Rudolph Otto en su capital libro *Lo santo*, de mucha significación en el pensamiento poético de Gonzalo Rojas. Pues bien, si la oscuridad es, por así decirlo, otro nombre del silencio, ¿qué sucede cuando el lenguaje autónomamente se desencadena a través de la voz del poeta, o para decirlo con sus propias palabras, «cuando el lenguaje escribe por mí»? Acaso ya podemos aventurarnos a conjeturar, aparte de los hitos de su procedencia que él mismo señala en el texto citado, en verdad *de dónde viene el cantante*, o al menos este cantante para quien la oscuridad y el silencio son una misma cosa: ya podemos responder que viene de ese relámpago que en plena oscuridad fosforece de súbito cuando «el lenguaje habla por mí», vale decir, que viene de la repentina irrupción del lenguaje poético cada vez que éste se adueña de la voz del poeta y rompe momentáneamente la oscuridad de su silencio. No es casual que *Del relámpago* sea un título importante en la bibliografía del poeta. Otra derivación significativa de la misma noción es *El alumbrado*, que también logra la categoría de título dentro de sus publicaciones. En todo caso, entre *Oscuro* y *El alumbrado*, dos títulos que registran dos nociones capitales de esta poesía, media el poder ajeno del lenguaje, la otredad de esa voz que describe o habla por la voz del poeta. Media, para decirlo brevemente, la veloz grafía del relámpago.

Más de cinco lustros han corrido desde mi breve comentario a la edición caraqueña de *Oscuro*. Entre aquélla y esta fecha, la obra de Gonzalo Rojas no ha cesado de crecer hasta convertirse, por propio mérito, en una de las más decisivas de nuestra lengua en los actuales días. El reciente otorgamiento del Premio Cervantes al poeta así lo ratifica desde la más prestigiosa instancia literaria de nuestra lengua. He es-

crito decisiva porque creo que su poesía se cuenta entre las que concretan, además de innegables aciertos verbales, algo parecido al dibujo de esa nueva sensibilidad a que aludí al comienzo de estas páginas. Aparte, pues, del goce estético que siempre proporciona una palabra cuando está en su lugar, hemos de tomar en cuenta en este caso los nuevos modos de sentir que ella fomenta. ¿Milagros del lenguaje en la hora de su *reniñez* a que me he referido? Releamos una vez más las palabras que nos dicen de dónde ha venido el poeta: «Es como si yo dejara que escribiera el lenguaje por mí. Parece descuido, y es el desvelo mayor. Estoy dejando que las aguas hablen, que suban las aguas, y que ellas mismas hablen».

Gelmanear

LUIS VICENTE DE AGUINAGA

Al terminar el año 2001 aparecieron dos libros de Juan Gelman que, si bien responden a intenciones editoriales diferentes, resultan complementarios en más de un sentido. El primero de ambos, *Pesar todo*, es (en la serie comenzada por *En abierta oscuridad*, de 1993, y proseguida con *En el hoy y mañana y ayer*, de 2000) la tercera muestra o antología global editada en México de la poesía escrita y publicada por Gelman desde 1956 (FCE, México, 2001). El segundo, *Valer la pena* (Era, México, 2001), es el más reciente de sus libros «originales».

Pongo entre comillas la palabra originales porque suelen distinguirse con ella las ediciones príncipes, y esto cuando las antologías e incluso las refundiciones de una obra no son menos originales en realidad. *Valer la pena* es una colección de poemas recientes, ya editados algunos en *Sombra de ida y vuelta* (1997) y *Tantear la noche* (2000). *Pesar todo* empieza con un poema de *Violín y otras cuestiones* (1956) y cierra con textos de *Tantear la noche* y *Sombra de ida y vuelta*, precisamente. El orden o disposición de *Valer la pena* es el que Gelman ha dado a sus nuevos poemas, compuestos de 1996 en adelante. La disposición de *Pesar todo* es la que otro poeta, Eduardo Milán, ha dado a una selección retrospectiva de poemas de Gelman. El primer libro es original por la novedad relativa de sus textos y de su conjunción; el segundo lo es porque supone la estructuración y, con ella, la perspectiva inédita de un lector externo.

La poesía de Gelman ha propendido siempre a esa interpelación del otro que *Pesar todo* materializa. De hecho, aunque presenta un solo texto de *Violín y otras cuestiones*, libro inicial de Gelman, se trata justamente del poema en cuyo aliento final puede oírse por vez primera una voz que habrá de manifestarse luego con mayor plenitud, si bien con idénti-

ca precariedad, con idéntica fragilidad, con idéntica precisión: «Pero no puede ser. Porque estás tan en mí, tan viva en mí, que si me muero a ti te moriría». Y ese tú puede ser también el de aquellos referentes con los que Gelman dialoga en forma implícita: en los versos finales de «Anclao en París», página de *Gotán* (1962),

pero sabía callar como un hermano
cuando emocionado, emocionado,
yo le hablaba de Carlitos Gardel

puede reconocerse un eco de Vallejo: «le hago una seña, / viene, / y le doy un abrazo emocionado. / ¡Qué más da! Emocionado... Emocionado...».

Pero acaso el primero de los muy grandes momentos de *Pesar todo* no llegue sino hasta *Cólera buey* (1962-1968), donde la poesía de Gelman conoce una forma contradictoria o paradójica de madurez: la de un impulso delicado y abrupto, lo mismo individual que solidario. Es una etapa que alcanza en *Relaciones* (1971-1973) el apogeo de un ritmo que luego habrá de fracturarse, de nacer ya roto, dura o difícilmente articulado. Por ser a la vez compleja y espontánea, la que Gelman escribe de 1960 a 1980, si he de marcar la etapa con números redondos, me parece con toda sencillez la mejor poesía de interés político —y acaso la mejor literatura, en general, de signo militante— que se haya escrito nunca en lengua española. Y enseguida preciso que lo es porque trasciende su innegable procedencia temática, es decir: porque no se propone ser nada más política, y porque no por ello esconde sus convicciones (que son pocas, hondas e importantes) ni embellece o maquilla sus dudas, titubeos y flaquezas (que, sin ser muchas, dan la impresión de ser insoportables).

Hago alusión, ya se ve, a los atributos morales de una obra —sus convicciones y flaquezas, malestares y dolidas victorias— y no a los atributos morales de un autor. Es en los poemas de Gelman donde Juan Gelman se construye, o al menos donde lucha contra la disolución. Es ahí, en el poema, donde se gelmanea: «a mí me toca gelmanear», dice ya en *Cólera buey*. Y en *Carta abierta* (1980), cuando apostrofa directamente a la realidad —al conjunto de las cosas reales y a la condición misma de tales cosas—, cuando vuelve humana, pues, a la realidad en el contexto de la muerte o desaparición de su hijo: «te duelo», y también «te juaneo» y «te gelmaneo», y «te cabalgo como / loco de vos».

FAUSTO.— CON ARDIENTE afán, ¡ay!,
Estudí a fondo la filosofía, jurisprudencia, medicina y también, por mi mal, la teología; y heme aquí ahora, pobre loco, que no sé más que antes. Me titulan maestro, me titulan hasta doctor y cerca de diez años ha llevo de nariz a mis discípulos, de acá para allá, a diestro y siniestro... y veo que nada podemos saber. Esto llega casi a consumirme el corazón. Verdad es que soy más entendido que todos esos estultos, doctores, maestros, escritorzuelos y clérigos de misa y olla; no me atormentan escrúpulos ni dudas, no temo al infierno ni al diablo... pero a trueque de eso me ha sido arrebatada toda clase de goces.

JOHANN WOLFGANG VON GOETHE
Fausto

Gelmanear es tratar de ser y es, por ello mismo, recordar o proyectarse al futuro. Eduardo Milán subraya, en este sentido, el papel fundamental que juega en la poesía de Gelman «la operación febril de la insistencia.» Más adelante caracteriza el trabajo de Gelman como esfuerzo o empresa material: «material en tanto consideración de la palabra como campo a explorar y también material como contenido que hay que preservar y rescatar del olvido». Dicha «operación febril», dicha tarea de preservación y exploración hace de *Comentarios* (1978-1979), *Citas* (1979), *Carta abierta* (1980), *Composiciones* (1984-1985), *Dibaxu* (1983-1985), *Carta a mi madre* (1984-1987) e *Incompletamente* (1993-1995) uno de los conglomerados verbales más impresionantes, más profundamente justos de todo el siglo XX.

«Se pasa de inocente a culpable / en un segundo»: con esta frase da inicio *Valer la pena*, y en esta frase va contenido un riesgo que no deja de asomar a lo largo del volumen. Si en el título de *Pesar todo* se ponía de relieve una especie de ambigüedad o polisemia de los afectos («a pesar de todo», pero también que todo es pesar, y aun que debe pesarse o sopesarse todo), en el de *Valer la pena* se anuncia la determinación de un espíritu que ha sabido comparar las ventajas y los inconvenientes de una existencia trágica y una vocación imperiosa, de una vida marcada por innombrables «situaciones» y por un oficio urgente: «Quiero hablar del ciruelo en que la luz / se posa y canta un pájaro tardío. / Pero comienzan situaciones».

Valer la pena es, en este sentido, un libro de poemas que manifiestan y desmenuzan el mecanismo que los hace posibles, o que vuelven materia de su exposición el hecho mismo de ser poeta, de hacer un poema, de llegar a decir (a estar) cuando parece imposible decir nada. «Lo que nadie dijo / está bajo las máscaras / que la verdad necesita», puede leerse en un poema. Y en otro: «En los lenguajes abolidos pasea / la muerte pisando su animal». Y en otro más: «En la memoria hay palabras que no se pueden decir». Me parece que aquello «que nadie dijo» está muy cerca de los «lenguajes abolidos» y de las «palabras que no se pueden decir»; en los tres casos veo la misma preocupación y siento la misma desazón de lo inefable, la misma «extraña [...] relación del mundo con el mundo», esa «materia confusa de una puerta cerrada». Me parece también que dicha elocuente indiferencia del mundo con respecto al hombre, de la memoria y la muerte con respecto al hombre, supone como un tránsito de lo mismo a lo diverso, de lo unitario a lo múltiple, de la planta singular a las hojas plurales:

La planta erguida toca el techo
y su cuadrado verde alrededor de la ventana
está solo en el mundo. Las hojas
viajan por el yeso quietas y el oro
les importa menos que el vidrio
que calienta detrás de la mañana.
No creen en dioses de la época.
Oyen sueños.

El «pesar» que resuena en *Pesar todo* equivale tal vez a la «pena» de *Valer la pena*. Luego, es un pesar que vale. Pena o pesar de ser uno en el tiempo: «Ser uno es no tener nada». Valor, pues, de conseguir algo, así sea mínimo, al ser y con ser otro. «Se pasa de inocente a culpable / en un segundo. El tiempo / es así, torcazas / que cantan en un árbol cansado».

Los suaves ofendidos

JULIO ORTEGA

Se nos han muerto demasiado pronto demasiados poetas, pero yo todavía no termino de protestar la demasía de la muerte del primero de ellos, en la primera guerrilla peruana: Javier Heraud, en 1963, cuando todos teníamos 20 años. Tampoco cultivo el obituario, y no fui capaz de escribir uno sobre Octavio Paz, unos meses antes de su muerte, que me encargó un diario madrileño, al uso de los diarios londinenses, que los comisionan por adelantado para que uno pueda acordar con el inminente un adjetivo más justo. Pero las últimas veces que he visitado Puerto Rico y he preguntado por la magnífica poeta negra Angelamaría Dávila, la daban por perdida, y esa resignación me pareció un derroche.

Tengo la impresión de que los poetas cada vez mueren peor. Enrique Lihn se quejaba de que sólo los burgueses mueren en su cama mientras él seguramente, decía, lo haría en cualquier lugar de paso, esto es, a la intemperie. Pero le tocó en suerte organizar su desaparición, y hasta el lujo de escenificar su propia muerte en su gran estilo funambulesco y paródico. Pero Emilio Adolfo Westphalen murió en una clínica de Lima, viejo y pobre, sin sueldo, seguro o pensión, atendido por la discreción de los amigos. Olvidado y solo murió en su Buenos Aires Enrique Molina, olvidado y solo; tenía entre sus manos, me contó su viuda, la presea del único premio que recibió en vida, el Pérez Bonalde de poesía, que se dictaminaba en Caracas. Cuando lo llamaron para darle la noticia, creyó que lo habían confundido con Gonzalo Rojas, abrumado de premios.

Para mayor confusión, la muerte perpetúa los malentendidos. A Julio Cortázar le descubrieron un desbalance de glóbulos y le diagnosticaron una leucemia, pero hay quienes publican que murió víctima del sida, abusando la ignorancia.

La sexualidad de los escritores se ha convertido en causa célebre en manos de profesores que manejan sin escrúpulos suposiciones que construyen como certezas (es el caso con la polémica en torno al lesbianismo asignado a Gabriela Mistral); no pocas veces esas suposiciones corresponden a sus propias agendas políticas, con lo cual tales revelaciones, incluso si se prueban como verdícas, vienen contaminadas de entusiasmo. Es curioso que no busquen probar que esos escritores fueron felices sino que vivieron desdichados. Varios muertos ilustres han sido sacados del clóset: desde Henry James y T.S. Eliot hasta Rubén Darío y Jorge Luis Borges. Pero la reciente revelación de que José Donoso tenía una doble vida, aun si más veraz, requiere un grano de sal. Me temo que sus cartas íntimas sean su último intento de hacerse a cualquier costo de alguna fama

Severo Sarduy, en cambio, fue feliz, y hasta cuando enfermó tuvo algunos gestos de tierno ingenio. Recuerdo que cuando lo invité a escribir sobre el *Quijote* me respondió que como era un libro muy largo no tendría tiempo suficiente para releerlo. Al final, lo hizo; y me alegra haber propiciado esa voluta cervantina de última hora.

Se me acaba de morir mi viejísimo amigo Juan Sánchez Peláez, en Caracas. Aunque Malena le dio todo el calor que necesitaba, sospecho que murió de frío, en el medio olvido de lectores de *best-sellers*. Su maravillosa poesía es el resplandor repentino en el bosque original. Demanda caminar a ciegas para ver mejor, y aprender así de lo oscuro los milagros de la luz. No llegó a ver Juan la edición de su obra poética en Lumen, y todo lo que se publicó de él fuera de su Venezuela fue un cuadernillo de poemas que compilé para la serie *Material de Lectura* de la UNAM.

De cualquier modo, protesto por la desaparición injusta de Angelamaría Dávila. No sé cuánto hay de cierto en la noticia de que se había convertido en un ser marginal y desamparado. Otro amigo hace poco fallecido, Néstor Sánchez, fue literalmente *clochard* en París, y cuando la policía lo detenía por vagancia mostraba su último documento de identidad, su foto en la traducción de una de sus novelas al francés; de inmediato lo dejaban en libertad. Pero me parece que Angelamaría no tuvo amigos, colegas, ni siquiera autoridades letradas que la recobrarán de su postración. Estuve, quiero decir, lejos de su drama.

La recuerdo la mañana gloriosa en que caminábamos por el medio de su calle, en un barrio populoso de Río Piedras, junto al poeta Joseramón Melendes, contagiados de su felicidad

ESTOY LÚCIDO como si no existiera. Mi pensamiento está desnudo y claro como un esqueleto, sin los trapos carnales de la ilusión de la expresión. Y estas consideraciones que formo y abandono no nacen de cosa alguna —de cosa alguna, por lo menos, que esté en la platea de mi conciencia. Tal vez aquella desilusión del dependiente con su chica, tal vez alguna frase leída en los casos de amoríos que los periódicos cuentan de los extranjeros, tal vez incluso una vaga náusea que arrastro conmigo y que no puedo explicar físicamente...

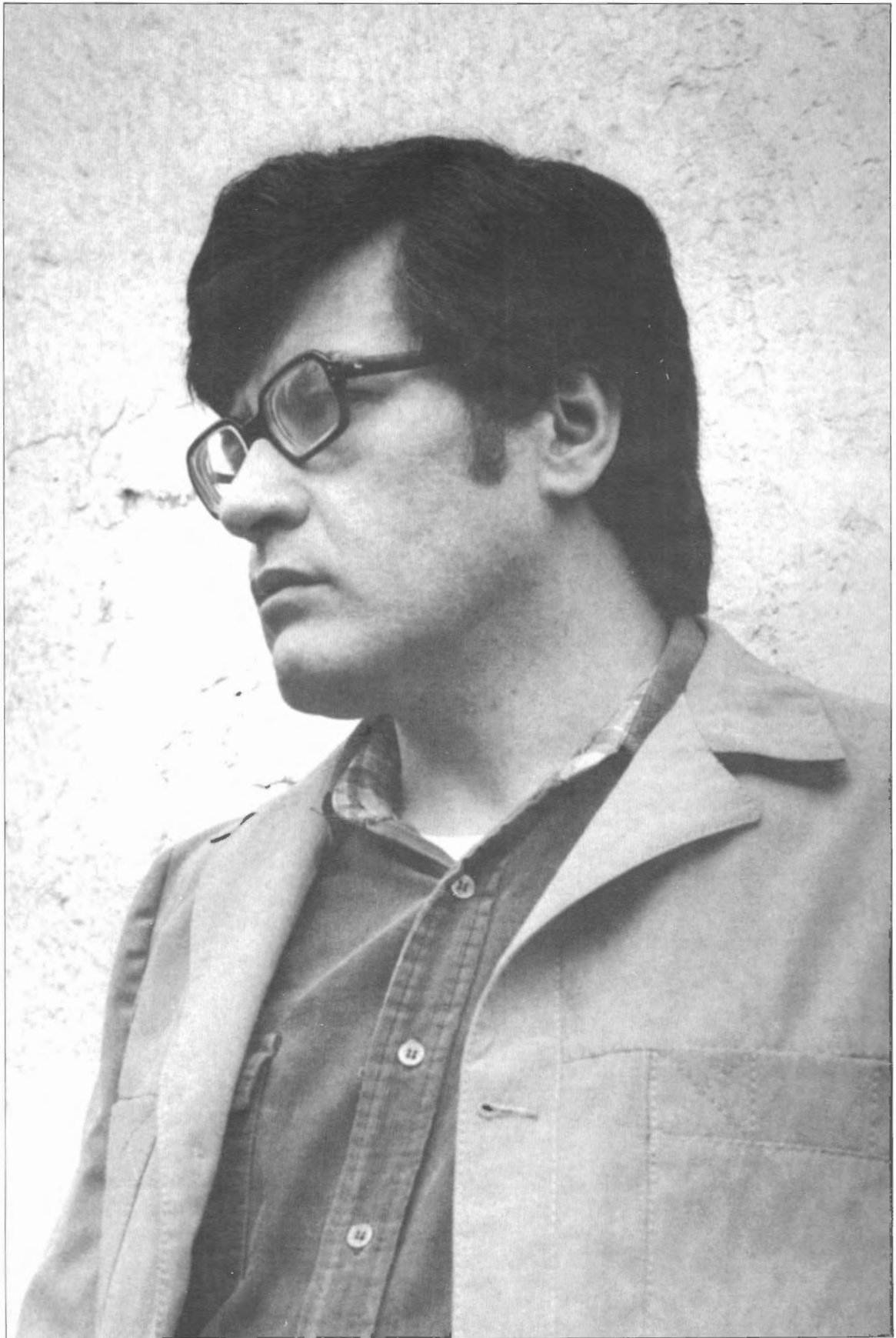
Se equivocó el escoliasta de Virgilio. Es de comprender de lo que sobre todo nos cansamos. Vivir es no pensar.

FERNANDO PESSOA
Libro del desasosiego

dad terrestre, escuchándola cantar los boleros más entrañables. Iba ella plena y mayúscula, como una reina que reconoce sus dominios, flanqueada por un puertorriqueño que escribe como habla y un peruano que habla como escribe.

Protesto, aunque sea en vano. La indiferencia es de hielo entre los círculos del infierno. Protesto incluso contra todas las explicaciones.

María Mercedes Carranza, como para no aceptar ninguna, recientemente se quitó la vida en Bogotá. Nos deja sus breves, duros, ardientes poemas. Su protesta está llena de mundo.



LOLA ALVAREZ BRAVO

José Emilio Pacheco, *homme de lettres*

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

José Emilio Pacheco (Ciudad de México, 1939) pertenece a una categoría intelectual que puede considerarse hoy una especie en extinción en Hispanoamérica: el *homme de lettres* cabal, en el sentido en que lo fueron, en su país, Alfonso Reyes y Octavio Paz. Su vocación literaria se expande, como la de un verdadero humanista, en todas las direcciones posibles, animada por una pasión y una curiosidad inagotables. Aunque puede decirse que el eje alrededor del cual gira su obra es la poesía, ha cultivado, con igual brillo, otros géneros: novela, cuento, teatro, ensayo, crítica... Ha ejercido, además, otras dos actividades a las que ha otorgado la alta dignidad intelectual que no siempre alcanzan: el periodismo y la traducción. Como periodista no sólo ha estado vinculado a los más importantes suplementos y revistas culturales mexicanos, sino que, a lo largo de un ejercicio constante de muchos años, se ha convertido en uno de los más notables cronistas culturales de nuestro tiempo (lo que puede comprobarse revisando las páginas de su «Inventario» en la revista *Proceso* y las que ha publicado en *Letras Libres*), al lado de otros como Gabriel Zaid, Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska. Como traductor de varias lenguas, Pacheco ha incorporado un impresionante *corpus* de textos extranjeros (desde los de la célebre *Antología griega* hasta poetas contemporáneos) que, de otro modo, habrían permanecido al margen de nuestra tradición literaria. El autor no las llama «traducciones», sino «aproximaciones», es decir, versiones en las que interpreta textos ajenos acercándolos a su voz y a la sensibilidad contemporánea. Lo que hace es apropiarse de ellos para hacerlos sonar como si se tratasen de textos vivos y escritos en nuestra lengua. Este año esas «aproximaciones» serán publicadas por primera vez como un volumen independiente

por la editorial Era; y en Madrid, Alianza Editorial imprimirá los *Cuatro Cuartetos* de T. S. Eliot, en traducción más extenso prólogo de Pacheco, trabajo que le llevó más de diez años completar. Esta vasta obra de creación y recreación se apoya en una virtud y una convicción. La primera consiste en que, si Pacheco es un gran escritor, es porque, antes, es un gran lector. Lee con pasión y sin descanso, con un apetito voraz y omnívoro, sin importar la época, la lengua o el género; y aunque es riguroso y selectivo en sus juicios, aprende hasta de los malos libros a no caer en ciertos errores. La convicción (afín a la de Borges y estimulada por esa experiencia directa del enorme legado de la literatura universal) es que escribir consiste sólo en introducir variantes a lo que ha sido dicho mil veces antes; como los temas literarios son los de siempre, no hay creación fuera de las huellas de los grandes maestros y aun los gestos de negación y ruptura son parte de los ritmos que la producción literaria sigue desde hace siglos.

Escribir es reescribir, agregando meros escolios, apéndices y matices a ese gran texto que forman los textos escritos antes que nosotros. Así se explica además la característica modestia intelectual con la que Pacheco ejerce su oficio, sabedor de que cada intento está amenazado por el fracaso. Leer, crear, traducir son tres modos de rendir el justo tributo a los que nos precedieron. Una decisiva consecuencia de estas ideas es que, para él, el autor es nada más que un mediador, un servicial puente o gozne que nos conecta al pasado, nos ilumina al presente y nos proyecta al futuro, en una cadena infinita de eversions, revisiones, ecos, imitaciones y contradicciones. El proceso histórico-literario no es lineal, sino cíclico: la actualidad implica siempre una reinterpretación del pasado, lo que parece muerto revive súbitamente y lo que un día fue considerado insuperable pasa al olvido. Esta idea es central en su poesía que, en buena cuenta, es una paráfrasis de toda la poesía anterior a él y está dominada por una hiperconciencia de sus límites, que son tanto lingüísticos como históricos: el significado de las palabras cambia y lo que los hombres de una época veneran puede resultar irrisorio para los de otro siglo. Pero esto, que podría anunciar la caducidad de toda poesía, es también la garantía de su sobrevivencia: lo único permanente es el cambio y esa dialéctica reanima y transfigura la poesía de modo periódico y hasta la hace decir lo que no dijo en su tiempo. En «Aceleración de la historia» leemos: «Escribo unas palabras/ y al minuto/ ya dicen otra cosa/ significan/ una intención distinta/ son ya

«SOLAMENTE MI GENIO puede imponer una segunda y más auténtica versión del universo. Dios ha dejado su creación a medio hacer, corresponde ahora a Salvador Dalí completarla y terminarla. Por todo ello estoy obligado a rehacer a Dios, es decir, la idea errada y baja que tienen los hombres acerca de Dios. Dalí no es un artista como lo fueron todos los artistas hasta hoy, sino es un creador que ha de abrir la segunda era de la humanidad: antes de Dalí y después de Dalí; Dalí es el último redentor y la pintura es su evangelio. ¿Cómo quiere, pues, que pueda perder ni un solo minuto con usted? Váyase o lo haré expulsar por mi ángel gendarme»

Ya tenía bastante, ya había conocido la persona de Dalí y su manía. El pintor me había dicho mucho más de lo que yo quería saber. Ni siquiera lo saludé, salí de la exposición y entré en seguida en un café de la *Rambla* para tomar una naranjada fresca.

GIOVANNI PAPINI

El libro negro

dóciles/ al Carbono 14 [...]». La poesía aspira a la eternidad, pero está profundamente marcada por el tiempo, «como una canción que cada vez se escucha menos». La cita proviene del poema «Those were the days», incluido en uno de los más importantes libros poéticos de Pacheco, titulado *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), pues en él asume plenamente la condición precaria de su oficio y la fugacidad de todo. El título de la recopilación integral de su producción lírica, *Tarde o temprano* (1980; segunda edición aumentada, 2000), es una alusión, entre resignada y sarcástica, al hecho inevitable de publicar lo producido hasta sus 40 años sin saber cuánto sobrevivirá del conjunto. (Otros títulos de libros y recopilaciones suyos reiteran esa referencia a la temporalidad, como en *Desde entonces*, *Irás y no volverás*, *Ayer es nunca jamás*.) Como es consciente de la fragilidad de la palabra, la Musa del autor es irónica, sutil, sensible a la entrelínea y la paradoja, nunca altisonante o rotunda, ni siquiera cuando toca asuntos de actualidad política o cultural. Resulta admirable que, en medio de la miríada de voces ajenas que arrastra consigo, la inflexión de su voz sea reconocible y, en verdad, inconfundible. La dicción de Pacheco es serena sin dejar de ser dramática, íntima sin ser necesariamente confesional, intelectual y reflexiva sin ser densa. Una notoria preocupación del autor es la de lograr una comunicación inmediata con el lector, un circuito casi oral donde ambos se encuentran y reconocen porque comparten un mismo lenguaje. La verdadera voz de Pacheco aparece definida en *No me preguntes...* y esa voz tiene, como tanta poesía de los años sesentas bajo la influencia de Ernesto Cardenal y Nicanor Parra, una entonación coloquial, cercana a la andadura narrativa, traspasada por prosaísmos, clichés de la publicidad y la tecnología, fórmulas agotadas por su frecuentación y vueltas al revés para darles nuevo sentido. El autor domina el arte de la cita, la paráfrasis, la recomposición verbal, la transformación sorpresiva que pone al día lenguajes que parecen remotos; en sus manos, los antiguos poetas griegos, los testimonios aztecas, los clásicos y los románticos, los poetas malditos y los modernistas parecen hablarnos al oído, regresan a nuestro tiempo; por eso una de sus «aproximaciones» puede titularse «Catulo imita a Ernesto Cardenal». Su hábil e intensa manipulación textual tiene una marcada inclinación por las formas breves que se prestan al juego de réplica e invención verbal: el epigrama, la fábula, la glosa, la parodia, el homenaje y el antihomenaje. Para él, todo texto es una invitación a la reescritura, al apéndice y a la nota al pie. Sus mis-

mos textos no escapan a esa regla, pues los somete a una constante relectura y revisión crítica que introduce variantes a la variante; de hecho, Pacheco es el mejor *editor* (en el sentido anglosajón de la palabra) de su propia obra. En el fondo, se trata de ser fiel a su otra convicción: la de que no hay originales intocables, porque todo texto habita en un espacio de perpetua fluidez, donde nada es fijo ni definitivo, donde nada es enteramente de uno sino de todos: borradores escritos por muchas manos. «La poesía es un ser vivo» ha escrito el autor, y por lo tanto sujeta a las leyes de la muerte y el renacimiento. Pacheco ha recibido muchos premios importantes. El último, el Premio Pablo Neruda que le otorgó en Chile un jurado compuesto por Carlos Fuentes, Jaime Concha y Julio Ortega, es un nuevo reconocimiento de los singulares méritos de una obra que ha mantenido su vigencia, prestigio e influencia por más de 40 años.

Crítica de la poesía y tres diatribas contra Eros

JOSÉ EMILIO PACHECO

I POESÍA Y DECLAMACIÓN

1 Páladas: **Mal comienzo**

Canta, diosa, la cólera funesta
De Aquiles el Pelida que causó a los aqueos
Incontables dolores y arrojó a los infiernos
Las vidas valerosas de muchísimos héroes
Y presas de los perros y los cuervos los hizo.

Iliada I, 1-5.

Se inició la poesía
con una maldición en cinco versos.

En el primero se habla
de **cólera funesta.**

En la línea tres surgen
incontables dolores.

En la cuarta se arrojan
vidas a los infiernos.

Llenan el quinto verso
los perros y los cuervos.

¿Cómo no iba a acabar en el desastre
algo que se inició con mal agüero?

2

Páladas:

Contra un declamador

—Malhechor que destrozas mis versos indefensos,
¿de qué te vengas si no te he hecho nada?

II

Contra Eros

1

Alceo:

El cazador

Detesto a Eros.

¿Por qué el intolerable
no se ensaña con bestias
en vez de hacer su blanco aquí en mi pecho?

¿Qué objeto tiene calcinarme?
¿Para qué
cuelga entre sus trofeos mi cabeza
si ya me ha hecho pedazos?

2

Filodemo:

La edad del juicio

Implacables, los años me aplastaron.

Tengo el cabello blanco por completo.

Mi vida es como un libro ya cerrado.

En cambio, aún no me llega la edad del juicio.

Las tentaciones siguen arrastrándome.

El fuego se mantiene siempre insaciable.

Sólo imploro que cese mi locura,

que termine cuanto antes.

3

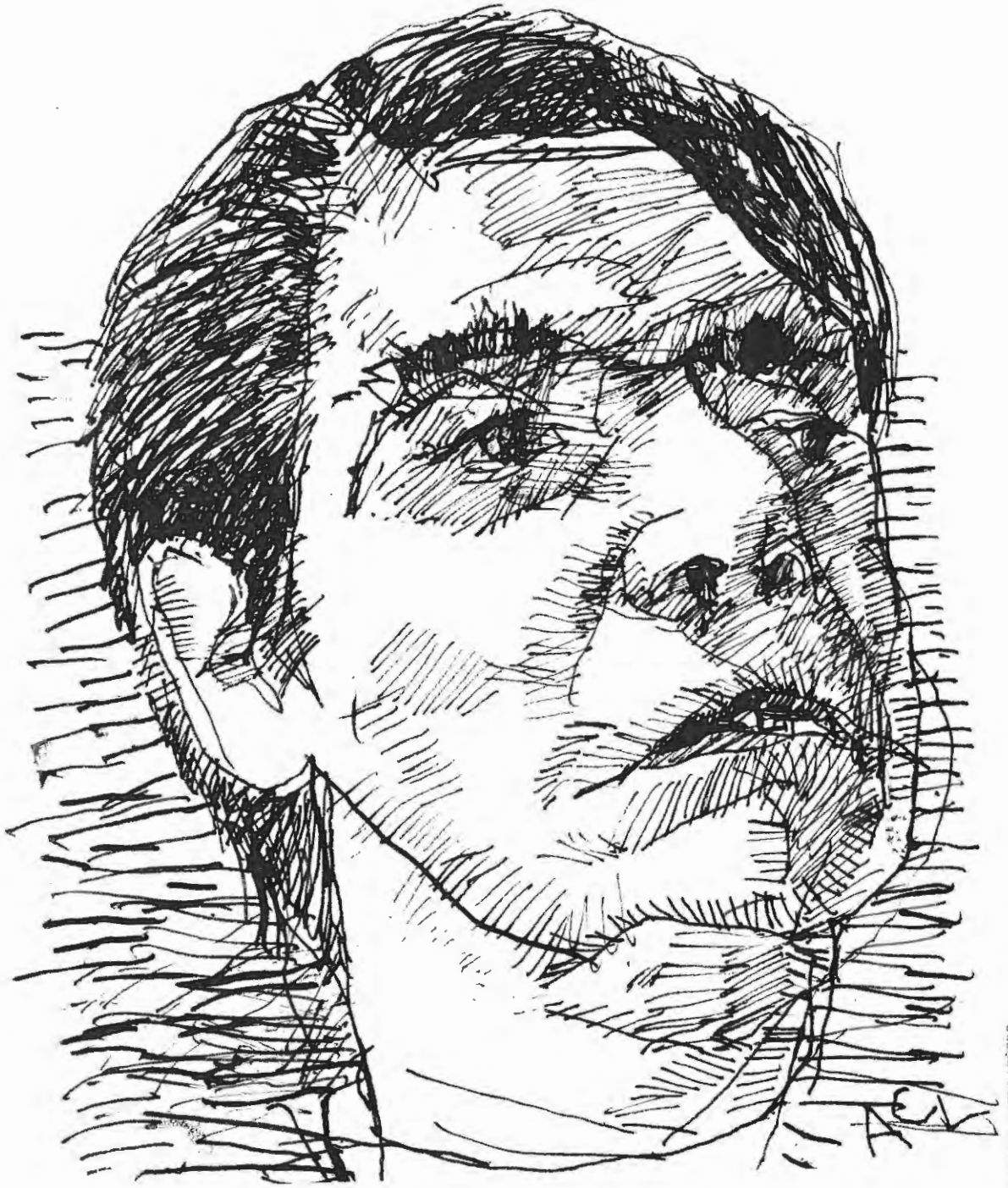
Páladas:

Frituras

Una sartén para freír pescado
han hecho los cristianos con la estatua de Eros.

Aunque no fue su objeto,
nos vengaron:

Eros terrible siempre nos freía.



ALBERTO CASTRO LENEIRO

El inventor de autores

JAVIER GARCÍA-GALIANO

Hay nombres que hoy pueden ser comunes e incluso familiares, pero alguna vez parecieron una excentricidad o una invención intelectual, como, por ejemplo, Pierre Klosowski, Ernst Jünger, Robert Musil, Heimito von Doderer. Otros, como Thomas Mann o Rainer Maria Rilke, quizá encerraban un significado distinto; todos ellos forman parte de una obra lúcida y ejemplar: la de Juan García Ponce.

Para algunos escritores, la creación de autores ficticios representa una argucia literaria que permite el juego, las sugerencias irónicas, el esbozo desenvuelto de ideas fantásticas y el encanto sugerente de lo imaginario. Borges, que terminó siendo personaje de su propia obra, sostenía que prefería suponer que un libro existía a tener que escribirlo, lo cual lo movió a suponer autores improbables como Herbert Quain, Mir Bahadur Ali o Pierre Menard. Luis Rogelio Noguera editó una antología de poetas apócrifos, una de cuyas traducciones, la del poema «Nada» de Yves Moor se atribuía a Eliseo Diego, el cual escribió posteriormente el original fiel a esa versión. En 1780, William Beckford publicó la biografía de distintos pintores inexistentes, cuya obra recordaba con precisión. Juan García Ponce, en cambio, al escribir sobre ellos, ha creado autores ya existentes.

En la autobiografía que publicó en 1966, García Ponce consideraba que su libro más autobiográfico hasta entonces era *Cruce de caminos*, en el que recopiló distintos ensayos sobre pintura, literatura e ideas que ya lo obsesionaban desde entonces, porque era el que recogía sus pasiones más urgentes e inmediatas. Pensaba que en él podían encontrarse todas las referencias que habían contribuido a formarlo, que ya aparecían nombres de pintores y escritores que siguieron alimentando su obra: Paul Klee, Juan Soriano, Cesare Pavese,

Malcolm Lowry, Thomas Mann, Hermann Broch, Robert Musil. Y es que, más allá de los géneros, la escritura de García Ponce está hecha de una perenne reflexión acerca de la creación. Al hablar de otros autores, habla menos de sí mismo que de ese acto en el cual todo puede transcurrir y nada sucede, y que en sus ensayos está representado por el arte; en sus ficciones puede aparecer no tanto en las consideraciones explícitas como en las tribulaciones y los actos de los personajes, en lo que pudo haberse consumado, en los recuerdos olvidados, en una presencia fugaz. Incluso su autobiografía es, en realidad, una especulación acerca del acto de escribir.

No creo aventurado afirmar que cuando García Ponce se refería a los autores que frecuentaba, lo hacía como si se tratara de sus propios personajes, de manera que uno podría terminar por suponer que *Sobre la estupidez* de Robert Musil, dado su título, su inteligencia incisiva y su certera ironía, hubiera podido ser escrito por García Ponce. Considero elemental atribuirlo a la mera influencia. El hecho obedece a algo más sencillo, profundo y fascinante: nos hemos acostumbrado a leer a Musil como una invención de García Ponce, y quizá lo reconocemos menos en su obra que en los ensayos sobre él, pensados y redactados en México.

Precisamente en esa búsqueda de la realidad que es *El hombre sin cualidades*, que es la historia de la historia que no se cuenta, en esa sucesión de imposibilidades y presencias femeninas, García Ponce vuelve a hallar uno de los misterios de la creación: el deseo de ser, al mismo tiempo, actor y espectador.

Ya en aquella autobiografía que publicó a los 33 años, respondiendo a una petición editorial, Juan García Ponce confesaba que se convirtió en escritor como una consecuencia irremediable de haber sido un lector voraz, atento y desordenado que emprendía toda lectura como una aventura, «una manera de llegar a la realidad alejándose de ella, y muy pocas veces con un directo propósito de conocimiento». De pequeño, por imitación, continuaba las novelas que había terminado de leer o, a pesar de su escasa habilidad como dibujante, las convertía en historietas. En la lectura, como en el sueño, uno es parte de la acción, manteniendo, sin embargo, una actitud contemplativa que le permite examinar la realidad mientras participa en ella; una de las formas en las que puede hallarse ese estado, es en el arte.

Uno de sus recuerdos más queridos lo representaba el primer libro que leyó: *Tarzán de los monos*. Lo terminó en un

AYER SCHWOB se quedó hasta las dos de la mañana. Era como si tomara mi cerebro entre sus finos dedos y lo volviera del revés para exponerlo a la luz. Hablaba de Esquilo y lo comparaba con Rodin. Analizaba *Los siete de Tebas* y la rivalidad de Eteocles y Polinice, y el estilo geométrico, arquitectónico, de la pieza: tantos enemigos contra tantos enemigos, tantos versos, por ejemplo diez, para cada jefe...

En cierto momento, la lámpara se apagó. Encendí las velas del piano y el rostro de Marcel Schwob quedó en la sombra.

Presiento que este joven ejercerá una enorme influencia sobre mí.

JULES RENARD

Diarios

solo día, en un ejemplar, quizá de la editorial Tor, que le entregó su abuela para que venciera el aburrimiento, pues tenía que guardar cama por estar enfermo. Con un entusiasmo similar, mucho tiempo después, por ser el dueño del coche en el que irían, pudo retrasar un viaje a Acapulco, haciendo esperar a algunos amigos, para poder terminar de leer el *Doctor Faustus* de Thomas Mann.

Como en Robert Musil, como en Heimito von Doderer, Juan García Ponce descubrió en Mann obsesiones que le eran propias: la descomposición de la realidad, la inevitable influencia de la muerte, la transgresión como una forma de conocimiento, la estética como postura personal, la imposibilidad del arte y, sobre todo, la ironía, que les permitía mantener una distancia crítica y ambigua.

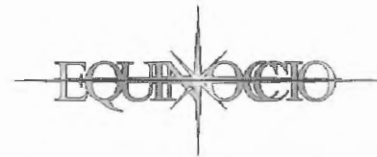
«El desarrollo de mi biografía», escribió Juan García Ponce, «está forzosamente ligado al de mis lecturas y en un sentido personal la casualidad que fue llevándome de un libro a otro y mostrándome mi manera de ver y sentir las cosas de acuerdo con el sentimiento que me obligaba a aceptarlos o rechazarlos». Al revelar su experiencia como lector, creó un mundo propio, reflejándolo en otros, hallando además que la literatura puede ser también una lúcida especulación entre la escritura y la lectura.

**construyamos
JUNTOS**

Un techo para quienes no tienen
donde cobijar sus sueños

www.untecho paramexico.org inf. 31 21-41-18

**UN NUEVO CONCEPTO EN ECOLOGÍA
SALUD Y ECONOMÍA**



*Alta tecnología en filtros de agua, regaderas,
purificadores, suplementos alimenticios
y productos ecológicos para cuidado personal.*

*Eulogio Parra 2325, 4to. Piso, Dpto. 401
Col. Las Américas. Guadalajara Jal.
Teléfonos: 01 33 37196587, 0443331189678
equinoccio79@yahoo.com*

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

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

Tinto & Blanco
WINEBAR RESTAURANT

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

Queremos tanto a El Indio

HUGO HERNÁNDEZ

En «Queremos tanto a Glenda», el cuento de Julio Cortázar, los más fervientes admiradores de la actriz Glenda Garson, ya retirada, se dan a la tarea de aniquilarla para impedir que vuelva a filmar, pues consideran que, de hacerlo, arruinaría el pedestal sobre el que ya reposa: es preciso detener a la persona, porque atenta contra su leyenda. Acaso una acción de estas proporciones habría evitado a Emilio *El Indio* Fernández, tanta repetición, tanta autocita. De esta forma, tal vez, su obra habría sobrevivido más saludable, sin los padecimientos que la multiplicación (división, en verdad) terminó ejerciendo, pues este proceder debilitó la esencia. Visto en retrospectiva, uno hubiera esperado una mayor voluntad autocrítica, una evolución medianamente discernible. ¿O no?

Historiadores y críticos, en su mayoría, han convertido a *El Indio* en un ente folclórico, anacrónico ya desde su mismo apogeo. Este ánimo muestra no sólo insensibilidad, sino incompre-

sión. Es una visión que no le hace justicia al cineasta, una postura que no aspira a la justeza. Ciertamente que asiste la razón a quienes consideran que *El Indio* filmó un México que nunca existió. Sin embargo la sinrazón los desvía cuando pretenden encontrar ahí un México falso. El cineasta se asoma a un México que busca definirse como esencia, como nación y que para ello precisa tanto al mundo rural, del que emerge y donde están sus raíces, como del paisaje urbano que crece con pujanza. Un país adolescente que necesita del reconocimiento, propio y ajeno, un país en el que ya se gesta *El laberinto de la soledad*. Fernández se dio a la tarea de construir un país ficcional, labor que él mismo se encargó de extender a su persona, para aspirar, así, a sobrevivir como personaje. Fabula pero no miente: es un mitómano que vive la verdad, que es congruente con sus fabulaciones.

En su cine, como en su vida, las fuerzas vivas combaten descarnadamente. El cineasta es un

heredero de la Revolución; el suyo es el cine de la Revolución: en su sentido más pueril, concedamos, en sus líneas más elementales, aceptemos, pero habrá que abonar a su favor un amor incondicional a su patria, a «la suave patria» Lópezvelardeana, que este período histórico redefinió. Su amor es diáfano. Éste sí es palpable, reconocible. Su proceder resulta ingenuo, pero no estúpido. Es en este amor, para decirlo de una vez por todas, donde se concentra lo más sustancioso de *El Indio*: ahí está *El Indio*.

El cine de Emilio Fernández es el de los amores imposibles, el de las pasiones devastadoras. Sobre ellos confluyen las circunstancias históricas, el *status quo*. Amores predestinados al sufrimiento, que nacen de forma casi silvestre, que sacuden tanto al protagonista como a su antagonista, un amor que puede llegar a hacer difusos los umbrales maniqueos, aunque parezca mentira: en *Río escondido* (1948), el cacique Regino Sandoval (Carlos López Moctezuma) muere profundamente enamorado de la maestra Rosaura Salazar (María Félix), más dolido por el desdén que ésta le manifiesta que por las balas que le endilga; en *Salón México* (1949) Paco (Rodolfo Acosta) sale de la cárcel no para vengarse de Mercedes (Marga López), a quien responsabiliza de su captura, sino porque no concibe el futuro sin ella. La pareja es para él un sólido pilar donde

se institucionaliza el amor, es algo por lo que vale la pena dar la vida si es preciso. Por eso luchan José Luis en *Flor Silvestre* (1943), Lorenzo Rafael en *María Candelaria* (1944) y el General José Juan Reyes en *Enamorada* (1946), todos interpretados por Pedro Armendáriz. Pero en la misma esfera habrá que anotar a Lupe López (Miguel Inclán) en *Salón México*.

Adoptando en masculino el título de una de sus películas, habría que considerarlo como un perenne enamorado. Y como todo enamorado, a veces le gana el corazón y da traspies y cae. Pero se levanta para seguir enamorado y enamorando. El amor, valor absoluto, se extiende: el amor a la tierra es fuerte, como la raíz de los árboles, el amor a Dios extiende un nexo con la divinidad. Por eso los curas de *El Indio* son bondadosos, generosos, comprometidos, por eso María Candelaria no quiere abandonar el Xochimilco de sus amores y Esperanza (Dolores del Río) en *Flor Silvestre* regresa al paisaje de sus desventuras.

El cine de *El Indio* será recordado por su belleza plástica. Por eso no puede desligarse de Gabriel Figueroa. Éste es más que un colaborador, es un coautor, pues el cinefotógrafo se encargaba de resolver lo relativo no sólo a luces y lentes, sino a encuadres y emplazamientos. Su estética se inspira en Sergei M. Eisenstein y su fotógrafo Eduard Tisse, quienes dejaron en *¡Que viva México!* (1932) un testimo-

nio visual impresionante. En las obras de Fernández-Figueroa la cámara es un elemento seductor. Si bien es cierto que la belleza fotográfica no deja de ser una contradicción de cara a las miserias sociales que ventila, ésta sirve entre otras cosas para el lucimiento de sus actrices. La lente de Figueroa registra en su mayor esplendor a Dolores del Río, María Félix, Columba Domínguez, Marga López, María Elena Marqués. Uno podría jurar que Fernández estaba enamorado de ellas, como Leos Carax de Juliette Binoche. Como espectador es posible sentirlo en

esos momentos de gran emotividad que no faltan en ninguna de sus cintas.

Figueroa ocupa un sitio de honor para *El Indio* (el crédito del cinefotógrafo desfila aparte y en orden de importancia apenas antecede al suyo), pero habrá que precisar que por momentos el proceder del maestro del encuadre y de la luz tenía un efecto de zancadilla. Muchas son las imágenes excepcionalmente encuadradas y mejor iluminadas que habitan las cintas de ambos, sin embargo es frecuente que éstas rompan no sólo el ritmo del relato, sino el flujo narrativo. Son ex-



perencias estéticas que el ojo agradece, pero se constituyen como digresiones, no siempre felices para el espíritu del relato. Por eso no es disparatado pensar que lo mejor se encuentra en las cercanías al punto cero del movimiento, casi en el reposo: en la estática relumbra la figura mexicana de la Del Río y la Félix; estático el rostro de Pedro Armendáriz, sus ojos cristalinos, alcanzan a mirar mucho más allá del cuadro delimitado por la pantalla.

Mauricio Magdaleno es otro pilar fundamental. A juzgar por el juicio de Figueroa, quien estaba convencido de la ignorancia literaria de Fernández («Emilio

no era un buen escritor, empezando porque rara vez leía algo. Tenía una cultura muy raquítica»), Magdaleno es responsable de la coherencia argumental, del desarrollo de personajes. ¿Compartía la vocación aleccionadora de Fernández? ¿Son tuyas tantas loas que a cuento de nada aparecen aquí y allá y que son, con buenas intenciones otras tantas digresiones?

Lo entrañable de *El Indio* es, para decirlo con Figueroa, «la expresión plástica, la imagen fuerte, la tensión dramática entre personajes de garra». Eso se llama intensidad, y por ella queremos tanto a *El Indio*.

tas, de los pelos a los viajes en ascensor, de las narices a los encendidos, la atención del ensayista se detiene y queda literariamente absorta en las averiguaciones de cuanto está a la vista pero suele pasar inadvertido. En otros momentos, sin embargo, la razón va en busca de temas, se diría, menos nimios, como el insulto o la mosca de Wittgenstein, la gula y el hambre o la posibilidad de ver en los propios desperdicios una explicación de uno mismo, pero salvo algunas ocasionales manobras de argumentación filosófica (que harían recelar a quien por ellas esperara una asertividad de mayores alcances), el espíritu de cuanto está siendo dicho es el de la curiosidad paradójicamente activa del ocioso: con las referencias indispensables que le salen al paso, con una prosa que sabe servirse cuando es necesario lo mismo de la poesía que del humor, del impulso crítico que de la digresión, con un solvencia estilística que improvisa la organización de sus exposiciones de manera que no por ganar en congruencia pierdan en espontaneidad, Amara aprovecha la liberalidad sustancial del ensayo para que su lógica, como en la mejor tradición del género, tome los rumbos que sólo a ella concierne (y no los del tratado más docto, no los de la sistematización del pensamiento que busque mayores honduras) y para que, en consecuencia, la lectura sea apenas —y nada menos— un principio de descubrimiento y de reinterpretación de la realidad.

Dos en su juicio

JOSÉ ISRAEL CARRANZA

Por la perplejidad inaugural que lo anima, el ensayo literario es antes que nada una voluntad de escritura de la que al ensayista sólo le queda esperar lo inesperado; el lector, si esa voluntad corre con fortuna, tendrá por tuyas las interrogaciones y las especulaciones que haya ido encontrando el ensayista, y como éste también irá haciendo los hallazgos y teniendo las nuevas

perplejidades que proponga la imaginación de ambos: la de quien escribe y la de quien lee.

Los asuntos de los que se ocupa la voluntad de escritura de Luigi Amara (Ciudad de México, 1971) en *El peatón inmóvil* están, en su mayoría, afiliados por la marca de lo cotidiano, de lo que no tendría por qué demorarnos en una observación escrupulosa: del polvo al acomodo de las revis-

Alberto Chimal (Toluca, 1970), en *La cámara de maravillas*, pone en marcha su propia voluntad de escritura al respecto de ciertos intereses que, a diferencia de los de Amara, preferiblemente provienen de su curiosidad como lector y espectador de un mundo en el que lo inusitado, y no lo consabido, tiene prioridad. No es la activa inteligencia del ocioso, sino más bien la del autor cuya atareada cultura está deparándole todo el tiempo las fascinaciones cuyas claves se ve impelido a encontrar. Sus ensayos, así, ceden a veces el paso a los artículos que en su agilidad y su economía bastan para despachar las informaciones, frecuentemente asombrosas, que deja en manos del lector, pero en cualquier caso la prosa se tiende como una nítida relación en la que se conjugan la comprensión profunda de su asunto y su interpretación propositiva y novedosa. El título y la primera entrada del índice dejan claro que este libro funciona como una colección privada, como las cámaras de maravillas del Renacimiento que «reflejaban la sensibilidad de quien escogía y guiaba su desorden»: de tal modo, la sensibilidad del autor queda expuesta y el riesgo da resultados altamente estimables porque a la variedad de los objetos que integran esa colección (de Vladimir Nabokov al *Semanario de lo Insólito*, de Juan José Arreola a la ciudad de Toluca, de un portentoso oráculo de papel al descubrimiento de dónde termina el universo y dónde

de comienza uno mismo) se agrega, felizmente, la lúcida certeza con que se da cuenta de los asombros que contienen.

El peatón inmóvil y *La cámara de maravillas*, aparecidos simultáneamente en la colección *Bajo tantos párpados* que dirige el poeta Luis Vicente de Aguinaga, son libros cuyos méritos les vienen no sólo del estilo (el rigor que ambos autores han ejercido, Amara en la poesía y Chimal en la narrativa y el teatro), sino además de aquello que exhibe toda buena práctica del género ensayístico: de las virtudes de la intuición, el entendimiento y la sutileza. Las virtudes intrínsecas del juicio.

Luigi Amara, *El peatón inmóvil*. Ediciones Arlequín/Universidad



de Guadalajara, colección *Bajo tantos párpados*, Guadalajara, 2003.

Alberto Chimal, *La cámara de maravillas*. Ediciones Arlequín/Universidad de Guadalajara, colección *Bajo tantos párpados*, Guadalajara, 2003.

La pasión a solas

JOANNA ZEROMSKA

Dentro del campo de los estudios literarios existe una vertiente que, en los últimos años, ha cobrado cada vez mayor notoriedad, debido en buena parte a las opiniones divergentes que suscita uno de sus postulados funda-

mentales, y el cual se relaciona con los privilegios y oportunidades que, en el ámbito de las ciencias y las artes, habría tenido a lo largo de la historia la humanidad contemplada desde la perspectiva del género de sus miembros.

Ciertamente, gran parte de los llamados estudios de la mujer se ha orientado hacia la caracterización y valoración ideológica de las diversas circunstancias que habrían incidido en la experiencia vital y cultural de aquellas mujeres que optaron por tomar la pluma y desempeñarse activamente —y no tan sólo en cuanto musas o paradigmas de comportamiento, según fuera el caso— en el campo de la creación literaria.

Al respecto, una de las medidas tomadas en cuenta con el objeto de poner en relieve la voz de la mujer, silenciada por el discurso patriarcal en el concierto de la producción artística occidental, ha sido la recuperación (relativamente reciente) de textos olvidados o ignorados por la literatura canónica, y cuya evocación parece demostrar —desde la perspectiva adoptada para su interpretación— la existencia de voces que entonaban «puertas adentro», mientras que en las calles y edificios públicos de la ciudad literaria se hacían escuchar, mayoritariamente, las voces cantantes de los protagonistas «oficiales de la historia».

Como ejemplo de esto último, cabría citar tan sólo el caso de la que se perfila como una de las antologías más ambiciosas jamás elaboradas al respecto, y la cual, bajo el título general de *La vida escrita por las mujeres* —la obra en cuestión constará en total de cuatro volúmenes—, promete ofrecer un exhaustivo panorama de aquella producción

que, parafraseando a Virginia Woolf, clama por un «espacio propio» en las páginas de la *Historia literaria*. (La antología mencionada, editada en España, se espera que llegue a librerías mexicanas pronto, y la revisión de los planteamientos teóricos y críticos que sustentan su conformación deberá considerarse como un punto obligado para todos los interesados en el tema).

Simultáneamente, aunque de manera tangencial (más adelante se verá por qué) tiene lugar la aparición de una nueva edición de *La pasión a solas*, antología de poemas y algunas composiciones en prosa de la hoy virtualmente desconocida poeta mexicana Laura Méndez de Cuenca (1853-1928), seleccionadas por el escritor yucateco Raúl Cáceres Careño, por cuya cuenta corre también el estudio que sirve de prólogo al libro. Dos razones justifican su reaparición en el mercado editorial. La primera corresponde al hecho de que las dos ediciones anteriores —de 1984 y 1989— se encuentren agotadas; pero el motivo fundamental ha sido que en agosto de 2003 se cumplían 150 años del nacimiento de la escritora mexicana. Bajo tal circunstancia, la reedición —aunque tan sólo en parte— de su obra constituye, al mismo tiempo, un homenaje a uno de los personajes fundamentales del *fin de siècle* mexicano, así como una nueva oportunidad para la difusión de la obra de una de las más importantes representantes de la literatura mexicana

escrita por mujeres en el siglo XIX. (Cabe aclarar que, en ocasión de su reedición, la antología fue revisada y ampliada, tanto con inclusiones adicionales de la producción de Laura Méndez, como con nuevas apreciaciones sobre su obra por parte de su antologador).

Se ha señalado que la publicación del libro reseñado podría entenderse en relación con la tendencia mundial a recuperar las obras de escritoras de distintas épocas, pero no debe entenderse necesariamente en identificación con la vertiente principal de tal actividad. Y es que la lectura crítica de la obra literaria entendida como producto de plumas masculinas o femeninas, puede tener serias repercusiones en el valor que le sea otorgado a la misma. Al respecto, podría observarse que la obra de Laura Méndez de Cuenca, por lo que nos es dado conocer de ella —habría que decir que, en general, existen muy pocas ediciones de obras de escritoras mexicanas decimonónicas, siendo *Las voces olvidadas. Antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, editada por Ana Rosa Domenella y Nora Pasternac (y la cual incluye, por cierto, siete cuentos de Laura Méndez), una de las excepciones más notables en el rubro— no pareciera constituir una transgresión al discurso poético dominante de la época. De hecho, su voz no aparenta intentar establecer una diferencia con la retórica «propia» del discurso *masculino*;

mucho menos da signos visibles de ruptura con las expectativas sociales y culturales de la época. ¿Valdría preguntarse entonces si tal característica califica la suya como una obra indigna de formar parte del discurso de la Escritora Mujer, quien debería estar consciente de la necesidad de distinguirse forzosa-mente de un discurso dominante e indeseable?

La responsabilidad de responder a una pregunta como ésta se sitúa —hoy más que nunca— del lado del lector, quien, actualmente, se ve enfrentado con inusitada frecuencia a la necesidad ineludible de evaluar y decidir sobre sus propios parámetros de lo que entiende por literatura, al momento mismo de comenzar la lectura de cada nueva obra. Por otra parte, cabe recordar que las nociones poéticas que defendían los escritores mexicanos del siglo XIX no coincidían necesariamente con todos los puntos que caracterizaban a los programas literarios entonces en boga en las distintas capitales culturales del mundo. Siendo así, también habría que tomar en cuenta la posibilidad de divergencias en el campo de lo esperado de la producción literaria de las escritoras mexicanas, y aun entre ellas mismas en su autoconciencia de creadoras y representantes de su género.

Podría decirse que, más allá del lugar a que la interpretación de sus poemas y narraciones nos llevare, la importancia innegable de Laura Méndez de Cuenca ra-

dica en haber sido —tal como lo señala el propio Cáceres Carenzo— la poeta de transición entre el romanticismo de finales de siglo y el modernismo en México, y tal hecho podría ser ya motivo suficiente para conducirnos a revisar con detenimiento su obra, con el propósito de caracterizarla y valorarla en su justa medida.

El antologador de *La pasión a solas* sienta las bases para una lectura abierta, organizándola a partir de las partes de la obra disponibles hasta el momento (la mayor parte de la misma se encuentra dispersa en publicaciones de difícil o imposible acceso, conocida tan sólo por referencias, y su estudio a fondo requeriría de una exhaustiva búsqueda previa, en aras de una ideal integración de las obras completas de Laura Méndez de Cuenca). Dicha propuesta de aproximación se basa en su clasificación inicial en los siguientes apartados: «Lírica amorosa», «Paisaje anímico», «Intención ética y religiosa», «Del mundo de la infancia», y «Testimonio social»; a las anteriores se agregan «Tres elegías», «Dos traducciones», «Dos cuentos y un ensayo», y el epílogo con el «Homenaje poético de Manuel Acuña» (con quien Laura sostuviera una de las relaciones amorosas más famosas de la época, pero también más desdichadas, y la cual contribuyó en buena parte a que —en otra de las facetas de su compleja personalidad— también se le considerara como la «musa segunda del

romanticismo finisecular»). La clasificación propuesta supone la inmensa ventaja de no categorizar *a priori* el valor del contenido de cada una de las obras incluidas, consignando tan sólo los rasgos temáticos más evidentes de cada una de ellas.

«¡Qué pudiera decirte! Extranjera, lleguéme a estas playas; —y de entonces acá me devora— la triste nostalgia». Ajena a otras implicaciones que no sean las de su propia soledad, la cual permea toda su lírica, obra y personalidad creadora al mismo tiempo, la voz de Laura Méndez de Cuenca aguarda la mirada del lector, esperando todavía, tras todo el tiempo transcurrido, a ser descrita desde su particular individualidad... ¿O quién se puede ufanar de haber conocido todos los vericuetos del alma de una mujer?

Laura Méndez de Cuenca, *La pasión a solas. Antología*, selección, prólogo y notas de Raúl Cáceres Carenzo, presentación de Francisco Valero Becerra, tercera edición, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 2003.

 Ballet Folclórico
de la Universidad de Guadalajara



TEATRO DEGOLLADO
funciones todos los domingos



estación cuatro
tu compañía

...primavera
..tu emoción



otoño:::tu imaginación



verano
tu diversión



invierno:::tu ilusión

