

La poesía española actual
JUAN CARLOS ABRIL

El cuerpo como testigo y lenguaje en
Farmacotopía y Operación al cuerpo enfermo
IVETH LUNA FLORES

Narrativa de Zacarías Jiménez
AIDÉ CAVAZOS GONZÁLEZ

AÑO 21, NÚMERO 95-96, ENERO-JUNIO 2017

armas y letras

REVISTA DE LITERATURA, ARTE Y CULTURA DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

UNIVERSO JUAN RULFO

**SUSANA RODRÍGUEZ AGUILAR,
RENATO TINAJERO, JOSÉ ROBERTO
MENDIRICHAGA, HUGO VALDÉS**



\$40.00 PESOS

IMÁGENES DE
ANA FABIOLA MEDINA

Poemas de *Catálogo razonado de alambremaderitas para hembra con monóculo y posible calavera* / **DIANA GARZA ISLAS** / 4

Poemas / **R. S. THOMAS**. Traducción de **MISAEEL RUIZ ALBARRACÍN** / 8

UNIVERSO RULFO

Juan Rulfo: hechos visuales y literarios / **SUSANA RODRÍGUEZ AGUILAR** / 11

Ante Rulfo: notas de una lectura / **RENATO TINAJERO** / 14

El habla popular en la cuentística de Juan Rulfo / **JOSÉ ROBERTO MENDIRICHAGA** / 19

Pueblo fantasma / **HUGO VALDÉS** / 24

ANATOMÍA DE LA CRÍTICA

Hacia otra caracterización de la poesía española actual / **JUAN CARLOS ABRIL** / 27

Cubrir con oro las partes de un dorado / **IVETH LUNA FLORES** / 38

ANDAR A LA REDONDA

Oscar Liera, 1946-1990 / **LUIS MARTÍN GARZA** / 43

DE ARTES Y ESPEJISMOS

La palabra nos atraviesa. A partir de “Porque juego” de Ana Fabiola Medina / **PAULINO ORDÓÑEZ** / 46

Un enigma se ha vuelto transparente. La narrativa de Zacarías Jiménez / **AIDÉ CAVAZOS GONZÁLEZ** / 49

MISCELÁNEA

Aniversario de Dolores Castro / **VERÓNICA G. ARREDONDO** / 52

TOBOSO

A la letra: Un incidente en particular / **BÁRBARA JACOBS** / 57

La materia no existe: Sébastien Slodtz (1655-1726) / **ALBERTO CHIMAL** / 59

Letras al margen: El retorno del Zurdo Mendieta / **EDUARDO ANTONIO PARRA** / 61

Plumas al vuelo: El riesgo de la escritura / **JESSICA NIETO** / 64

CABALLERÍA

Un ejercicio de investigación-creación en la frontera sur / **ROCÍO CÁRDENAS PACHECO** / 67

Hernando Garza y el desierto en la palabra / **CORAL AGUIRRE** / 68

Party Padre Style de Paulino Ordoñez / **ADRIÁN RUIZ** / 71

ÍNDICE



Universidad Autónoma de Nuevo León

Rogelio G. Garza Rivera
Rector

Carmen del Rosario de la Fuente García
Secretaría General

Celso José Garza Acuña
Secretario de Extensión y Cultura

Antonio Ramos Revillas
Director de Editorial Universitaria

Margarito Cuéllar
armasyletrauanl@gmail.com
Director editorial

Nohemí Zavala
nohemizav@gmail.com
Editora responsable

Verónica Rodríguez
veronica.rz@gmail.com
Diseño



Armas y Letras. Revista de Literatura, arte y cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Año 21, No. 95-96, enero-junio 2017, es una publicación trimestral, editada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través de la Editorial Universitaria de la UANL. Casa Universitaria del Libro, Padre Mier 909 Pte. esquina con Vallarta, Monterrey, Nuevo León, México, C.P. 64000, Tel. + 52 81 83294126, Fax + 52 81 83294111, www.armasyletras.uanl.mx/, armasyletrasuanl@gmail.com
Editora responsable: Nohemí Zavala Castellón. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2009-061817570300-102, ISSN en trámite, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor, Licitud de Título y contenido No. 14,918, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Registro de marca ante el Instituto Mexicano de la Propiedad Intelectual, en trámite. Impresa por Serna Impresos, S.A. de C. V., Vallarta 345 Sur, Centro, C.P. 64000, Monterrey, Nuevo León, México. Este número se terminó de imprimir el 30 de enero de 2017 con un tiraje de 1,500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del autor de la publicación.

Prohibida su reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del editor.

Impreso en México
Todos los derechos reservados
Copyright 2017

*De Catálogo razonado de alambremaderitas para hembra
con monóculo y posible calavera*

◆ DIANA GARZA ISLAS

36

De este lado del sueño está mi cuerpo. ¿Quién lo dijo? No sé. Sé que no eran necesarias tantas agujas para sostener mis ojos. Pero no lo decidí. Estamos en el sueño del bulto, del que encima de todo llevó gafas, aura gruesa, de mascota a la canícula y un mecanismo indistinto de familiares ausentes.

Pegue usted alas al reverso del retrato.

Mío, para escapar mejor.

Y si se asoma, no verá al huevo que debía; sí la cola del animal óseo al lado, sí la redondez que lo corola.

Esa redondez, retiene.

Y si estipulé *dorado*, faltan aún las muchas medallas que gané por decir que de este lado me miran, por decir los túneles recobrados para el ojo, por decir sus navajas, ciegas, el puente fijo y el alcance del bisturí, siempre reversible a la mirada. *Es que no contábamos con eso, ni con la manita erguida –piensa ella y se va ya, al carril de la balanza de cobro– pero fíjate que sí, de este lado está mejor, ya ni veo lo que pensé, sólo fragmentos de sus ojos.*

[Que, por otro lado, nunca tendrán parte en este asunto, peso, ni herencialización.]

Por eso mismo es emocionante asomarse aquí de vez en cuando. Para constatar ese espacio vacío que he soñado en representación del mundo y *es* el mundo, para constatar las distancias rojas, muy vigiladas, muy afiladas, que, centímetro a centímetro, yo anticipé.

Ingredientes para destituir lo imaginado: catorce tiras de estambre *Zauberberg* ya ensambladas; que falten algunos dientes; los cuernos del toro, bien amarraditos; dos espejos de dentista, no muy distintos entre sí; cuatro patas del animal conseguido rizadas hasta enfocar el letrero con los cuatro puntos cardinales: ver, fingir, creer, hablar; un ojo no y prótesis de dorado; un miembro incrustado al motor que reciclé, de latas negras; la frase «Le falta un tornillo»; y que yazca ahí, en la suavidad oscura, la palabra «dendritas».

[Indistintamente.]

Procedimiento: *Hay más corazones rojos que cráneos en el mundo. Hay más corazones rotos que a donde llevarme a pasear.* [Repetir.]

Conclusión: El hilo conductor dividido en tres, de este a oeste. [Recobrado.] Pero, al reverso ¿quién sujeta la voz? No sabe. No contesta. Y si sabe, lo encandilan. [Las cuatro láminas, muy transparentes, de acrílico, que en otras zonas se conocen como *ánima*.]

Inventario: *Esa cabeza ya va, va a emerger, va la burbuja.* La tira metálica resultante escrita, su código en la cesura, mírala, ese es ya su nombre: es tierno, es falso, no existe, es mío.

Nombre: llave suave, rococó. Cáscara de orina, como ya lo dije mucho. [Y por eso hay que decirlo otra vez.]

Pico transparente. Desparpajado, inclusive. ¿Pero *ebúrneo* qué es? Una lápida esponjosa de voz, de calaca hablada, de huecos oculares, lupa y recitación: con rueca, con giratoria y medida. Molde. Y el esqueleto de cera con sus *de uno a seis triángulos rojizos*. [Puede que carmesí, el del último bastión.]

Nombre: la palabra *cornucopia*, cuando estaba de moda. Nombre: Lanza que me pesa; biombo abastecido; carcaj y otras minucias.

¿Qué argumento nos soporta? Sólo la coronación.

[No determinan.]

Porque hay que pensar en el mundo. Mundo o vestida de novia. Mundo o pecho erguido. Mundo o cabeza constante. Mundo o estatua de arcilla. Huevo o Mundo. Adjetivo o Mundo. Porque hay que hacer notar al mundo. Simulando: El alimentarse de la madre a sí misma. ¿O que más nos falta para volar? El recuerdo del verano donde todo se erguía y daba a luz cada oquedad granulada, tal vez.

Nombre: franjas de hierba molida, que no vertí. El signo flagrante, redondo blanco y sin números. Nombre: con huequitos no advertidos. Con un ave güera ensamblada.

En la copa del mundo, que oí-oí.

Poemas

● R.S. THOMAS

TRADUCCIÓN DE MISAEL RUIZ ALBARRACÍN

*Un campesino**

De nombre, Iago Prytherch, aunque, a decir verdad,
no es más que un hombre cualquiera de las peladas colinas de Gales
que cuida de unas pocas ovejas en un desfiladero de nubes,
corta remolachas, arranca la piel verdosa
de los huesos amarillos con una sonrisa idiota
de satisfacción o remueve la dura tierra
bajo un espeso mar de nubes que destellan al viento:
así pasa sus días, su babeante alegría
más escasa que el sol que hiende las mejillas
del cielo lúgubre, si acaso una vez por semana.
Obsérvale luego, de noche, clavado en su silla,
inmóvil excepto cuando se inclina para escupir en el fuego.
Hay algo que asusta en la vacuidad de su mente.
Años de sudor y el contacto con los animales
hacen que su ropa despida con absoluta naturalidad
un olor acre que ofende al refinado, pero afectado, olfato.
Aun así ese es el prototipo que, estación tras estación,
frente al asedio de la lluvia y el desgaste del viento,
conserva su rebaño; una fortaleza inexpugnable
incluso en la confusión de la muerte.
Recordadle, pues él es también un vencedor en la batalla.
Resiste como un árbol bajo la curiosidad de las estrellas.

*De *The Stones of the Field* (1946)

*El prado iluminado**

He visto cómo salía el sol
e iluminaba un pequeño prado
durante un rato, y he seguido mi camino
y lo he olvidado. Pero esa era la perla
de más valor, el único prado donde encontraría
el tesoro. Ahora comprendo
que debo desprenderme de todo
para poseerlo. La vida no corre
hacia un futuro que se aleja, ni anhela
un pasado imaginario. Consiste en desviarse,
como Moisés hacia el milagro
de la zarza ardiente, hacia un brillo
que parecía tan pasajero como entonces
tu juventud, pero es la eternidad que te espera.

*De *Laboratories of the Spirit* (1975)

*Geriátrico**

¿Qué dios está orgulloso
de este jardín
de flores muertas, de esta gruta
submarina de humanidad,
donde los miembros se agitan en invisibles
corrientes, caras marchitas
sobre tallos secos, voces que se agarran
en un último, desesperado intento
por no soltar presa? A pesar de los pétalos
secos, distingo
las especies: Charcot, Mènière,
Alzheimer. Aquí no hay
jardineros, solo vigilantes
de la razón invadida
de confusión. Hubo un día en que
este cuerpo, entonces solo un brote,
se abrió a los besos del amor. Esos ojos,
cubiertos de legañas,
eran tersos guijarros en
el riachuelo del amor. ¿Es esto
lo que nos prometió
Abraham Ibn Ezra? Al salir
me consuelo como puedo:
hay otro jardín
de rocíos y fragancias
y hemos quedado atrapados
entre las zarzas que lo rodean,
un sacrificio dispuesto por un dios
atormentado en aras de un amor más fiero
de lo que podemos comprender.

*De *No Truce for the Furies* (1995)



JUAN RULFO:

hechos visuales y literarios

◆ SUSANA RODRÍGUEZ AGUILAR

*Y así, el vacío intenta llenarse
con la memoria de los idos.*
Álvaro Matute

“Yo soy Juan Nepomuceno Carlos Pérez Rulfo Vizcaíno, me apilaron todos los nombres de mis antepasados paternos y maternos como si fuera el vástago de un racimo de plátanos, aunque [...] me hubiera gustado un nombre más sencillo”, comentó el escritor por allá de 1977 a la televisión española.¹ Cuarenta años después

de esta entrevista se celebra el aniversario número cien de Juan Rulfo, junto con los centenarios de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y del diario de la vida nacional *Excélsior*. Dos contextos destacables para un personaje relevante.²

Así pues, y en honor al primero, estas breves líneas incluyen su voz –a la usanza antigua, con el

¹ Joaquín Soler Serrano cita las palabras de Rulfo en el artículo “Juan Rulfo y el mundo de su próxima novela *La Cordillera*”, de María Teresa Gómez Gleason (La cultura en México, 1966) durante una entrevista con el autor para el programa A fondo, de la Televisión Española, en 1977. Recuperado el 11 de febrero de 2017 de: <https://www.youtube.com/watch?v=V74yJztkx-c> Las citas subsecuentes pertenecen a esta entrevista, a menos que se indique otra fuente.

² Dato interesante de uno de sus ancestros –donde destaca el apellido compuesto que después fue modificado– establece que Juan del Pérez-Rulfo, oriundo de España, monje por decisión familiar y después por decisión personal, se casó dos veces y fue integrante de las fuerzas de Félix María Calleja del Rey, virrey de la Nueva España que combatió a los independentistas mexicanos. Del Pérez-Rulfo ya arraigado en México terminó por pasarse al bando insurgente.

entrecomillado de rigor— para destacar su participación como empleado (recaudador de rentas, publicista y vendedor de llantas), como funcionario (agente de migración para perseguir extranjeros ilegales, aunque nunca capturó a ninguno; distribuidor de barcos y encargado de ediciones en el Instituto Nacional Indigenista por veinte años), sin olvidar la participación del alpinista y del “aficionado de la vida” en las letras y en la fotografía.

La historia del novelista Juan Rulfo inicia en Apulco, donde vio la luz primera; pueblo de unos dos mil habitantes, perteneciente a San Gabriel, distrito de Sayula, Jalisco. Rulfo es de los bajos de Jalisco, de “un pueblo en una barranca, con calles torcidas y empinadas”, que no aparecía en los mapas pero donde uno de sus abuelos contribuyó en la construcción tanto de la iglesia como de un puente.

El conflicto cristero, como un resabio de la Revolución Mexicana, determinó la pérdida de algunos de sus familiares y marcó al niño Rulfo, quien estudió primero en un colegio de monjas josefinas y después fue trasladado a Guadalajara, donde su abuela —analfabeta que se sabía de memoria los devocionarios— lo ingresó al único orfelinato que existía, el internado de San Gabriel: “era como una cárcel-correccional. Lo único que aprendí fue a deprimirme. Fueron años difíciles”. Rulfo atribuye a esta experiencia su pánico a las multitudes, a la gente; sin embargo, aprendió a

vivir en soledad. Tiempos donde la lectura fue su mejor distracción, porque al cerrar la iglesia por el problema de los cristeros, la biblioteca de ésta fue trasladada a su casa y ahí se encontró con libros que el sacerdote recogió por ser prohibidos.

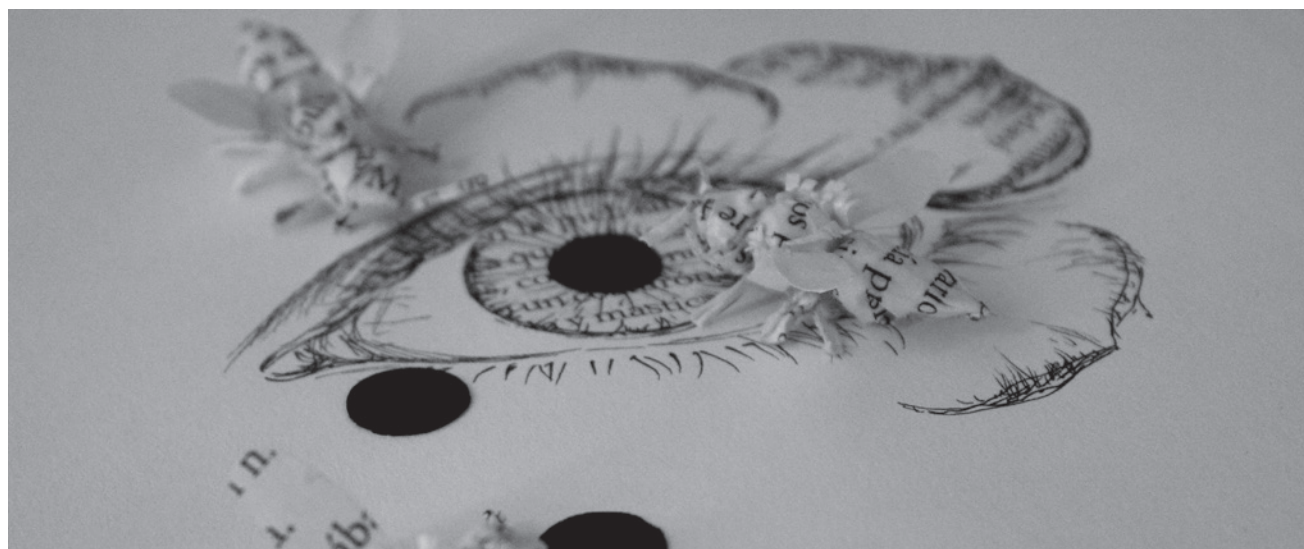
Las historias de violencia y los personajes que conoció durante y después de la rebelión “se me han grabado y yo los he recreado. No pintar, los he tenido que recrear, los he tenido que revivir” para mostrarlos de una forma distinta en la escritura. Aunque esos personajes irracionales no tienen

rostro, “son gente común y corriente”. La realidad no está en la obra de Rulfo, “yo tendía a renovar hechos del pasado, no lo que estaba sucediendo”.

De ahí que “cualquiera que tratara de encontrar esos paisajes, esos motivos, esas descripciones, que han dado origen a esos escenarios no los encontraría”. El objetivo se cumplió: “Quería no hablar como se escribe sino escribir como se habla”.

En 1940 el estudiante de contabilidad emigró al Distrito Federal, hoy Ciudad de México, y quizá el contexto le inspiró para realizar su primera novela (un campesino que fue trasplantado a una ciudad moderna) pero Rulfo la destruyó por considerarla mala. Asistió a la UNAM como oyente en la Facultad de Filosofía y Letras, en el Centro Mascarones, y en 1945 publicó su primer cuento, “Nos han dado la tierra”, en la revista *América* de Guadalajara, donde también publicó por vez primera sus relatos visuales.

“QUERÍA NO HABLAR COMO SE ESCRIBE SINO ESCRIBIR COMO SE HABLA.”



Después vendría *El llano en llamas* en 1953 y *Pedro Páramo* en 1955:

[En *Pedro Páramo*] el personaje central es el pueblo [...] Es un pueblo muerto donde no viven más que ánimas, donde todos los personajes están muertos, y aun quien narra está muerto. Entonces no hay un límite entre el espacio y el tiempo. Los muertos no tienen tiempo ni espacio. No se mueven en el tiempo ni en el espacio. Entonces así como aparecen, se desvanecen [...] es difícil de entender pero con esa intención la realicé.

Ambas obras, la primera realizada con dos becas consecutivas que le otorgó el Centro Mexicano de Escritores y la segunda subvencionada por la Fundación Rockefeller, no obtuvieron la respuesta que esperaba el autor, pero fueron revaloradas por las generaciones siguientes. Lo mismo ocurrió con sus materiales fotográficos, rescatados y reconocidos años después. “La fotografía la hice en un tiempo y me gustaba, me gustaba mucho”.

Así, los hechos visuales –la huella, la marca que puede percibirse y volver a existir por ser éste un informe de un testigo, el fotógrafo, en este caso Juan Rulfo– dieron cuenta del inframundo no contemplado en la literatura de Rulfo. El escritor en el papel de documentalista trató de describir costumbres, modos de ser y modos de pensar de los habitantes de la ciudad capital y de varios lugares de la República Mexicana: en la *Portada del Templo de Sanctorum* (1940), en el *Cráter del Nevado de Toluca* (1940), en el retrato a su esposa Clara Aparicio de Rulfo (1948), en el *Acceso con arcos y automóvil convertible* (1950), en el *Acceso al atrio y templo de Yecapixtla* (1950), en la *Casa en ruinas* (1955), en el retrato a José Gorostiza (1955), en las *Vías de ferrocarril de Buenavista* (1956), en la *Niña corriendo en un portal de Jalisco* (1961).

Las vivencias de su infancia –“en una zona de devastación. No solo de devastación humana, sino de devastación geográfica”– las plasmó en blanco y negro con tonalidades en gris. El fotógrafo con su Rolleiflex planteó situaciones conflictivas, estados y problemas sociales de una manera artística. Tanto la obra literaria como la obra fotográfica de Juan Rulfo reflejan el “lenguaje del pueblo, el lenguaje hablado

que yo había oído de mis mayores, y que sigue vivo hasta hoy”. Reflejan la narrativa visual de Rulfo en letras de molde y en papel fotográfico.

En su obra literaria los problemas de la ciudad no se ven reflejados como sí ocurrió en su material fotográfico, ello debido a que “a mí no me dice nada. Y además ¿qué ciudad?, ¿qué clase de ciudad?, ¿cuál de todas las ciudades de la Ciudad de México de todos los Méxicos que hay? [...] Para mí la Ciudad de México es completamente extraña”.³

El jalisciense, en un día común y después de trabajar como editor en el Instituto Nacional Indigenista escribía para sí, mientras que varios de sus materiales fotográficos fueron generados en los viajes que realizó como parte de su quehacer cotidiano: editar la colección más importante sobre antropología social, que incluye a las 52 comunidades indígenas en México (zapotecos, mixtecos, huaves, zoques, triques, cuicatecos, mazatecos, chinantecos, choles, popolocas).

El factor económico determinó su permanencia como funcionario, en esta institución, “porque de eso vivo. Es muy difícil, como se sabe, vivir de la literatura en nuestros países. Este trabajo lo tengo hace 18 años y aparte de que da de vivir me gusta. No he descuidado la literatura que para mí es fundamental, mi afición o mi vicio principal [...] La culpa no la tiene nadie, es simplemente la necesidad de mantener a una familia”.⁴

El hombre sombrío, el hombre que creyó haber nacido a la medianoche tras considerarse oscuro y hermético, el hombre que fue criado en un ambiente de fe, plasmó en el papel fotográfico los problemas y las virtudes de la ciudad (escasez, migración, pobreza; la arquitectura, los barrios, los paisajes citadinos) y del campo (las costumbres, los rituales, las tradiciones, los contextos, la población nativa y los paisajes mexicanos). El concreto y el adobe. Lo urbano y lo rural. Lo moderno y lo citadino. Lo horizontal y lo vertical. Situaciones fotográficas, documentales y cinematográficas dieron cuenta de los hechos visuales y narrativos de Rulfo. ●

3 Rulfo entrevistado por Ernesto González Bermejo, “Juan Rulfo: La literatura es una mentira que dice la verdad”, en *Revista La Universidad de México*, No. 1, septiembre de 1979, pp. 4-8.

4 *Op. cit.*

Ante Rulfo: notas de una lectura

◆ RENATO TINAJERO

La elección de mis lecturas es caprichosa, desordenada. Me guían el gusto y las circunstancias, no el deseo de erudición. Hablo como un lector que en el camino llegó, un tanto por casualidad, a dos estaciones espléndidas, cuyo recuerdo late aún con fuerza. *El llano en llamas* es una de ellas. *Pedro Páramo*, la siguiente. Veintitantos años ya de haberlas visitado y todavía quiero volver, y vuelvo, a su presencia. Y me dejo, todavía, deslumbrar, como quien las conoce por primera vez. Y como si fuera la primera vez, descubro algo nuevo en ellas, me dejo sorprender, dejo que *ellas* descubran algo nuevo en mí, un nervio que no se había pulsado del todo y que esperaba su momento para resonar.

Este es, si se quiere ver así, el recuento de un amor personal. De un amor que se construye y reconstruye con los años.

Mi admirado Guillermo del Toro lo pronunció firme y claro en una entrevista hace tiempo difundida por la web: “*El espinazo del diablo* es Juan Rulfo”.¹ Se refiere, claro, a su película del año 2001, rodada en España. La del orfanato a la mitad de la llanura yerma, polvorienta, seca. El orfanato habitado por los niños y sus cuidadores, pero también por los fantasmas de los crímenes pasados y futuros.

¹ Vicente Díaz, “Entrevista con Guillermo del Toro” en *The Cult*. <http://www.thecult.es/Entrevistas/entrevista-con-guillermo-del-toro.html>
El mismo Del Toro, jalisciense como Rulfo, no se ha guardado nunca su admiración por el autor de *El llano en llamas*, libro señalado por el propio cineasta como una influencia literaria esencial para la concepción de *El espinazo del diablo* (Jaime Perales Contreras, “Guillermo del Toro: la experiencia física del horror”. En *Literal*, <http://literalmagazine.com/guillermo-del-toro-la-experiencia-fisica-del-horror/>). En fecha tan reciente como marzo del 2017, un tuit de Guillermo señala a Rulfo como la prosa que más admira en español, “my most admired prose writer in Spanish” (Guillermo del Toro @RealGDT. <https://twitter.com/RealGDT/status/837357787009040384>).

No es que la película esté basada ni siquiera mínimamente en algún relato o personaje de Rulfo. Pero quien haya visto el filme y leído a Rulfo sabrá reconocer en esa geografía reseca, en esos personajes desesperados, en esa miseria moral que se palpa en el sudor y la respiración misma de la gente, un eco muy de Rulfo, muy de los personajes, las tramas y las atmósferas del escritor. La huella de Rulfo marca un tono para la película, le imprime una manera de ser. No es Rulfo en un sentido estricto, pero al mismo tiempo sí lo es. O, por decirlo de otra manera, *El espinazo del diablo* no habría sido posible sin la preexistencia de Rulfo, si Guillermo del Toro no hubiera leído antes a su coterráneo y hubiera asimilado las trazas de una cierta forma de narrar pero también de un talante, de una cierta actitud. El estilo de Rulfo, tal como lo asimiló el cineasta, trasciende el plano narrativo, pues incluye también una espiritualidad pesimista que todo lo impregna con su fatalidad.

Habitar en una narración de Rulfo es habitar a la deriva, marcado por fuerzas que son al mismo tiempo familiares y extrañas. Fuerzas fascinantes y terribles a la vez. La vida se torna una peregrinación sin principio ni fin, la expiación de los pecados cometidos por deidades indiferentes, en un tiempo al margen de todos los tiempos.

II

Pienso en *Talpa*, de *El llano en llamas*. La trama es simple. Un hombre, Tanilo Santos, enferma de gravedad. Su esposa, Natalia, y su hermano son amantes. La muerte de Tanilo quitaría el único obstáculo que les impide unirse. Tanilo decide peregrinar hacia el santuario de la Virgen de Talpa, en busca del milagro de una curación. Los amantes ven en ello la oportunidad buscada: Tanilo no podrá resistir el viaje, piensan. Morirá en la peregrinación. Emprenden el viaje, arduo, desgastante, interminable. Tanilo muere. Natalia es presa de los remordimientos. La unión de los amantes, lastrada por la culpa, no puede realizarse. El viaje a Talpa fue para ellos, en realidad, un viaje de expiación, su propia estancia en un Purgatorio terrenal.

HABITAR EN UNA NARRACIÓN DE RULFO ES HABITAR A LA DERIVA, MARCADO POR FUERZAS QUE SON AL MISMO TIEMPO FAMILIARES Y EXTRAÑAS. FUERZAS FASCINANTES Y TERRIBLES A LA VEZ.

La atmósfera del cuento es agobiante. Se abre ante los ojos del lector un paisaje miserable: caminos desiertos, polvo de sol a sol, noches cada vez más cortas, y al amanecer otra vez el lento peregrinar, con el olor a muerto que brota de las llagas de Tanilo. Se hacen presentes el dolor físico y el cansancio. Pero también el dolor en su forma inmaterial: la desesperación, la culpa, la desesperanza. La falta de piedad que los amantes experimentan ante el dolor de Tanilo pesa tanto como lo inhóspito de los caminos. Así es en Rulfo: lo material (el paisaje, el dolor) se corresponde con lo inmaterial (las emociones, las inclinaciones personales). La geografía externa es también la geografía de las voluntades y los pensamientos de quienes la habitan y la sufren. El macrocosmos y el microcosmos se solapan, se funden y confunden.

Esos paisajes de Rulfo: el Llano, la Cuesta de las Comadres, Luvina, Comala. Esos lugares que son el presagio de la degradación de sus propios habitantes. Habitarlos es como condenarse, dejarse chupar la fuerza vital. Dejarse llenar de polvo, de piedras duras y filosas, de horizontes yermos. El alma se endurece. Se vacía. Se confunde con las cosas. Se convierte ella misma en cosa. Un guijarro más entre los guijarros.

III

El espinazo del diablo, la película de Guillermo del Toro, es una historia de fantasmas. ¿Fue Rulfo un autor de historias de fantasmas?

Cuando Juan Preciado, hijo de Pedro Páramo, regresa a Comala, lo reciben los fantasmas. El pueblo ya no existe, no lo habita nadie, pero Juan no lo sabe. Va encontrándose con los antiguos habitantes. Todos ellos están muertos, pero Juan no lo sabe. Conversa con ellos, comparte con ellos la mesa, la cama, el cansancio. Convive con ellos, pero en realidad agoniza en su compañía. Juan

no lo sabe. Volver a Comala es convertirse en Comala. Y si Comala ha muerto, Juan morirá. Y ya que Comala es un fantasma de lo que fue, Juan se convertirá en un fantasma. Y como fantasma, pervivirá anclado a su dolor personal, tal como hacen los demás fantasmas. Es cosa de fantasmas anclarse a un momento del pasado, a una imagen de sí mismos que los traza para la eternidad. No esperes que un fantasma aprenda, entienda o en modo alguno se transforme en otra cosa. Ser fantasma es detenerse en un instante del tiempo, congelarse en una mueca, un discurrir, una costumbre.

Pero esos fantasmas, ¿están ahí? ¿No serán un truco literario, la construcción del pasado mítico de Comala? Son como un coro de personajes que muestran cada uno a su manera la catástrofe que se ciñó sobre el pueblo. Como si las estatuas de un antiguo monumento cobraran vida por un instante, solo para narrar cada quien un fragmento de los acontecimientos, y enmudecieran en seguida. El mismo Pedro Páramo es una estatua, una que se derrumba, que viene derrumbándose desde el pasado y se condena a su propia disgregación. En el instante de su muerte se desmorona, “como si fuera un montón de piedras”. Y así sabemos que su muerte –asesinado por uno de sus vástagos– no ocurrió en un tiempo preciso ni en circunstancias específicas y delimitadas, sino que está ocurriendo aún, no ha dejado de ocurrir. Ha ocurrido siempre, en el tiempo sin tiempo de los mitos y de los fantasmas. El tiempo de los monumentos. El tiempo de los arquetipos, que es también el de los sueños. Pedro Páramo es mito, fantasma, arquetipo y sueño. Es el padre brutal, el padre fuerte, el asesino, lo voluntad ciega, el deseo absoluto, el monstruo que nos persigue en nuestras pesadillas. La fuerza bruta con rasgos vagamente humanos. Un hombre de carne y hueso, pero también otra cosa, más primitiva, más esencial y definitiva.

Me gusta pensar que *Pedro Páramo* sí es una historia de fantasmas. Pero no una que nazca de la tradición europea. Los fantasmas de Rulfo no son los de Sheridan Le Fanu ni los de Henry James. Se nutren de ciertas formas terribles de la religiosidad, de la superstición popular y de los miedos más básicos, y se decanta en una tradición nueva, la del fantasma que es mito y es destino, que está vivo y muerto a la vez, simultáneamente carne y sombra, que habita

RULFO MERECE RÍA TENER IMITADORES EN LA LITERATURA FANTÁSTICA. UNOS QUE FUERAN CAPACES DE ABRIR EL CAMINO A UNA NUEVA TRADICIÓN EN ESE GÉNERO.

una geografía pero también habita en la memoria de los vivos y los muertos. Hay autores que, como Rulfo, proponen geniales mitos modernos, tan atroces y fascinantes como los mitos de antaño. Pienso, por ejemplo, en Arthur Machen, en H. P. Lovecraft, en J. R. R. Tolkien, en Neil Gaiman. Todos ellos son tejedores de cosmogonías. Hay momentos en la narrativa de Juan Rulfo que parecen precisamente eso: narraciones de un origen mítico, invocaciones de un principio que es todos los principios. Y ese principio se ofrece (he aquí la novedad, lo original de Rulfo) en la forma de un fantasma, de un retazo de memoria, de un eco, de un susurro. Rulfo merecería tener imitadores en la literatura fantástica. Unos que fueran capaces de abrir el camino a una nueva tradición en ese género. Quiero pensar que esa tradición será espléndida y que sus mejores frutos están aún por escribirse.

IV

El lenguaje de Rulfo. El habla que pone en boca de sus personajes. Su propio lenguaje narrativo: su estilo reseco, preciso, lapidario. Las palabras, pues, con las cuales construyó sus relatos. No es realismo ni costumbrismo; pero no porque el estilo de Rulfo se oponga al dato realista o costumbrista en la literatura, sino porque, asimilando de una manera personal esos elementos, los trasciende. Aunque se mantuvo fiel a los modos expresivos de su natal Jalisco, Rulfo no intenta (y de eso estoy seguro) una simple reproducción de palabras y expresiones rurales. Como todo lenguaje literario, el suyo es una impostura. El de Rulfo es una construcción aparentemente naturalista que, en realidad, lo que hace es destilar una cierta forma de expresión para convertirla en una fórmula, en una lente que deja ver lo que hay de universal en un puñado de existencias y circunstancias particulares.

Autores de todo tiempo y latitud han ensayado ese ejercicio de expresión. Inventan un lenguaje porque el puñado de alternativas expresivas que les ofrece su idioma les resulta insuficiente para plasmar la plenitud de símbolos y de significados que buscan expresar. La lengua griega de Homero (o de los rapsodas llamados colectivamente “Homero”), fusión de dialectos, es un ejemplo firme. Hay otros: Dante, Petrarca y sus contemporáneos consolidaron las posibilidades expresivas del dialecto toscano; Shakespeare hace lo propio con el inglés. Pero esos son ejemplos extremos. Rulfo no crea el español. Y sin embargo, lo hace sonar como un idioma nuevo, con una música inusitada. Habría que comparar a Rulfo con, por ejemplo, César Vallejo y William Faulkner: el idioma de estos dos autores no se corresponde con el español y el inglés de todos los días; son formas potenciadas de expresarse en ambos idiomas. Los conceptos florecen, las normas del lenguaje se ponen a prueba. Más ejemplos: Lezama, García Márquez, Borges. Después de someterse a esas pruebas, el español no volverá a sonar igual. Rulfo, con todo derecho, debe inscribirse en esa nómina.

Rulfo debió inventar un lenguaje con el cual nombrar a los fantasmas y los mitos. No convocas las fuerzas telúricas con las fórmulas de todos los días. Debió inventar un lenguaje a la altura de la geografía de pesadilla en la que ocurren sus relatos. Un lenguaje afilado como las piedras del llano, reseco, un lenguaje de boca siempre con sed, de llano siempre con sed. Un lenguaje que se masculla como el gargajo mugroso que escupe el asesino de los Urquidí en *El hombre*, cuando se dirige a consumir su crimen. Lenguaje de polvo, de sueño, de mal sueño. Un lenguaje con el cual expresar las emociones primarias de Macario, del viejo Esteban, de Juvencio Nava. Lenguaje para iluminar la crueldad, el pavor y los demás extremos de la experiencia humana.

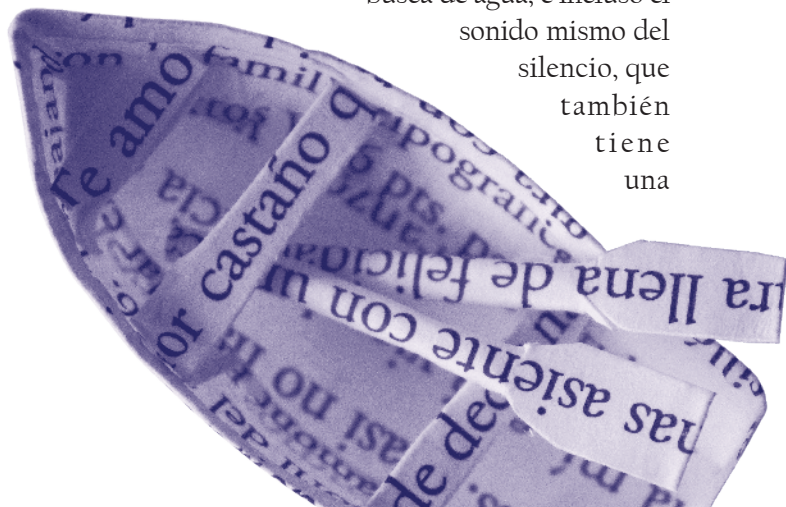
▼

¿Qué queda tras leer a Rulfo? ¿Qué queda tras la última página, cuando, a oscuras en la habitación, a la espera del sueño nocturno, se entrega uno al recuerdo de lo leído? En cuanto a mí, me queda la sensación de haberme asomado a lo que tienen de arquetípico las experiencias cotidianas.

Pongo por caso el cuento *El día del derrumbe*. En el pueblo se ha sentido un temblor. Hay daños materiales y también víctimas. El gobernador viene a auxiliar a los pobladores. El derrumbe pasa entonces a segundo plano. Lo importante es la presencia del gran personaje, del gobernador. Su visita se convierte en un festejo, con las ceremonias que son consustanciales a ciertas formas de ejercer el poder político. Y el festejo se convierte en una gran borrachera. Ahora lo entendemos: conquie así es como se contenta el pueblo. No con la solución práctica de sus problemas, sino con otra cosa, *siempre* con otra cosa. Es el *panem et circenses* de los romanos. Es el “Fútbol Para Todos” del gobierno argentino. Es la dádiva, la mano generosa de los líderes populistas. Es el apapacho que los demagogos dispensan a sus gobernados. Algunos de los últimos acontecimientos de la vida política en Estados Unidos, el Reino Unido, Francia, Turquía, Colombia, por proponer un puñado de ejemplos, vuelven visible lo poco que hay de practicidad, de sensatez, en las decisiones del pueblo, y lo mucho en cambio que hay de manipulación, de espejismo, de cortedad de miras.

De Rulfo también me queda algo que no sé muy bien cómo expresar. Podría llamarlo su “sensorialidad”, o bien, la *sensualidad*, lo *sensual* de sus narraciones. Sensual como sinónimo de sensorial, en referencia a los cinco sentidos: en Rulfo los cinco sentidos tienen su parte, las acciones se miran y se escuchan, el paisaje sabe y huele, el aire y la tierra tienen una presencia táctil. Las sensaciones aparecen de una forma natural, sin forzarlas. Surgen como parte de la atmósfera en que se mueven los personajes. Son parte misma de la narración. Y a menudo se mezclan: la noche de Luvina se ve pero también se escucha, es una oscuridad preñada de sonidos, el del viento que sube desde las partes bajas del cerro, el de los ires y venires de mujeres que salen por la madrugada en

busca de agua, e incluso el
sonido mismo del
silencio, que
también
tiene
una



¿QUÉ ESPECIE DE LECTURA ES ESTA, QUE NO SE ACOTA JAMÁS?

presencia táctil: es un silencio que percibes en la piel, que te aplasta, que te comprime contra el suelo. A veces sucede también que lo sensual tiene un carácter moral: el olor de podredumbre que brota de las llagas de Tanilo en *Talpa* es también la evocación de la desesperanza y del remordimiento.

Pero he dicho *sensual* y no simplemente *sensorial* porque he querido recuperar otro significado de aquel término. La narrativa de Rulfo es *sensual* en tanto que *seduce*. No nada más gusta. Es virtuosa en un grado tal, o en una forma tal, que vence y subyuga al lector. Aquí me temo que no puedo dar ejemplos del todo claros, pues los pasajes que a mí me han seducido no son necesariamente los que han seducido a otros lectores. Pero estoy seguro de que cualquiera que haya leído con atención a Rulfo sabrá de qué tipo de seducción hablo. Es la que quita el aliento, y surge de pronto, en la línea impensada, en el paso de uno a otro párrafo, en el gesto o el detalle que revelan una intención secreta del personaje o del destino que lo mueve. A mí me pasó muchas veces. En el levantarse de los pájaros, perseguidos por el ruido de las balas, de la escena inicial del cuento *El llano en llamas*. En la manera que tienen de mirar las mujeres de Luvina a los recién llegados al pueblo, con una mezcla de curiosidad y mezquindad. En una línea simple de *La Cuesta de las Comadres*, “A Remigio Torrico yo lo maté”, que imprime a la narración un nuevo interés, y ante los ojos del lector convierte en un instante a la víctima en un avezado victimario. Pero esta lista es necesariamente incompleta. Siempre lo será. Porque momentos como este saltan al paso una vez tras otra en la lectura, y cada nueva lectura puede revelar nuevos momentos de fascinación, hasta entonces inadvertidos. ¿Qué especie de lectura es esta, que no se agota jamás?

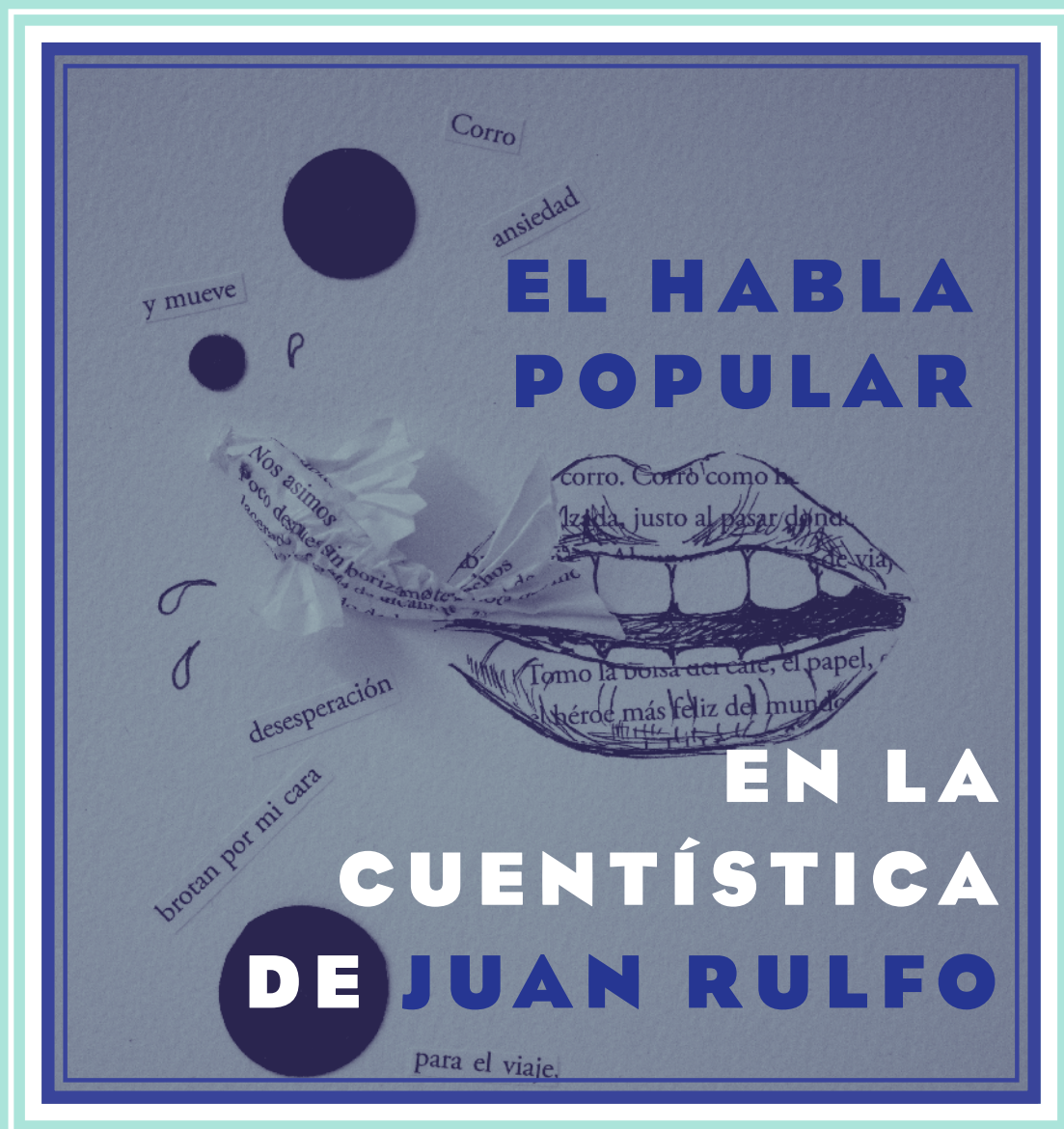
VI

¿Recordaremos a Rulfo dentro de, digamos, otros cien años? ¿Qué quedará de él? ¿Qué quedará de nosotros frente a él? Pienso que los frutos de la cultura se mantienen vivos en tanto seamos capaces de recrearlos, de resucitarlos en nuevos moldes, de dialogar con ellos bajo perspectivas inéditas.

Algunos ejemplos extremos: William Blake se mantiene vivo en un episodio de la serie animada de Batman de 1992 (*Tyger, Tyger*), en la cual aparece el poema homónimo que aquel escribió. La mitología de Arthur Machen se trasluce en un filme tan reciente de Guillermo del Toro como *El laberinto del fauno*, cuya trama está poblada de seres mágicos y malditos que habitan el bosque desde tiempos sin memoria. Judi Dench, en su encarnación del personaje M en la penúltima de las cintas de James Bond (*Skyfall*), recita las líneas finales del maravilloso poema *Ulysses* de Alfred Tennyson. Michael Caine hace lo propio con Dylan Thomas en la película *Interestelar* (“No entres dócilmente en esa buena noche”). Y un videojuego sobre *La Divina Comedia*, *Dante’s Inferno*, gozó de fama hace dos años entre mis alumnos de ingeniería que se lanzaron a averiguar quién era Dante y a leer el *Inferno*, aunque fuera tan sólo para cotejarlo con los episodios del juego.

¿Dentro de cien años encontraremos a Rulfo en el cómic, la película, el refrán, el aula escolar, la charla, la red social o en cualquiera de los soportes comunicativos que estén por inventarse? ¿O, por el contrario, lo encerraremos en la biblioteca y los vitrales, tan sublime y demasiado inmaterial como para ser manoseado por los legos?

Las preguntas, por necesidad, deben quedar abiertas. Que cada quien de su respuesta, a la par con lo que entienda por cultura. En cuanto a mí, respondo con lo que dije más arriba: la cultura no florece en los estantes, sino en la recreación y en el diálogo. Lo demás es erudición estéril, que impresiona pero no educa, que se impone por la fuerza y se mantiene más allá, mucho más allá, de donde ocurre la verdadera vida. ■



◆ JOSÉ ROBERTO MENDIRICHACA

Rulfo usaba en sus relatos la psicología y el lenguaje del pueblo.
Jorge Ruffinelli

A propósito del centenario de nacimiento de Juan Rulfo (Apulco, San Gabriel, Jalisco 1917- Ciudad de México, 1986), quisiera en esta colaboración centrarme en el análisis del lenguaje utilizado por este escritor mexicano en su obra *El llano en llamas* (1953), específicamente los cuentos “Nos han dado la tierra”, “¡Diles que

no me maten!” y “No oyes ladrar los perros”. Voy a utilizar la edición de 2016 de la editorial RM y, para el análisis, voy a auxiliarme de algunas obras de consulta, que cito en las Referencias.

Deseo agradecer a Gerardo Gutiérrez Pérez (Jalostotitlán, Jalisco, 1935), compañero de estudios y actual sacerdote en la Basílica de Nuestra Señora del Roble en Monterrey, el cotejo de las expresiones populares de Rulfo: nombres, verbos y expresiones. Él fue campesino antes de ingresar al Seminario Arquidiocesano de Monterrey y por eso conoce este lenguaje.

“NOS HAN DADO LA TIERRA”

La temática del primero de los cuentos que integran este libro tiene que ver con la promesa agraria de la Revolución de dar tierra a los campesinos. Llegan los campesinos a la tierra asignada –El Llano– y se dan cuenta de que es un terreno pésimo para la siembra, además de que hace allí un calor endemoniado. Y cuando reclaman, los funcionarios piden que su demanda la hagan por escrito, porque “es al latifundio al que tienen que atacar, no al Gobierno que les da la tierra” (Rulfo, 2016: 10).

Acerca de El Llano y su resequedad, escribe Juan Rulfo que no había sombra de árbol, ni semilla de árbol, “ni una raíz”; pero agrega: “ni una raíz *de nada*” (Rulfo, 2016: 7), lo cual vuelve reiterativa la expresión.

Respecto al grupo que se dirigía al Llano, escribe que eran veintitantos, pero que ahora son cuatro, que, ya sin caballos ni carabinas (posible alusión a la Guerra cristera), “*puñito a puñito* se han ido *desperdigando*” (Rulfo, 2016: 8). El “puñito a puñito”, diminutivo, muy mexicano, es del habla popular; el “desperdigar”, etimológicamente viene de las perdices, que se dispersan al sentir al cazador (García Hoz: 1995: 247). Gutiérrez cree que también es “irse acabando”.

“No hay nada. A no ser unos cuantos huizaches *trespeleques*” (Rulfo, 2016: 9). Regionalismo. Árboles pelones o con poco follaje. Gutiérrez dice que estos huizaches son “hediondos y espinosos”.

Las lagartijas “luego que sienten la *tatema* del sol corren a esconderse en la *sombrita* de una piedra” (Rulfo, 2016: 9). “Tatema”, mexicanismo sinónimo de calor, de quema. En náhuatl, “*Tlatemati*” significa “poner algo al fuego”. (Cabrera, 1992: 124). Nuevamente el uso del diminutivo en “sombra”.

“Porque a nosotros nos dieron esta costra de *tepetate* para que la sembráramos” (Rulfo, 2016: 9). “Tepetate”, tierra durísima, casi piedra; del náhuatl “*tepetlatl*”. Su etimología es: *tetl*, piedra, y *pétatl*, estera o capa. (Cabrera, 1992: 133 y Gómez, 2001: 221).

“Nosotros paramos la *jeta*” (Rulfo, 2016: 10). El sustantivo se refiere a las bestias, particularmente al cerdo, pero se aplica igualmente, despectiva o humorísticamente, a las personas con boca saliente o labios muy abultados (Casares, 1984: 490). Es del habla popular. Aquí significa que se molestaron con la oferta.

“Donde están [...] las *paraneras* y la tierra buena” (Rulfo, 2016: 10). Regionalismo que se refiere a comederos para el ganado. Otra posibilidad de “paraneras” es que sean los límites de la propiedad, muchas veces no señalados con cerca o piedras. Gutiérrez los llama también “tragaderos”.

“Pero no hay agua. Ni siquiera para hacer un *buche* hay agua” (Rulfo, 2016: 10). Casares define “buche” como “porción de líquido que cabe en la boca” (1984: 125).

“Y en este *comal* acalorado quieren que sembremos semillas de algo” (Rulfo, 2016: 11). Expresión sarcástica. “Comal” es un aztequismo. Viene de “*comalli*” o disco de barro cocido o de metal que se usa para cocer las tortillas y otros productos, poniéndolo sobre los *tenamaxtles* (piedras) que integran el *tecuil* (fogón) (Cabrera, 1992: 50 y Gómez, 2001: 57). Aunque existe Comala, en Colima, el nombre de Comala, en Rulfo, es posiblemente imaginario y puede tener asociación con el calor del lugar.

“Donde nada se mueve y por donde uno camina como *reculando*” (Rulfo, 2016: 11). “Cejar” o “retroceder” (Casares, 1984: 712).

“Oye, Teban, ¿dónde *pepenaste* esa gallina? ¿Dónde la *mercaste*, eh?” (Rulfo, 2016: 11). “Teban” es apócope de Esteban. “Pepenar” es mexicanismo de tomar, coger, apropiarse de algo; en náhuatl, “pepena” es “recoger” (García Hoz, 1995: 470 y Gómez, 2001: 171). “Mercar” es comprar; arcaísmo, habla popular.

“Entonces te la trajiste de *bastimento*, ¿no?” (Rulfo, 2016: 12). La palabra es muy castiza: “provisión para sustento”. Aquí viene a ser un arcaísmo (Casares, 1984: 102).

“Se ve que ha agarrado a la gallina con las patas y la *zangolotea* a cada rato, para no golpearle la cabeza contra las piedras” (Rulfo, 2016: 12). Es verbo castellano, aunque con cierta fuerza onomatopéyica.

“Por encima del río, sobre las copas verdes de las casuarinas, vuelan parvadas de *chachalacas* verdes [...]” (Rulfo, 2016: 12). Viene de “*chachalacatl*”, “recio al hablar”, en Gómez (2001:40); o “*chachalacatl*”, “cierto pájaro”, en Cabrera (1992: 61). Casares señala que es “una especie de gallina de Méjico, sin cresta ni barbas, de carne delicada y sabrosa; fig.: ‘persona muy habladora’, muy parlanchina” (Casares, 1984:248).

“Y es que el viento que viene del pueblo *retacha* en la barranca y la llena de todos sus ruidos” (Rulfo, 2016: 12). “Retacha” se refiere a “devolver”. (Real Academia Española, 2001: s. p.) Se devuelve, rebota.

“Le desata las patas para desentumecerla, y luego él y su gallina desaparecen detrás de unos *tepemezquites*” (Rulfo, 2016: 12). Cabrera indica que “*tepe*” es “cerro” (1992: 93) y “*mezquite*”, “árbol de la familia de las leguminosas [...]”. Es uno de los árboles más extendidos en las altiplanicies mexicanas, de un gran número de variedades: amarillo, colorado, blanco, chino, etc. Martínez lista 10 variedades de mezquite” (Cabrera, 1992: 131).

“DILES QUE NO ME MATEN”

La temática de “Diles que no me maten” obedece a una venganza. Juvencio Nava mató a don Guadalupe Terreros, de Alima, por una cuestión de límites. Anduvo huyendo toda la vida de la justicia y ocultándose, a salto de mata. Pero un día llegó el hijo de Don Lupe, quien desempeñaba un cargo militar o judicial, y buscó venganza, ordenando fusilar a Juvencio, oriundo de Palo de Venado. Juvencio vino con su hijo Justino. Éste no pudo impedir la ejecución de su padre y terminó llevándose el cuerpo a lomo de burro, para llegar a su pueblo, efectuar el velorio y darle sepultura al difunto.

“No, no tengo ganas de ir. Según eso, yo soy tu hijo. Y si voy mucho con ellos, acabarán por saber quién soy y les dará por *afusilarme* a mí también” (Rulfo, 2016: 89). El verbo es “fusilar”, por lo que la preposición sobra; con todo, es del habla popular, hoy día voz arcaica pero posiblemente no cuando Rulfo escribió el cuento o cuando escuchó esta voz gramatical de niño, porque él nació en esa región de Jalisco, muy cerca del Estado de Colima. Gutiérrez dice haber escuchado más: “jusilar”, así con jota.

“Voy pues. Pero si *de perdida me afusilan* a mí también, ¿quién cuidará de mi mujer y de los hijos?” (Rulfo, 2016: 90). “De perdida” es un mexicanismo, adverbio que se refiere a “por lo menos” (Gómez, 2001: 172).

“Mire, don Lupe, yo no tengo la culpa de que los animales busquen su *acomodo*. Ellos son inocentes. *Ahí se lo haiga* si me los mata” (Rulfo, 2016: 91). “Ahí se lo haya” se refiere a “allá usted”. Es la advertencia de que si su interlocutor va más allá, puede haber problemas. Igualmente, ambas son voces del habla popular. Gutiérrez señala que aquí “acomodo” significa “sitio donde se junta el ganado para comer o descansar”.

“Así que *la cosa ya va para viejo*, y según eso debería estar olvidada. Pero, según eso, no lo está” (Rulfo, 2016: 92). La expresión parece ser de la región, aunque también aparece en otros lugares del país. Se refiere a que pasaron treinta y cinco años de cuando Juvencio mató a Don Lupe.

“Y a los muchachitos se los llevaron lejos, *donde* unos parientes” (Rulfo, 2016: 92). Adverbio de lugar; omite o da por entendido el verbo estar.

“Y yo *echaba pal monte, entreverándome entre* los madroños” (Rulfo, 2016: 92). Expresión que equivale a “encaminarse a”, “dirigirse a”; después hay tautología con el “entre”, ya que el verbo castellano es “entreverar” (Casares, 1984: 342). Gutiérrez agrega que “entreverarse” es también “esconderse”.

“Después de tanto pelear para librarse de la muerte; de haberse pasado su mejor tiempo *tirando de un lado para otro* arrastrado por los sobresaltos” (Rulfo, 2016: 92-93). También, se trata de una expresión popular; “tirar” equivale aquí a “huir”, a “moverse de un sitio a otro”.

“Con aquellas piernas flacas como *sicuas* secas, acalambradas por el miedo de morir” (Rulfo, 2016: 93). Posiblemente equivale a “secua(s)”, “planta cucurbitácea de flores grandes en racimo” (Real Academia Española, 2001: s.p.).

“Sus ojos, que se habían *apeñuscado* con los años, venían viendo la tierra” (Rulfo, 2016: 94). Es castellano: “apeñuscar”, “apiñar”, “unir” (Casares, 1984: 61). Los ojos de Julián, con los años, se habían ido vuelto más pequeños.

“Y ahora seguía junto a ellos, aguantándose las ganas de decirles que lo soltaran. No les veía la cara; solo veía los bultos que se *repegaban* o se separaban de él” (Rulfo, 2016: 95). Gómez pone como mexicanismo “repegarse”: “pegarse mucho” (2001: 196).

“Que *dizque* si conociste a Guadalupe Terreros” (Rulfo, 2016: 96). “Dicen, parece pero es dudoso”. Es mexicanismo (Gómez, 2001: 73).

“Guadalupe Terreros era mi padre. Cuando crecí y lo busqué me dijeron que estaba muerto. Es algo difícil crecer sabiendo que *la cosa* de donde podemos agarrarnos para enraizar está muerta. Con nosotros, eso pasó” (Rulfo, 2016: 96). Aquí “cosa” tiene otra connotación. No es un objeto ni un asunto. Es nada menos que la vinculación hijo-padre, rota por el crimen de Juvencio. Eso es lo que le reclama el hijo

de Don Lupe: lo que provocó una temprana orfandad.

“¡Mírame, coronel! –pidió él–. Ya no valgo nada. No tardaré en morirme solito, *derrengado* de viejo. ¡No me mates...!” (Rulfo, 2016: 96). García Hoz dice que “derrengar” es “lastimar gravemente el espinazo o los lomos de una persona (1995: 236). Gutiérrez apunta que “derrengado” es también “doblado”, y agrega que la gente del campo dice más: “redengado”, que “derrengado”.

“Me castigaron de muchos modos. Me he pasado *cosa* de cuarenta años escondido como un apestado, siempre con el *pálpito* de que en cualquier rato me matarían” (Rulfo, 2016: 96-97). Otra vez “cosa”, pero ahora equivale al adverbio “cerca”; “cerca de”. Y “pálpito” es voz popular regional, porque el sustantivo es “palpitación” (Cásares, 1984: 614). Gutiérrez cree que “pálpito” es “miedo”, “temor a ser asesinado”.

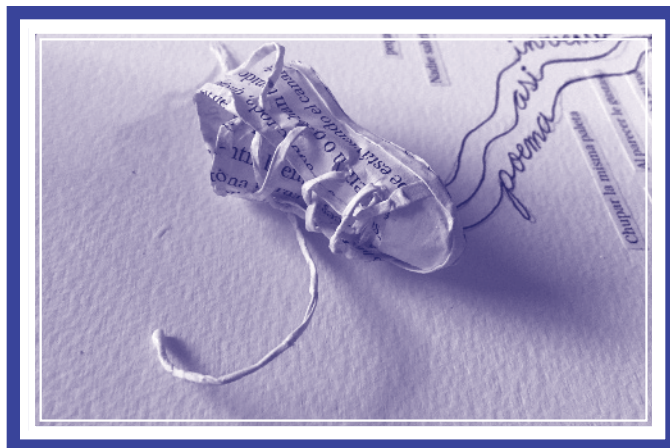
“Lo *apretaló bien apretado* al aparejo para que no se fuese a caer por el camino” (Rulfo, 2016: 97). Gutiérrez piensa que “apretalar” viene de “pretal” o cincho con lo que se fija la montura en el animal.

“Y luego *le hizo pelos* al burro y se fueron *arrebiatados*, de prisa, para llegar a Palo de Venado” (Rulfo, 2016: 97). La expresión “hacer pelos” a una bestia equivale a espolearla, hacer que camine más de prisa, provocar que arranque, torciendo su piel y pelambre en la dirección de los brazos del jinete. Es del habla campesina. Y “arrebiatados” es alteración lingüística y fónica de “arreatados”: precipitadamente, con violencia (Cásares, 184: 72).

“Se les *afigurará* que te ha comido el coyote” (Rulfo, 2016: 97). Otra vez la “a”, apuesta al verbo.

“NO OYES LADRAR LOS PERROS”

El tercero y último de los cuentos de Rulfo a analizar tiene por temática el diálogo entre un padre airado y un hijo moribundo, que cada vez escucha menos y pide reposo. El padre trata de avivarlo mediante una serie de recursos, pero el herido no reacciona. El padre lleva al hijo a cuestras. Una característica de este cuento es que Rulfo utiliza en algunos parlamentos el tratamiento de usted de padre a hijo, como para marcar su autoridad y para que éste se arrepienta de lo que hizo sufrir a sus progenitores, pero especialmente



a su madre. Se trata de un drama familiar, escrito igualmente utilizando muchas expresiones del habla popular y campesina. Se repite la topografía de occidente. Varias de las voces analizadas vuelven a aparecer en el relato.

“Acuérdate que nos dijeron que Tonaya estaba *detrasito* del monte. Y *desde qué horas* que hemos dejado el monte. Acuérdate, Ignacio” (Rulfo, 2016: 130). “Detrasito”, diminutivo de detrás. “Desde qué horas”, “cuánto hace que”. Habla popular.

“Primero le había dicho: ‘*Apéame* aquí... Déjame aquí... Vete tú solo [...]’. Se lo había dicho como cincuenta veces. Ahora ni siquiera eso decía” (Rulfo, 2016: 130). “Apear” es castellano, no mexicanismo, pero es más común utilizar el verbo “bajar” o “dejar”, como lo hace el propio Rulfo a continuación de la voz imperativa.

“Escondió los ojos para no mirar de frente, ya que no podía agachar la cabeza *agarrotada* entre las manos de su hijo” (Rulfo, 2016: 131-132). Entumecida, rígida (Casares, 1984: 21).

“Es ella la que me da ánimos, no usted. Comenzando porque a usted no le debo más que puras dificultades” (Rulfo, 2016: 132). Ese plural es regionalismo.

“Lo dije desde que usted andaba *trajinando* por los caminos, viviendo del robo y matando gente... Y gente buena. Y si no, allí está mi compadre Tranquilino. El que lo bautizó a usted. El que le dio su nombre. A él también le tocó encontrarse con usted” (Rulfo, 2016: 132). Se refiere a “andar de un sitio a otro” (Casares, 1984: 827). Gutiérrez agrega que “trajinar” es “andar de arriba para abajo”, pero sin mucho resultado productivo.

EL UNIVERSO NARRATIVO DE RULFO ES UN MUNDO EN EL QUE LAS APARIENCIAS CEDEN SITIO A LAS ESENCIAS, EN EL QUE EL COSTUMBRISMO Y EL FOLKLORE MUEREN PARA DAR VIDA A UNAS CUANTAS RADIOGRAFÍAS QUE TIENEN QUE VER CON EL AMOR Y LA MUERTE, LA SOCIEDAD Y LA INCOMUNICACIÓN, EL FEUDALISMO Y SUS PELIGROS ADYACENTES, LA REFORMA AGRARIA Y SUS ERRORES CONSUSTANCIALES.

“Me acuerdo cuando naciste. Así eras entonces. Despertabas con hambre y comías para volver a dormirte. Y tu madre te daba agua, porque ya te habías acabado la leche de ella. No tenías *llenadero*” (Rulfo, 2016: 133). También, voz popular. Gómez lista “llenazón”, “hartazgo ocasionado por la excesiva comida” (2001: 123).

“Parece que, en lugar de cariño, le hubiéramos *retacado* el cuerpo de maldad. ¿Y ya ve? Ahora lo han herido. ¿Qué pasó con sus amigos?” (Rulfo, 2016: 133). “Retacado” se refiere a “llenado”.

“Al llegar al primer tejaván se recostó sobre el pretil de la acera y soltó el cuerpo, flojo, como si lo hubieran *descoyuntado*” (Rulfo, 2016: 134). La palabra es de suma fuerza. El verbo “descoyuntar” es: “desencajar los huesos de su lugar”; los huesos o las coyunturas (Casares, 1984: 276).

CONCLUSIÓN

Luego de la lectura de estos tres cuentos de Rulfo y del análisis de sus expresiones, bien podemos coincidir con Emmanuel Carballo en que:

Tanto él como Arreola cerraban una etapa de nuestras letras y abrían otra, acorde con el tiempo que estábamos viviendo y con la literatura que se escribía por esos años en el mundo [...] El universo narrativo de Rulfo es un mundo en el que las apariencias ceden sitio a las esencias, en el que el costumbrismo y el folklore mueren para dar vida a unas cuantas radiografías que tienen que ver con el amor y la muerte, la sociedad y la incomunicación, el feudalismo y sus peligros adyacentes, la reforma

agraria y sus errores consustanciales. Su obra es algo así como la crónica alucinada de un naufragio, del naufragio de un país, México. (Carballo, 2003: 53 y 535).

En los tres cuentos hay fuerza. También violencia. Reflejan los efectos de la Revolución, la Guerra cristera, el agrarismo. En ellos, como en toda la obra de Rulfo, hay expresiones populares, voces regionales. Está viva la lengua náhuatl, capturada en muchas palabras de ese origen, que se han mezclado con el castellano. Y, si siguiéramos este análisis en *Pedro Páramo*, sería lo mismo o algo semejante.

¿Qué tanto de este lenguaje perdura en esa región de Jalisco y Colima, a la que aludió Rulfo? Solamente un estudio sociolingüístico actual lo podría decir. Por lo pronto, aquí se ha aludido a lo escrito por Rulfo en los años cincuenta, a los 100 años del nacimiento de uno de los narradores más grandes de México, representante de un realismo que, con su novela y cuentos, sacude, emociona y nos hace vibrar una y otra vez. ■

Referencias

- Cabrera, L. (1992). *Diccionario de aztequismos*, Segunda edición. Ciudad de México: Colofón.
- Carballo, E. (2003). *Protagonistas de la literatura mexicana*. Ciudad de México: Alfaguara.
- Casares, J. (1984). *Diccionario ideológico de la lengua española*, Segunda edición. Barcelona: Gustavo Gili.
- García Hoz, V. (1995). *Nuevo diccionario escolar etimológico*, Séptima edición. Madrid: Magisterio Español.
- Gómez de Silva, G. (2001). *Diccionario breve de mexicanismos*. Ciudad de México: Academia Mexicana de la Lengua y Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez Pérez, G. Comunicación personal. 11 de marzo de 2017.
- Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española*, Vigésimo segunda edición. Consultado en dle.rae.es
- Rulfo, J. (2016). *El llano en llamas*. Ciudad de México: Editorial RM.

Pueblo fantasma

No hay evento menos misterioso que el fantasmal en el sentido de que germina, por fuerza, de alguna consecuencia trágica. De tanto rondarlo, sea enfrentando sus apariciones o indagando en la historia doméstica –la cueva platónica en la que se fraguó, seguramente con sangre e insidia, el holograma historiado que nos eriza la piel–, algún día se completará el rompecabezas. El suceso real como el patrón oro que respalda al inasible espectro.

De allí que proponga una inversión en la lectura de *Pedro Páramo*: pensemos que no fascina porque se trata de un “libro de los muertos”, como lo llama Juan Villoro, en el que seres de ultratumba coexisten con los vivos, sino más bien porque sus voces evanescentes remiten a la vida que fue, mala, pobre, dolorosa, pero al fin existencia en la que el cuerpo tenía sentido y destino. Parafraseando el famoso título villaurrutiano, una honda “nostalgia de la vida” nos acicatea desde el eco que personas un día en pie sembraron en esas presencias que aparecen con la misma gratuidad con que desaparecen, dejando apenas una estela de puntos suspensivos: el libro como fantasma de otros fantasmas.



¿POR QUÉ SE MANIFIESTA EL FANTASMA? ¿QUÉ MOMENTO EMOCIONAL ESCOGE DE AQUEL ANTE EL QUE SE HACE VER, BUSCANDO TAL VEZ MENOS PROVOCAR ESPANTO QUE HALLAR UN POCO DE COMPLICIDAD PARA VENGAR SU MUERTE? //

Al *sentir* —igual que en los sueños y como Juan Preciado va experimentando Comala, según apunta Fabienne Bradu en *Ecos de Páramo*—, más que ver o escuchar todas esas “transmisiones” de la vieja vida cotidiana —que la citada Bradu, en cambio, compara con instantáneas “cuya duración no está dada por el paso del tiempo sino por una minuciosa evocación de su contenido”—, el lector pareciera además tener el privilegio de recorrer el lugar del crimen minutos antes de que ocurra la desgracia.

¿Por qué se manifiesta el fantasma? ¿Qué momento emocional escoge de aquel ante el que se hace ver, buscando tal vez menos provocar espanto que hallar un poco de complicidad para vengar su muerte? En *Pedro Páramo*, la llamada sobrenatural cristaliza como súplica colectiva: que los vivos dediquen las oraciones suficientes a las almas de los difuntos para que puedan abandonar ese terrible purgatorio que padecen, ni siquiera en un sitio distinto al que habitaron.

Cuando en *Instinto de Inez* Carlos Fuentes escribió que “el muerto no sabe que está muerto”, debió tener en mente la categoría fantasmal que el personaje de Bioy Casares, en *La invención de Morel*, asume bajo su propio riesgo a fin de pasar la eternidad en compañía de la mujer amada: proyección perpetua, sin memoria ni la menor conciencia de sí, que, llevada por la inercia, repetirá puntualmente sus acciones en el tiempo, aunque este no sea ya más el suyo. Los fantasmas de Rulfo, por el contrario, saben muy bien qué clase de criaturas son; cuando mueren, desde Juan Preciado hasta Dorotea la Cuarraca, devienen palabra o, mejor, conciencia verbal condenada a recrear sin descanso, a través de la memoria intacta, su paso por la tierra.

¿Quién, entonces, los dejó en ese limbo a la deriva? Aunque no podría señalarse a nadie directamente como responsable de sus muertes individuales, en el

vocerío que forma la novela quedará expresado ese reclamo contra el cacique —el sí victimado, y a manos de su propio hijo— por una indiferencia que resultó más dañina que el trato feudal, a veces psicopático, que les reservó a sus coterráneos: cruzarse de brazos para ver el derrumbe de Comala.

Nadie más presente en el devenir de todo el pueblo que Pedro Páramo, dueño de voluntades, haciendas y virgos, pero también nadie más ajeno a la plenitud espiritual que él, especie de muerto en vida, mutilado interiormente por una orfandad que lo marcará para siempre a raíz del asesinato de su padre, al grado de empozarse en una de carácter incurable: la absoluta orfandad de Dios, alguien para él incapaz de conservar la trinidad familiar y en consecuencia sin justificación para existir. No por nada, luego de ausentarse del hogar durante la adolescencia, Páramo volverá al terruño armado con esa vejez del corazón, de acuerdo a una expresión de Balzac, que presidirá su ambicioso egoísmo.

Uno de los personajes que más conmueven del cerrado universo rulfiano, casi tanto como Pedro Páramo o Susana San Juan, es el padre Rentería. Reflexivo, amargo como las naranjas agrias que únicamente pueden darse en Comala, Rentería sobrelleva el intenso conflicto que implica distanciarse de su circunstancia personal para estar a la altura del sacramento: mientras Dios sea capaz de perdonar el daño que Miguel Páramo le ha causado a su propia sobrina seduciéndola, él, solo un sacerdote pueblerino, tendrá que perdonar también.

Por otra parte, es de notar que cuestione en su fuero interno los alcances probables de la oración, en especial cuando se ofrenda en misas pagadas, recurso solo a la mano de los pudientes, pues Rentería está así mucho más cerca de lo que Thomas Mann escribiría sobre ella, en *Doctor Faustus*, que al carácter devocional, sagrado, que le suele rendir un pueblo religioso como el mexicano: “La plegaria —dice Mann— es la forma vulgar, tardía, diluida por el racionalismo, de algo muy fuerte, activo y enérgico: el conjuro mágico, el acto de obligar a Dios”.

¿Por qué, en efecto, tendría él que forzar a Dios a cumplir su simple y humana voluntad a cambio de un ensalmo pagado, incluso, por algún hombre malo? Harto de servir a todo aquel que tenga unas monedas para hacer del Creador una maquinita de realizar deseos, se unirá más tarde a las tropas cristeras en defensa de la fe. Con su ausencia, sin embargo, los habitantes de Comala se verán orillados a un terrible doble olvido: nadie más estará ahí

para elevar al cielo las oraciones que los rediman cuando mueran, por lo que padecerán el inevitable repliegue de Dios quien, como Páramo, parece cruzarse de brazos ante la inminente perdición del pueblo.

Ajenos al secreto del tiempo, ignorantes tanto del exterior y de sus costumbres o del futuro de los hombres como les sucedía en vida, tampoco sabrán más cosas de sus contemporáneos de las que sabían cuando los dejaron de ver. Fantasmas y todo, la única omnisciencia a la que tienen derecho es a aquella que se limita a sí mismos.

II

Pedro Páramo permite cualquier suerte de exégesis sin agotar la obra ni, por supuesto, a sus fieles lectores en esa tarea devocional. Desde la búsqueda y análisis de las socarronas repeticiones de palabras, pasando por sus racimos de aliteraciones, hasta esa veta de oscuro humor en la que pocos han reparado, como bien apunta Felipe Garrido, la reconocida novela de Juan Rulfo arroja siempre nuevas perspectivas de lectura.

Texto retráctil, con recuerdos que remiten a otros recuerdos —sus personajes son muertos que recuerdan a otros muertos— va formando la imagen de un pueblo signado en todos sus tiempos por una desolación interminable que —más allá de la etapa terminal en que lo encuentra Juan Preciado— se manifiesta por grados ante sus pobladores según el daño que reciban, como una metáfora de la imposibilidad de la *civitas*, donde nadie es del todo feliz porque la vecindad entre los hombres concita inevitablemente lo trágico.

Esta poética del daño va íntimamente ligada al robo o la perversión de la inocencia. Cuando Páramo, de cosa baja que era, se alza a mayor y vuelve a Comala años después del asesinato de su padre, no ve entonces el espacio entrañable de su niñez, en el que luego habrá de evocarse puro y feliz junto a Susana San Juan, sino apenas una cosa más —como las personas a las que se acercará para aniquilarlas o servirse de ellas—, un activo fijo que hay que empezar a explotar. El padre Rentería se muestra abatido y triste por el devenir del terruño a raíz de la muerte de Miguel, cuestionándose sobre su propio ejercicio religioso, muy a menudo sometido al poder de Pedro Páramo por hambre y necesidad. Para Bartolomé San Juan, Comala es un sitio marcado por la desdicha; su hija odia el pueblo incluso por haber nacido allí, donde murió su madre y seguramente fue víctima del

abuso paterno. Para Donis y su hermana, vivos cuando Juan Preciado llega con ellos, el lugar no podría estar más desolado en ese instante: habitan la pura nada y han cometido, además, incesto.

Pero el derrumbe de este pueblo siempre infeliz parece detenerse para Páramo o su hijo Miguel cuando cada cual se entrega, en distintos momentos, a los goces de la depredación. O aun para Fulgor Sedano, entusiasmado con el ciclo de las siembras que aumentarán la prosperidad de la Media Luna. Ese desahogo, sin embargo, justo allí donde la vida pende literalmente de un hilo —ver la forma como Rulfo se vale varias veces de esta imagen—, es algo pasajero, antesala de una muerte que, por próxima, los lugareños suelen resentir en el cuerpo igual que los cambios del clima.

Criaturas elementales, minerales —la hermana de Donis se desbarata “como si estuviera derritiéndose en un charco de lodo”; Pedro Páramo se desmorona “como si fuera un montón de piedras”—, al morir no se transforman siquiera en almas o ánimas: serán solo bultos parlantes, ora introspectivos, ora retrospectivos. Pese a que en vida no dejan de encomendarse a Dios, ya muertos nunca logran dar con él. Incapaces de llevarse bien con su alma, ignorantes incluso de su paradero, les piden a los vivos que recen por ellos porque la oración de un cadáver no tiene valor ante los oídos divinos. Miserables hasta en la muerte, esta por lo menos les regresa a algunos la lucidez, como a Dorotea La Cuarraca, pero no el descanso.

Difuntos ya todos, ¿para quién se toman el trabajo de emitir sus voces, sus murmullos? Si se leen con detenimiento, los fragmentos en tercera persona a modo de acotaciones podrían no provenir desde el “presente” en el cual sucedieron, sino ser sombras también, meras refracciones del tiempo original: la narración como un fantasma. ¿Y no es eso la literatura: el fantasma perdurable, en tanto obra, de la sinuosa y evanescente realidad? Personajes que no contamos por muertos —los rancheros hablando de los afanes del día, las muchachas o las beatas en pleno chismorreó— se disuelven como sombras, desaparecen como si no existieran, se pierden silenciosamente por ahí...

Mas la función es al cabo para nadie, excepto naturalmente el lector, quien ha ingresado a Comala, ese museo fantasmagórico con proyecciones holográficas que le ponen los pelos de punta a cualquiera, por mediación de Juan Preciado, aquel que un día se fue a buscar a su padre a un lugar sin redención ni regreso. ●



HACIA OTRA CARACTERIZACIÓN de la POESÍA ESPAÑOLA ACTUAL

♦ JUAN CARLOS ABRIL

Toda nueva generación tiene poetas que publican antes de cumplir los veinte años, y los que lo hacen pasados los treinta. Algunos incluso cercanos a los cuarenta. Las distintas oleadas de la poesía del siglo xx ofrecen muchos ejemplos ilustrativos. Este arco de edad, que llega a estar separado en sus extremos a veces por un período de quince años, propicia que se fusionen aquellos que publicaron precozmente con la generación o generaciones precedentes, y los que publican ya casi entrados en la madurez con los más jóvenes de la que les sucede. Los quince años es una cifra que, siguiendo la tipología establecida por Petersen –y sin que por ello signifique para nosotros más que una distancia lo suficientemente considerable para tenerla en cuenta– bien puede marcar el intervalo entre una y otra generación. Cuando hablamos de “generación” sabemos las imprecisiones que podemos cometer, pero también es verdad que usamos el término de manera laxa, sin rigores científicos ni resabios académicos. Además, en España se ha impuesto en las aproximaciones y recuentos últimos una suerte de decantación que suele depender más de la década en la que le ha tocado nacer al poeta, que del intervalo de los tres lustros.

Entre Julieta Valero, nacida en 1971, y Elena Medel, nacida en 1985, distan catorce años; Valero publicó su primer libro, *Altar de los días parados*, en 2003 y Medel en 2002, *Mi primer bikini*. Otro caso podría ser Abraham Gragera, quien publicó su primer libro con treinta y dos años, en 2005, *Adiós a la época de los grandes caracteres*, frente a los diecisiete de Medel: justo esos quince años de diferencia que comentábamos,

suficientes para que se confundan y convivan dos generaciones que poco tienen que ver en formación o en gustos. Más podrían tensarse estas relaciones intergeneracionales si tuviéramos en cuenta que un autor “descolgado” de la generación anterior a la de Gragera, Jorge Gimeno, publica su primera obra –tan aplaudida por los poetas posteriores, que conviviendo con él lo ven como un referente, una influencia clara– en 2003, *Espíritu a saltos*.

Gimeno (1964) pertenece a los nacidos en los años sesenta, sin embargo su poesía no ha circulado –excepto en publicaciones de escasa difusión, repercusión o distribución– en los años noventa porque no tenía libro, y apenas se contaba con él en las antologías y balances recientes. El caso de Gimeno sin duda es más significativo que el de Gragera, porque da a la imprenta su primera obra con casi cuarenta años, y estas salvedades son interesantes para investigar intensamente en el sistema literario, que no responde siempre a las mismas pautas. Tras la publicación de *Espíritu a saltos* muchos autores más jóvenes, dada la diferencia de edad y madurez, nacidos en los setenta e incluso en los ochenta le han tomado como ejemplo, ¿pero cómo puede ser que tarde tanto un poeta en dar a conocer su primer libro mientras que otros apenas adolescentes ya poseen tres o cuatro en el mercado, incluidos los de poesía, las novelas, los cuentos, etc.? Lógicamente no todos gozan del mismo prestigio, aunque la repercusión mediática, la fama, los premios o el mercado funcionan como mecanismos autónomos dentro del mismo sistema literario... Autores como Gimeno, que publican su primer libro algo más tarde de lo habitual, poseen otro tipo de satisfacciones ya

que, como decimos, otros poetas más jóvenes, que se dan a conocer en esos momentos, han acabado siendo influidos por ellos o mostrando su abierta admiración hacia sus obras. La cronología aquí no casa

sino en las obras, no hay correspondencia directa entre las fechas, y eso es otra falla que cualquier caracterización debería de tener en cuenta: son las obras y no el grado de maduración de los autores (lo jóvenes o lo

no jóvenes que sean), las que marcan las pautas en cualquier caso. Recordemos que, por ejemplo, en el ‘27 mediaban entre Pedro Salinas y Manuel Altolaguirre catorce años. Igual comprobaríamos si tuviéramos en cuenta otras generaciones o grupos del siglo xx.

Respecto a la poesía actual, hay más casos que podríamos señalar aquí y que acentuarían precisamente esos rasgos de autores que maduran posteriormente al boom –entiéndase eclosión– generacional, al núcleo central, cronológicamente hablando. Su catalogación, por tanto, se torna ardua dadas las características de esa poesía, que ya no comparte aquellos rasgos primeros de la generación pero tampoco otros posteriores, el camino personal que cada autor emprende de un modo más evidente ya en su madurez.¹

No obstante, en esos intersticios generacionales suele fraguarse el pulso que sostendrá la generación siguiente o al menos donde se detectan con más claridad esos cambios. Los momentos de transición son muy significativos. Y no solo hay autores intergeneracionales, que por su carácter ubicuo o ambivalente pueden situarse tanto en las poéticas anteriores como en las posteriores, sino, sobre todo hay libros intergeneracionales, obras que se encuentran a caballo entre unas estéticas y otras, y que marcan con claridad las tendencias a seguir. Esos libros que a veces tienen la fortuna de marcar una pauta –enarbolar la bandera de los nuevos intereses– y que en otras ocasiones viven en un letargo, en una suerte de tierra de nadie, son a todas luces decisivos, dejan una estela, porque

¹ Si es que alguna vez hubo rasgos generacionales, y nosotros, también de una manera laxa, vamos a apostar porque los suele haber.

adentrándose en unas aguas antes no sondeadas, asumen riesgos. Libros posteriores, buenos libros que aparecen cuando las estéticas ya se han consolidado, asentado en el panorama, sin dejar de tener su valor (nos referimos a los que poseen valor literario, no a epigonismos), aunque a tener en cuenta, son sin embargo menos valiosos que aquellos otros. O mejor dicho, adquieren otro valor, ya que no poseen ese *plus* de haber innovado (*novum*).

Es muy matizable esto último. Obviamente es muy fácil de rebatir si existe o no innovación en cualquier generación, pero no nos referimos a la acepción amplia del concepto de cultura, de los temas, sino a la acepción estrecha del concepto de estilo, de los modos. A pesar de que es muy discutible el concepto de *novum* lingüístico, desde la teoría literaria se acepta sin ambages que los estilos van aportando si no un sentido evolutivo del lenguaje, sí al menos un sentido distinto, una revolución. El lenguaje, como dispositivo vivo de representación, expresión y conocimiento que posee su propia autonomía, se crea y se destruye, se destruye y se crea para renovarse a sí mismo. No nos referimos a palabras sino a estructuras, las palabras solas no valen nada. Y según estas premisas, al día de hoy, ya existen elementos que muestran a una nueva generación que no obstante se encuentra todavía por delimitar, decantar en sus extremos, ya que todavía no se ha cerrado y se halla en movimiento. Todavía están apareciendo autores interesantes que podrán sumarse a los diferentes catálogos que vayan surgiendo en los próximos años. Y a partir de estas constataciones podría establecerse algunas aproximaciones a ciertos rasgos diferenciales generacionales, teniendo siempre en cuenta los matices que hemos adelantado de conjuntos que incluyen a otros con-

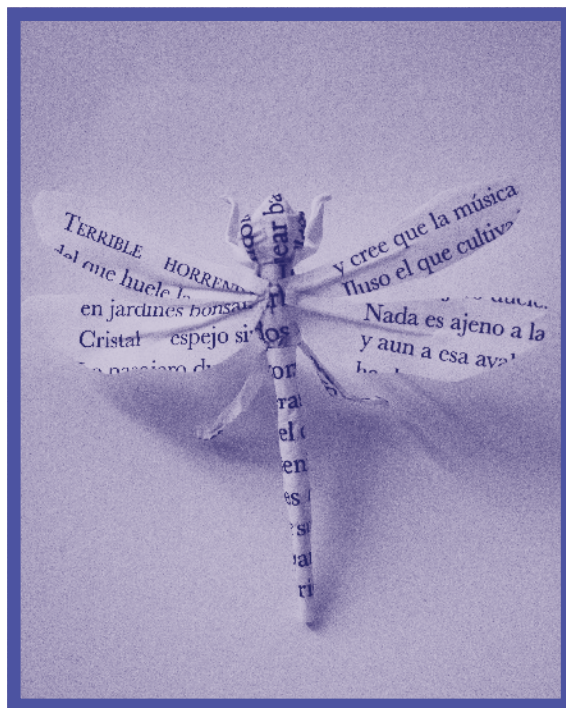
juntos, que se tocan, y que no pueden establecerse compartimentos estancos o generalizaciones absolutas entre estilos y generaciones.

Para entender los cambios que se han sucedido en los últimos años en la poesía española habría que remontarse a la consabida poesía de la experiencia, el referente más visible y protagonista de una tendencia en las últimas décadas en España, porque a partir de ahí se abre el abanico de lo que ocurre. Al menos así se pueden explicar las cosas de manera ordenada.

La referencialidad, que era una de las marcas de la poesía de la experiencia, se ha fragmentado, e incluso se ha vuelto un rastro a seguir –perseguir– en algunas propuestas radicalmente vanguardistas de los últimos años. Si aceptamos que esa referencialidad se plasmó en lo que tradicionalmente llamamos realismo, que el realismo caracterizó la poesía de la experiencia, y que, eso es por extensión lo que ha caracterizado la poe-

sía española en las últimas décadas (salvo excepciones) podremos comprender algunos de los procesos y desarrollos en los que ha venido desembocando la poesía hoy. Pero habría que puntualizar que la dialéctica realismo / simbolismo, resulta altamente insatisfactoria desde una óptica crítica y se topa con algunos inconvenientes de tipo epistemológico obvios, como, qué hacer con realidades paralelas o con formas híbridas de conocimiento en estos días –los nuestros– de perplejidad cuántica. Nos parece que ya no es operativa esta dialéctica, por tanto, tampoco resulta operativa la dicotomía

racionalismo / irracionalismo, a pesar de que sigamos usándolas desde un punto de vista pragmático. Pero en lo que se refiere a su plasmación, habría que buscar



soluciones intermedias, sintéticas, porque ambas son válidas y aplicables a un mismo escrito. Además, en la tradicional bipartición de la literatura, se solían establecer correlaciones antitéticas entre ambas, componiendo una correspondencia entre realismo-racionalismo y simbolismo-irracionalismo, que es también falaz. Desde un punto de vista teórico habría que superar, si es que somos capaces de ello, estas pobres definiciones o descripciones de la poesía, en pos de un lenguaje más abarcador y ambicioso, porque la poesía no responde a teorías, es pura praxis, y lleva en su seno esta mezcla, sin atender a conceptualizaciones o taxonomías.

Posiblemente esas clasificaciones tuvieron su oportunidad en otros momentos de la crítica, los debates y la historia de la literatura españolas, pero hoy en día, no solo no contribuyen a clarificar el panorama, sino que, simplificándolo y confundiéndolo, lo empobrecen. Nada es lo que parece: cuesta aceptar que una cosa esté dos veces en lugares distintos, siendo la misma cosa, aunque los que pretenden simplificar la teoría lo justifiquen todo echándolo en el saco de la imaginación, como si se tratara de un basurero donde cualquier cosa vale, todo puede ser reciclado con tal de que se le sepa dar uso. La verdad es que esa cosa es capaz de trasladarse, sin moverse, de una parte a otra. Algo bien distinto es que seamos capaces de comprenderlo, que estemos preparados o que realicemos el esfuerzo necesario para ponernos al día en los estudios literarios, sepamos aplicarlos y no se conviertan en sesudas y aburridas conferencias llenas de expresiones vanas o conceptos inservibles. O lo peor, en inexactas y erráticas investigaciones que solo se llevan a cabo para justificar becas o contratos, aunque no se posean aptitudes para llevarlos a cabo.

Por supuesto que la imaginación, en la tradición romántica e idealista occidental, asume un papel

importantísimo, pero lo que queremos recalcar aquí es que la realidad –o las realidades– no es racionalmente inteligible a veces, y hay casos en que se presenta de

manera poco transparente para su disección o análisis. Podría decirse también de cómo aparece el día, si nublado o soleado, o cómo se encuentra nuestro humor. Todos preferiríamos el corte simétrico, transversal y limpio de una raíz perfecta que se hunde hacia la tierra estableciendo filamentos hacia un lado y otro, raicillas, etc., pero a veces hay que enfrentarse a una patata, un tubérculo sin forma “perfecta”, con bultos, con protuberancias...

A veces amanece despejado pero al mediodía ya está cubierto. Sin duda que hacen falta buenos libros realistas, igual que hacen falta buenos libros simbolistas, como buenos libros de cualquier clase.

Las estéticas, o los estilos,

sin embargo, cuando se utilizan *a priori*, suelen fallar ya que suelen anquilosarse, convertirse en formas sin contenido, esqueletos de propuestas que otros han ensayado cuando todavía el estilo estaba formándose o se estaba llevando a cabo no de manera deliberada. El estilo no puede ser una cuestión de partida, sino de llegada, igual que la interpretación: no podemos ir con una idea de los significados que posee un poema antes de leerlo. Y así igual a la hora de escribirlo. Si alguien es capaz de hacer un buen libro, que no se pregunte antes si va a ser realista o simbolista, que lo haga, porque luego la crítica se devanará los sesos encasillándolo, y sus detractores en buscarle defectos o proponer alternativas, llenos de envidia. Lo importante es que se escriba el buen libro, pertenezca al estilo que pertenezca, y que el autor nos regale un puñado de verdades –autobiográficas, basadas en hechos reales, qué más da– a los lectores: lo importante es que parez-

**NADA ES LO QUE PARECE:
CUESTA ACEPTAR QUE
UNA COSA ESTÉ DOS VECES
EN LUGARES DISTINTOS,
SIENDO LA MISMA COSA,
AUNQUE LOS QUE PRE-
TENDEN SIMPLIFICAR
LA TEORÍA LO JUSTIFIQUEN
TODO ECHÁNDOLO EN EL
SACO DE LA IMAGINACIÓN,
COMO SI SE TRATARA DE
UN BASURERO DONDE
CUALQUIER COSA VALE,
TODO PUEDE SER RECI-
CLADO CON TAL DE QUE
SE LE SEPA DAR USO.**

can verdades, que sean verosímiles. El poeta no escribe de la nada, o desde la nada, y suele escrutar el mundo para después devolverlo al texto, suele analizar el mundo exterior, y después filtrarlo en los poemas. El filtro es su propia formación, sus propias preocupaciones, su sensibilidad. Pero una cosa es la poesía y otra bien distinta la teoría (el poeta no necesita nada de teorías para escribir un poema, y al revés, tampoco el crítico necesita saber escribir poesía para manejar su jerga). El problema, desde el punto de vista de la crítica, aparece cuando no poseemos herramientas teóricas con las que comprender lo que sucede y acudimos a aquellos útiles con los que arreglábamos los antiguos desajustes gnoseológicos. Como si quisiéramos seguir arreglando el chip de un ordenador con una llave inglesa. Esto le sucede a buena parte de la crítica española, que sigue trasplantando las parejas antitéticas realismo-simbolismo, y racionalismo-irracionalismo, estableciendo además las consabidas y nefastas correspondencias entre sus partes. Obviamente se podría asumir una crítica más conciliadora.

Podría perfilarse algo más la poesía de la experiencia, según estos parámetros, ya que ni fue del todo realista (esta es una afirmación controvertida, pero creemos que podemos justificarla y con el tiempo y la perspectiva necesaria adquirirá sentido pleno), ni tuvo ningún propósito “programático” que no fuera el de conectar con el lector. Pero fue un propósito que se encontraron *a posteriori*, en el que aquellos poetas desembocaron. La relectura nos dará la razón, porque hace falta releerles y establecer una crítica ecuánime respecto a lo que se escribió en su momento. O dicho de otro modo, el realismo es muy matizable, porque tampoco existe un realismo plano, y se puede profundizar en él desde las más insólitas vías. No todos los poetas de la experiencia ofrecieron un mismo realismo, con los mismos presupuestos estéticos, éticos o ideológicos. Pero más aún: ya no se trata en este sentido de que toda la poesía de la experiencia que se escribió fuera realista, sino, de que el realismo que imperó en la poesía de la experiencia era de corte materialista, aunque hubo otras propuestas de otros autores, también considerados poetas de la experiencia, que eran altamente idealistas, y sus propuestas posteriores así lo han confirmado, frisando con el trascendentalismo, la teosofía y otras soluciones de tipo metafísico o esencialista. Y a la

primera de cambio lo que se ha invertido ha sido ese materialismo: la “experiencia” ha sido la cabeza de turco que se ha llevado todos los golpes, y se ha salvado la “poesía”, pero a qué precio.

Lo primero de todo sería tener en cuenta que a la poesía de la experiencia llegaron no solo los autores de la llamada generación de la democracia, que comenzaron a publicar en los años ochenta, unos al comienzo y otros al final de esa década, sino también aquellos otros que se reciclaron de los últimos vagidos de la estética novísima, cuando esta se hallaba en una vía muerta o impracticable. Todos confluyeron en un acercamiento al lector, en un lenguaje accesible que buscara la referencialidad, en un tono coloquial y cotidiano. Seguramente el realismo era la herramienta más útil, que propiciaba esto, pero no la única, ni en todos ellos el realismo se plantea del mismo modo. Sin embargo de una manera u otra se ha querido hacer ver a la poesía de la experiencia como una corriente unitaria, programática, y sin fisuras, cuando hoy en día se puede comprobar, a la luz de los textos, que los poetas presentaban diferentes grados de realismo, es decir, cada uno era distinto al otro. Pero, ¿es que acaso a alguien le ha interesado hacer *tabula rasa* del realismo de la poesía de la experiencia, cogiendo el rábano por las hojas y haciéndonos ver las cosas como si se siguiera tratando de la poesía social de los años cincuenta? Y más aún, ¿cómo podemos seguir pensando el compromiso de la misma manera que lo pensaba, por ejemplo, Gabriel Celaya o Blas de Otero? De estas preguntas podríamos llegar a la siguiente derivación: ¿cómo podemos seguir definiendo al símbolo como un acercamiento irracionalista a la realidad, cuando está comprobado que los símbolos son conceptos decisivos a la hora de estructurar la imaginación, la representación y el pensamiento y, por tanto, nuestras palabras? Se puede ser altamente simbólico y utilizar un lenguaje racionalista, ultra-racionalista incluso, y viceversa, plantear un discurso realista, llano, con elementos irracionales, surrealistas... Está más que demostrado y hay que reivindicar una teoría que se corresponda con la práctica. Porque hasta ahora la teoría va mucho después que la poesía, la praxis, radicalmente separada de ella o completamente ajena. Como decíamos, cada momento histórico necesita de un análisis determinado, no se puede estudiar

siempre con los mismos libros porque caeríamos en una sacralización de esos libros. La historia no es un proceso lineal, funciona a fuerza de rupturas radicales de sentido, y la historia de la literatura igual: poco tiene que ver Antonio Machado con cualquier autor actual, por mucho que nos guste o que seamos sus seguidores, si es que este autor posee voz propia y no son meros ecos a su vez. Eso no es la tradición. El problema de esta crítica obtusa y obsoleta es que se empeña en establecer, por ejemplo, una línea directa entre Antonio Machado y la última poesía, o entre Juan Ramón Jiménez y la última poesía, como si se tratara de un hilo por el que va circulando la poesía con naturalidad a través de los siglos (hemos puesto como ejemplo estos dos autores porque son los dos paradigmas de la poesía española del siglo XX, y los que han abierto sendas que incluso han llegado a considerarse antagónicas). Y no solo se unen autores, sino éticas-estéticas, políticas-ideologías (cuando no tienen nada que ver una con otra), y todo aquello que venga a mano, mezclando de nuevo y dejándolo con apariencia de orden. Esta crítica ya “estable” funciona así, pensando que los poetas se dedican meramente a copiar y reproducir a los autores que les sirven de modelo, y por tanto, si queremos aprender algo “auténtico” debemos acudir a esas fuentes, llámense Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Lorca o Cernuda. Esta crítica adolece ciertamente de una rigidez interpretativa evidente, y sobre todo de una puesta al día en su formación cada cierto tiempo.

Pero hay muchos procedimientos que pertenecen a esta última generación, la de los nacidos a partir de 1970, y que sin embargo también pueden formar parte de los procedimientos empleados por la poesía de la experiencia u otras generaciones o movimientos. Vamos a repasar algunos de los más llamativos teniendo en cuenta que se puede ser asimismo coloquial con un tono simbólico, o simbolista (que no es lo mismo pero se parece, recordemos al primer Antonio Machado, por muchos preferido al que vendría después); o hablar al lector desde la llaneza y la simpleza pero utilizando un lenguaje cargado de idealismo, como un sermón u oración, por ejemplo, y que sea a todos accesible (el Juan Ramón transparente). La razón narrativa tampoco definirá ninguna generación, ya que la narración es una

herramienta que no deja de ser un medio para llegar a una estética determinada, y los materiales que se usen en esa estética serán los definitorios. En cualquier proceso semiótico existe discursividad y narratividad, y a veces no es fácil de descifrar, pero el hermeneuta –el escrutador– debe desentrañar esos procesos, es su labor. Tampoco podrá ser definitorio el eclecticismo, que es un ejercicio de síntesis que suele emplearse en cualquier estética posmoderna, intensificándose desde los novísimos hasta hoy (recordemos a la poesía hispanoamericana en toda su vastedad y pluralidad, que suele ser por antonomasia ecléctica), de una manera u otra, porque las propuestas sincréticas pertenecen de por sí a la posmodernidad. Ni mucho menos la imaginación, que suele plantearse como otra especie de categoría antitética de la realista, también falazmente. Los ejercicios de simplificación son interesantes desde un punto de vista clasificatorio y taxonómico, pero no dejan de empobrecer el panorama, tanto para abarcar toda la poesía de una época como para caracterizar una tendencia o corriente. Hay que intentar abolir, o buscar nuevas vías, para estas categorías o caracterizaciones clásicas de conocimiento, y plantear nuevas –entiéndase: *otras*– formas de acercarnos a la realidad. Y nuestras propuestas no pueden ser sino estas (por el momento) tres, que son a su vez matrices:

- 1) Establecer como método de conocimiento el rizoma deleuziano (de tipo filosófico, que destruya la pareja racionalismo-irracionalismo y también el binomio superestético kantiano idea / forma).
- 2) Implantar un modelo cognitivo que se actualice constantemente (en una proyección donde los conflictos del yo sean un camino social de ida y vuelta de autoconcepción, percepción e intencionalidad, o lo que es lo mismo, entre el ser, el saber, y el llegar a ser).
- 3) Combinar en nuestro día a día una *Gestalt* estructural que dé coherencia a todo, de tipo lingüístico.

Que conste que nuestro acercamiento solo puede ser colegido desde una óptica exclusivamente pragmática. A partir de aquí podríamos comenzar a hablar y a discutir. No somos taxativos ni intolerantes, y como apuntábamos al comienzo de nuestra intervención, cualquier crítica puede llegar a ser válida siempre que



se articule coherentemente. No todo son palabras o expresiones ininteligibles, naturalmente existe una relajación terminológica que debe procurar el entendimiento de las partes y no la discusión infructuosa. Pero conviene que los estudios críticos se vayan poniendo al día, que vayan asimilando las nuevas formas de pensamiento, y que nosotros vayamos reivindicando estas nuevas categorías, sin alambicamientos academicistas, porque son el futuro de cualquier *hermeneusis*, ya sea para aplicarlas a un poema, a una corriente o un movimiento más amplio, o a una época. Conviene que se vayan desmitificando –desmontando– las existentes, por inoperantes, inservibles, inválidas. En general, el terreno de la historia de la literatura suele ser extremadamente conservador, y le cuesta mucho trabajo dar un paso hacia adelante. Este texto nos lo corrobora:

Si toda discusión sobre fenómenos literarios debe encuadrarse, no ya en su radical historicidad, sino en un contexto historiográfico determinado, ello es doblemente necesario al referirnos a la literatura española del siglo xx. Todos sabemos, y no insistiré ahora sobre ello, que el carácter específico de una literatura nacional puede darse por supuesto como formación histórica o institución establecida, pero no deja de ser, por un lado, una construcción *artificial*, y por otro, una historia que, como todas, es irreductible a una sola visión o teoría totalizadora. Pero, además, en el caso de la literatura española del siglo xx, su historización ha

sido especialmente desafortunada.

Cada vez parece más evidente la necesidad de conformar una nueva periodización de la literatura española del siglo xx. Son varios los aspectos a reconsiderar. (Alarcón, 2007: 71).

Hay voces que, a todos los niveles, piden cambios, y estas palabras que reproducimos, del profesor Rafael Alarcón Sierra, se complementan en el citado artículo con un análisis de las periodizaciones que la reciente historia de la literatura del siglo xx ha diseñado, y no son las primeras llamadas a la reflexión en este sentido. La revisión debe estar al orden del día, y estamos seguros que se aplicará, tarde más o tarde menos, a cualquier época, sobre todo a la reciente, que es la que va adquiriendo perspectiva a medida que el tiempo va pasando.

Siguiendo a Claudio Guillén, en el citado artículo Alarcón Sierra nos propone no obstante “un modelo plural o polifónico, basado en una múltiple temporalidad” (Alarcón, 2007: 73). Y nosotros bien podríamos transportar nuestras propuestas en este sentido para todo lo que estamos intentando desarrollar.

Sea como fuere, los primeros conatos de intereses que cambiaban, de un pulso a una estética que no solo estaba amenazando con perpetuarse en el poder sino con fagocitar todo lo que se presentara por delante, se llevaron a cabo a mediados de los años noventa. Pero para ese momento lo que se venía entendiendo como poesía de la ya había dado sus mejores y más sazonados frutos, y lo que vino después ya no puede

EL CONJUNTO QUE INCLUYE A LOS NACIDOS EN LOS AÑOS SESENTA, LOS NACIDOS EN LOS SETENTA, Y LOS MÁS PRECOCES DE LOS AÑOS OCHENTA, MÁS QUE SIMBOLISMO, QUE EN UN PRIMER TÉRMINO PUDO CONSIDERARSE COMO EL PARADIGMA ANTITÉTICO DEL REALISMO IMPERANTE, LO QUE OFRECE ES UN IDEALISMO QUE SE SUELE TAMIZAR Y PRESENTAR EN DIFERENTES VETAS ESTILÍSTICAS.

considerarse como tal, ni entrar en esa categoría estrictamente. Los propios autores experienciales tocaron techo, posiblemente empujados por otras cuestiones, estrategias discursivas y no tanto estilísticas, como se ha visto más tarde. El definitivo “asalto al poder” del sistema literario por la generación de la poesía de la experiencia (y por esos maestros que la encabezaron, todo sea dicho) fue lo que creó tanto revuelo, teniendo en cuenta que sus voces fueron las que con más nitidez se escucharon durante al menos dos décadas (algunos de ellos siguen demostrando su extraordinario talento hoy día).

Otros autores, más jóvenes, de la generación posterior (nacidos a mediados de los años sesenta, o mejor dicho, que comenzaron a publicar obras ya maduras a mediados de los años noventa), pero que por otro lado han sido incluidos en innumerables ocasiones como la “segunda ola” de la poesía de la experiencia, y que convivieron con ésta mientras mantuvo su hegemonía, habían comenzado a introducir matices y detalles que otorgaban al discurso una carga de sensualismo y una óptica distinta. Sus libros de entonces no ofrecen lugar a dudas, ya que son esos libros que marcan un antes y un después del cambio estético. Y en la generación que les sucede, la de los nacidos en los años setenta, también se dan casos, siendo el libro referente, por marcar el inicio, 10 menos 30. La ruptura interior en la “poesía de la experiencia” (1997), una antología que presenta el cambio en el seno mismo de la corriente dominante, ya que los autores allí recogidos se habían formado en el realismo aunque “no se conformaban”, –en palabras del antólogo, Luis Antonio de Villena, pero también de los propios autores según declararon entonces la mayoría– con él, y buscaban “algo más”. En

10 menos 30 también convivían dos generaciones, la de los nacidos en los años sesenta y la de los setenta, pues se incluyeron voces que habían comenzado o estaban a punto de publicar en ese momento determinado, a mediados de los años noventa.

Hoy el cambio es muy evidente, habiendo fraguado –y generalizamos, pero tampoco nos queda otra solución– un idealismo de base en todos estos autores, en aquella generación de los nacidos en los años sesenta y que pertenecían al “segundo tramo”, en palabras de José Andújar Almansa, de la poesía de la experiencia (Andújar, 2007: 25).² Y algo de esto hay también en la generación posterior, e incluso la que se mezcla con ella, la de los nacidos en los ochenta, en ese impulso estético que ha tomado la poesía en la última década. El conjunto que incluye a los nacidos en los años sesenta, los nacidos en los setenta, y los más precoces de los años ochenta, más que simbolismo, que en un primer término pudo considerarse como el paradigma antitético del realismo imperante, lo que ofrece es un idealismo que se suele tamizar y presentar en diferentes vetas estilísticas. Esto es lo más destacado, como nota dominante, de la poesía actual, su idealismo y, por consiguiente, su alejamiento de propuestas materialistas. ¿Por qué ha derivado la poesía actual hacia este idealismo? Obviamente ni el romanticismo ni el simbolismo pueden volver a triunfar sino escoradamente, ya que cualquier movimiento estético e histórico que se reivindique, como apuntábamos antes, o cualquier autor, no es sino para reinterpretarlo, una vez sedimentado, y en algunos casos se lleva a cabo esta tarea de manera tan limpia que ni siquiera se distingue la fuente,

² José Andújar Almansa, “Retrato robot de la poesía reciente”, Paraíso, núm. 2, Jaén, Diputación-Universidad, 2007, pp. 25 y ss.

como debe ser. Habría varios factores, y convendría que precisáramos los términos de estos cambios. Lo primero de todo, vivimos unos tiempos muy conservadores, reaccionarios en muchos casos hasta el punto de que numerosos autores que en su día se proclamaron progresistas hoy elaboran o esgrimen un pensamiento totalmente reaccionario, pero con las armas de la izquierda. Un pensamiento “revenido”, vuelto del revés, con todas las armas dialécticas que le proporcionó el materialismo, pero puesto en su contra. Y una poesía, por consiguiente, que presenta estas particularidades también.

Lo que sucedió en la poesía española de los años noventa, la trifurca entre los de la poesía de la experiencia y los de la diferencia, por poner el ejemplo insigne de la guerra literaria que animó los cotarros de entonces, fue una simple lucha por el poder que por un lado presentaba propuestas estéticas poderosas y por otro unas cuantas quejas, como quien quiere abrirse paso a codazos. Posiblemente la poesía de la experiencia fue un invento de la diferencia, la cual tuvo que aglutinar, como si de un solo grupo se tratara, a los de la experiencia, para enfrentarse a ellos: agruparlos primero para atacarles después. Lo cierto es que en el debate de la poesía de los noventa se aludió mucho a asuntos que hoy nos parecen secundarios o que solamente encubrían una lucha de poder, tales como el personaje literario, la ficcionalidad del poema, la verosimilitud, el pacto realista, etc., bases que todo buen poema debe reunir en mayor o menor medida, dependiendo menos de la estética en la que se encuadre que del talento, habilidad del autor o del valor del poema, pero que, a las claras hoy no son lo que preocupa a lectores o autores. Conscientemente o no, lo que se pretendía destruir con aquellas peleas era una poesía que triunfó relegando el idealismo, en sus pretensiones más progresistas, más de izquierda, y que fue la cabeza visible del movimiento. La que luego se llevó todos los palos, por cierto. Años después, los poetas de la experiencia han evolucionado con trayectorias absolutamente independientes y respetables. Lo que sobrevive de todo aquel barullo es una poesía que ha venido a sustituir el paradigma en sus acepciones más sucedáneas, quedándose con la cáscara, el realismo, y el coloquialismo. En la superficie se observa esto, sin

duda, pero a poco que ahondemos en nuestro análisis podríamos descubrir estos otros asuntos, más de fondo, que configuran esta poesía, y que es por donde ha ido derivando la actual.

La experiencia ya no está en lo que se cuenta, sino en lo que se imagina. El problema es difícil de asumir cuando no se comparte un pasado sino estratégicamente, y cuando el presente se ha hecho mucho más halagüeño para propuestas que se alejan precisamente de aquel pasado. Lo demuestra el hecho de que la poesía actual haya escorado hacia el idealismo, representándose este en todas sus fértiles, y a veces tan peligrosas, directrices. No deberíamos seguir llamando de cualquier manera –con los rodeos y los eufemismos más absurdos– a una poesía que especula con la banalidad, con el himno sacralizado y sacralizante, reivindicando como en el siglo XIX al poeta-vate, iluminado, y que postula una nueva religión, ya sea esta de la vida o de la poesía, tanto da. Y esta es la poesía que está triunfando ahora, una poesía a la que se le ha extraído la experiencia, la parte sensible, desementizándose. Y se está llevando a cabo de una manera insolente en algunos casos, velada en otros, alentada por la crítica establecida en todas las ocasiones, salpicando desde las generaciones mayores de nacidos en los sesenta, las escisiones de aquella poesía que nunca fue materialista, y la de los nacidos en los sesenta hasta los más jóvenes.³ Pocas excepciones hay, aunque las haya, y poco se profundiza desde la crítica en estos aspectos, pero es la nota dominante, porque en plena era del pragmatismo no podemos seguir justificando cualquier veleidad o vuelo lírico como si nuestro mundo solo pueda estar relacionado con al sujeto trascendente kantiano. El sujeto cotidiano no lo admite. Obviamente erramos nuestro objetivo si, al meter a todos los poetas, de la experiencia o posteriores, en el mismo saco, descuidamos su identificación, su individuación, sin llevarnos a maniqueísmos.

3 Frente a esta poesía conservadora e idealista, que ha desplazado la materialidad de lo que fue la propuesta de la poesía de la experiencia a un segundo plano, la izquierda sigue proponiendo torpes respuestas, reivindicativas, ya sea una poesía “comprometida”, ya sea un lenguaje descarnado, “militante” y sin emoción, basado en efectos y consignas. Palos de ciego, porque el auténtico problema no se halla ahí, sino en la reacción general que se ha producido, que nadie ha denunciado hasta el momento y que venimos explicando.

UNA CARACTERIZACIÓN DE LA POESÍA ESPAÑOLA ACTUAL, LA MÁS JOVEN Y LA MENOS JOVEN, NO SE PUEDE HACER CARGO MÁS QUE DE SU FORMA, NO DE SU VALOR INTRÍNSECO, EL CUAL, DICHO SEA DE PASO, SE SUELE ENCONTRAR EN CUALQUIER PROPUESTA SIEMPRE QUE ESTÉ BIEN LLEVADA A CABO.



Pero por acabar aquí nuestra particular y breve caracterización, que algo de enciclopedia china queremos que tenga, a la manera borgiana, habría que recordar que existen otras propuestas idealistas actuales que se encuentran del lado de la abstracción, sin religión, coqueteando con la fenomenología y creando su espacio, en el sentido juanramoniano y positivo del término. Posiblemente sean estas las que poseen mayor proyección (queremos decir que no se encuentran en un callejón sin salida, como las anteriormente descritas), siempre que ese afán inmanente que las alienta sea sujeto –del ser, de la voluntad– en el doble sentido de actor pero al mismo tiempo retenido, agente, aunque también corre el riesgo de ocultar en muchos casos ese Dieu caché que mueve los hilos de las cosas, en su complejidad, o lo que es lo mismo, el esencialismo. Y el esencialismo, resumimos, es el resultado de trasladar lo que se atribuía a Dios pero al Hombre (lo que se conoce como el paso del teocentrismo al antropocentrismo).

Una caracterización de la poesía española actual, la más joven y la menos joven, no se puede hacer cargo más que de su forma, no de su valor intrínseco, el cual, dicho sea de paso, y como ya hemos apuntado más arriba, se suele encontrar en cualquier propuesta siempre que esté bien llevada a cabo. Además, también hay que admitir que muchas veces se reduce, o todo se puede todo resumir, a una cuestión de gustos, con lo que llegados a este punto nada se puede escribir que no sea absolutamente personal e intransferible. Aunque desde luego esto sea resumir demasiado.

Se ha descuidado mucho el análisis pormenorizado y textual, y quizá deberíamos dejar de pensar en categorías empobrecedoras como poesía de la experiencia-poesía de la diferencia, realismo-simbolismo, racionalismo-irracionalismo, blanco-negro, etc., que son hartamente engañosas, para pensar en otras

nuevas razones que operen en el sustrato que mueve la poesía de nuestra época (y quizá de otras épocas en general), si es que queremos comprenderla, y que tienen más que ver con la formación del autor, tan decisiva para que este lleve a cabo una poesía u otra, y con un análisis riguroso de la estructura ideológica profunda: todos sabemos que con los mejores propósitos –con las generalizaciones– se construyen las peores aberraciones, que no se corresponden en absoluto con los resultados.

Todo lo que hemos intentando explicar es extensible a la situación de la poesía española actual. Los poetas jóvenes, nacidos a partir de los años setenta, tanto si comenzaron a publicar pronto como después, se han encontrado servida esta polémica, y han tenido que elegir. Algunos lo han comprendido o intuitivo, los menos; otros no, claro está, y son la mayoría, pero eso da igual (para los propios poemas). No siempre los poetas son conscientes de las herramientas estéticas que manejan, o de las repercusiones que puedan tener. De hecho no es una condición sin la que no puedan escribir poesía, aunque bien es cierto que el modelo Baudelaireano y contemporáneo de poeta lleva aparejado un crítico. La polémica se encuentra en el centro de las preocupaciones de la poesía contemporánea, y ya no solo para los jóvenes, sino para todos los que viven la “actualidad”. El frente se abre para aquellos que pretenden aportar algo, ya que tampoco se encuentra estático, ni lo va a estar en los próximos años ni nunca. Con seguridad va a seguir escorándose hacia un lugar u otro: aquí las voces individuales, y su respectiva instrucción, tendrán mucho que decir, ya que en el fondo es la habilidad o el talento de un autor el que hace que brille una propuesta o no, más allá de la flor de un día, que a veces resulta insoslayable y hasta es natural que así sea. ◆

Referencias

Alarcón, R. (2007) “Valores simbolistas en la literatura española del primer tercio del siglo xx”, *Anales de la Literatura Española*, núm. 15, Universidad de Alicante: pp. 71-92.

CUBRIR CON

ORO

LAS PARTES
DE UN DORADO

◆ IVETH LUNA FLORES

DE LA SERIE: #PORQUEJUEGO (2017) POESÍA VISUAL / DUOTONO

CUBRIR CON POEMAS LAS PARTES DE UNA HISTORIA QUE HAN QUEDADO SILENCIADAS.



Todo lo que cuesta maniobrar con el trozo de lenguaje que somos y encima tener que pulirlo, resanarlo. Del lat. tardío *resanāre* “sanar”, “curar”, “corregir”, “reformular”, “Cubrir con oro las partes de un dorado que han quedado defectuosas”. Cubrir con poemas las partes de una historia que han quedado silenciadas. Hay que asumirse imperfecta, claro, enferma, al pensar en un reparo, en una cura. Alejandra Pizarnik cuestiona desde el internamiento al que es obligada luego de querer matarse: “Oh, he besado tantas pijas para encontrarme de repente en una sala llena de carne de prisión donde las mujeres vienen y van hablando de la mejoría. / Pero / ¿qué cosa curar? / Y ¿por dónde empezar a curar?”. En 1971 la poeta argentina escribe esto, a raíz de su estancia en el Hospital Pirovano, en su poema *Sala de Psicopatología* donde hace una apología de la despersonalización que sufre. Además denuncia el absurdo sistema médico que determina quién está sano mentalmente y quién no en una sociedad regida por el consumismo extremo.

Más tarde, en 1984, Héctor Viel Temperley escribe: “Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy a hacia mi cuerpo”. Pero es hasta 1986 que publica *Hospital Británico* y con él da paso a la poética de la enfermedad –y la locura– en la poesía escrita en Hispanoamérica de la segunda mitad del siglo xx. De fondo (siempre) están las obras de Michel Foucault: *Historia de la locura en la época clásica* (1961) y *Vigilar y castigar* (1975). Ya se habían publicado entonces los poemas *Morgue* (1912) de Gottfried Benn y *Tres mujeres* (1962) de Sylvia Plath. Ya estaban los temas puestos en alfileres: lo médico, el cuerpo, la enfermedad, la locura y la maternidad. Todo lo que opera hacia el interior pero recae en el afuera y viceversa.

Volvamos a la poesía escrita en Hispanoamérica. En 1985 la poeta venezolana María Auxiliadora Álvarez publica *Cuerpo*, poemas que trazan la experiencia –tortuosa– de la maternidad y cuestionan la relación unilateral entre médico y paciente: “doctor / NO META LA MANO TAN ADENTRO / que ahí tengo los machetes / que tengo una niña dormida / y usted nunca ha pasado / una noche en la culebra / usted no conoce el río”. En el año 2000 el poeta mexicano Pedro Guzmán publica *Hospital de Cardiología*, poemas escritos a partir de la mirada del familiar del paciente. Un familiar que espera rondando los pasillos y observa la arquitectura, la carcasa: “El hospital representa / o puede representar / las virtudes más altas de nuestra civilización: / la cura de los enfermos / piedad / compasión / buena voluntad / –y más todavía: / el dominio del dolor: / la templanza traducida / en el imperativo de no perder / los buenos modales / aun frente a la muerte”. Estos buenos modales del régimen médico, del espacio disciplinario de la buena salud, se perderán –afortunadamente– en los siguientes libros de poesía mexicana. El poeta peruano Maurizio Medo publica su libro *Manicomio* en el 2005 y cuatro años más tarde sale a la luz en México *El síndrome de Tourette* de Christian Peña, además en el 2010 *Se llaman nebulosas* de Maricela Guerrero, en el 2014 *Farmacotopía* de Óscar David López y finalmente en el 2015 *Operación al cuerpo enfermo* de Sergio Loo. De estos dos últimos libros de poesía me ocuparé en el presente trabajo.

Operación al cuerpo enfermo fue publicado póstumamente por Ediciones Acapulco en coedición con la UANL; es una novela en fragmentos, fragmentos que a su vez son poemas, poemas que diseccionan los cuerpos de los personajes, personajes que encierran

LA ENFERMEDAD, UNA GUERRA QUE SE DESATA HACIA EL INTERIOR DEL CUERPO DEL POETA, PONE EN RELIEVE LAS BATALLAS QUE LO HAN ATRAVESADO DE POR VIDA: EL RECHAZO PATERNAL, LA DISCRIMINACIÓN SOCIAL, LOS DISCURSOS DE GÉNERO, LA DISCIPLINA MÉDICA, EL AMOR.



infinidad de relatos y se desdoblan a la menor provocación. ¿Cuáles son estos relatos? El autor nos dice que son tres: 1. La historia de la gente contra el cuerpo de Pedro. 2. La historia de los juicios sobre la condición femenina de Cecilia. 3. La historia del sarcoma en la pierna izquierda del autor. La enfermedad, una guerra que se desata hacia el interior del cuerpo del poeta, pone en relieve las batallas que lo han atravesado de por vida: el rechazo paternal, la discriminación social, los discursos de género, la disciplina médica, el amor. Es un libro que “se realiza en tanto que se enuncia”. El performance completo de vivir y morir en una sociedad que aniquila al enunciar y señalar, pero también al ocultar y silenciar. Sergio Loo crea un espacio en blanco para diseccionar su propio cuerpo y “el otro cuerpo en donde ella (Cecilia) está inserta: la sociedad”.

En el espacio del que habla Pizarnik: “todo se unifica como en otros tiempos, en el jardín de los cuentos / para niños lleno de arroyuelos de frescas aguas prenatales, / ese jardín es el centro del mundo, es el lugar de la cita, es el espacio / vuelto tiempo y el tiempo vuelto lugar, es el alto momento de la fusión / y del encuentro”, que solo puede ubicarse en los sueños, en lo onírico, hacia el interior del bosque oscuro del inconsciente, es donde Loo pone a jugar a Pedro y a Cecilia. Los convierte en la Caperucita Roja y el Lobo Feroz, en Hansel y Gretel (el autor es el Horno), en gato y ratón. Pedro embarazado y Cecilia muriendo de celos. Opuestos binarios que se invierten para deconstruir los lugares normativizados por la cultura dicotómica del género. En este sentido es un libro postautónomo siguiendo la definición de Josefina Ludmer:

Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y

social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias.¹

Ciertamente la realidad, el relato histórico que circunscribe Sergio Loo es su casa corporal viniéndose abajo: el cáncer. Pero también este cáncer es Cecilia al decidir no cumplir los parámetros de ser mujer que exige la sociedad: se vuelve célula inútil. En el poema *Región lumbar (cinco vértebras lumbares)* el orden del Castigador es la voz social que quiere tomar partido en la autonomía del cuerpo de Cecilia, no obstante, ella logra rebelarse: “Te hemos visto en las noches bordando tu cuerpo con pequeñas tretas para no obedecer. Te hemos visto: quieres ponerte tu propio nombre y ser de ti, tuya como si fueras un objeto que no nos perteneciera. Has dibujado desobediencias en tu cuerpo”. Y el poeta dibuja, caricaturiza a sus personajes para resaltar la rebelión y enfatizar los rasgos “grotescos” que van en contra del concepto purista del amor. “Lo quiero y mi querer me lleva a comerle y a vomitarle.” Traga a Pedro para expulsarse a sí mismo y ser él, como en la película *The Neon Demon* (2016) de Nicolas Winding Refn donde las modelos asesinan y se tragan a Jesse en un afán de expropiar la belleza de la protagonista.

La intervención médica (real) al cuerpo del autor es el pretexto –duro y cruel– para hablar de todas las intervenciones simbólicas y violentas que ha sufrido junto a sus amigos en un país tan nefasto y discriminatorio como lo es el nuestro. Se apropia del enemigo, el tumor, lo manipula tal como han intentado manipularlo a él, en un afán de resistir. Al ser estigmatizado por los médicos y la familia como un *ser enfermo*, nos relata la historia de su propio

¹ Ludmer, J. (2009). Literaturas postautónomas 2.01, *Propuesta Educativa*, núm. 32, año 18, vol. 2: 42.

cuerpo para arrancárselo a la gente. Para que los otros no hablen por él, se enuncia y visibiliza. Incluso da una reseña de su propio libro y marca con bloques negros algunas oraciones de esta misma reseña para ejemplificar las posibles lecturas que le dará Cecilia a la novela donde ella también es la protagonista. Si sucede en el texto sucede en el lenguaje, si sucede en el lenguaje impacta en el cuerpo, si impacta en el cuerpo entonces opera en el inconsciente. Y de atrás hacia adelante o al revés los personajes van intercambiando lugares: escritor-personaje, mujer-hombre, gato-ratón, el autor está enfermo pero también Pedro y Cecilia. Y además el padre, un enfermo total: es violador.

EL CUERPO ES UNA CASA, UNA ARQUITECTURA INTERVENIDA POR LAS GRANDES INSTITUCIONES: LA FAMILIA, EL GOBIERNO, LA ESCUELA, LOS HOSPITALES, EL TRABAJO, LA PAREJA.

Lo performático y el análisis exhaustivo de nuestra cultura en *Operación al cuerpo enfermo* tiene como precedente el libro *Farmacotopía* de Óscar David López publicado en 2013 por Bonobos en coedición con la UANL: “y que la muerte en ese instante es un mar de células / ejecutando una performance / bajo el título MORIRSE JUNTO A UNA HERMANA / van muriéndose una célula sí una célula no”. El cuerpo es una casa, una arquitectura intervenida por las grandes instituciones: la familia, el gobierno, la escuela, los hospitales, el trabajo, la pareja. Lo que en *Farmacotopía* llega a enunciarse directamente, en *Operación al cuerpo enfermo* se realiza. Mientras que el poeta Óscar David López mezcla conceptos sociológicos y coquetea frente a la cara larga del médico, Sergio Loo narra escenas y momentos específicos por los que atravesaron Pedro, Cecilia y el autor mismo por no estar dentro de la norma. En el primer libro son el goce y el placer los mecanismos de rebelión ante la disciplina médica: “metonimia para ser más exac- / to cambio semántico del deseo por su dolo”. Es lo lúdico, el jugar con los aparatos de poder para desarmar el lenguaje impuesto y acartonado del feroz capitalismo:

“cáncer informativo para los otros / game over / for you”. Las enfermeras se vuelven *dealers*, los médicos son dictadores que no quieren revelar información al paciente: “establecer estado = denegado”. El autor hace una lectura bastante lúcida de la condición del ser enfermo a través de los estudios culturales, nos dice que el vigilar y castigar de Michel Foucault es el “excitar y controlar”.

Atrás queda el comportarse dentro de ese espacio de adoctrinamiento del que nos hablaba el poeta Pedro Guzmán, una erección en medio del chequeo es el cuerpo resistiéndose a ser domesticado por la pulcritud y seriedad de las batas blancas. Óscar David López denuncia en su poema “[EUTANASIA]” el efecto que produce la sociedad al visibilizar e invisibilizar ciertos asuntos: “hay muchas maneras de morirse de sida: una de ellas es por los rumores familiares”. Estrategias que son utilizadas por las sociedades contemporáneas para castigar a los que se salen del perímetro: “tome sus cosas tome estas pastillas y vaya a la puerta H la puerta de los putos y / los pobres / y las mujeres / y los silenciados / y los excluidos”. Michel Foucault lo explica en *Vigilar y castigar*:

En cuanto al poder disciplinario, se ejerce haciéndose invisible: en cambio, impone a aquellos a quienes somete un principio de visibilidad obligatorio. En la disciplina, son los sometidos los que tienen que ser vistos. (...) El hecho de ser visto sin cesar, de poder ser visto constantemente, es lo que mantiene en su sometimiento al individuo disciplinario.²

Sergio Loo también ejemplifica lo anterior en su poema “NASAL” cuando relata cómo Pedro piensa que la gente al verlo puede ver “su rostro sudoroso mientras es penetrado por otro hombre”. Que alcanzan a verlo en cuatro patas: “Nadie se detiene a imaginar a los heterosexuales en actos impúdicos. Son heterosexuales y ya. Pero en su caso, lo sabe, su privacidad sale a todas luces: a la calle, a la vista de los niños burlones de su infancia”. Los homosexuales no son dueños de su intimidad, se les pretende castigar

2 Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Argentina: Siglo XXI, p. 192.

visibilizando sus relaciones sexuales. En *Farmacotopía*: “yo grotesco expediente ladrándoles / a la vez que negaba que las píldoras viajando en mí sí son / jinetes / sí son el autocontrol para frenar la performance celular / sí son la torre de vigilancia de cuanto me llevo a la boca / o al ano”.

Óscar David López también habla de un bosque, las caricaturas de Disney son el capitalismo tendiendo la cama del paciente, los versos están contruidos a partir de asociaciones semánticas y semióticas. Ambos poetas asimilan el concepto del amor del siglo XXI como una transacción, un meterse y defecar todo lo que el otro ofrece, usar y tirar, lo que la mercadotecnia normaliza: la apropiación. La intervención médica de la que hablan los poetas es la metáfora de todos los intercambios sociales e interpersonales. En *Farmacotopía*: “un trasplante como la esclavitud no es otro mercado que el dominio de uno solo sobre los otros”. Los dos escritores construyen libros que desestabilizan el concepto de lo-que-debe-ser un libro de poesía, puesto que son una novela en verso o prosa poética, o son un show en varios actos, un Big Brother, un guión cinematográfico, o un catálogo médico. Finalmente logran deconstruir lúcidamente los discursos acerca de la enfermedad y lo que significa en este siglo tener un cuerpo y ser juzgado a causa de él.

Creo que estos libros constituyen un hallazgo en la poesía mexicana del siglo XXI porque desmontan los aparatos de poder desde los estudios culturales y se valen de la imbricación de géneros literarios: en ellos se poetiza, narra, ensaya, dialoga y reseña. A partir del cuerpo como testigo y lenguaje, Óscar David López y Sergio Loo, dan cuenta de cómo los relatos históricos, sociales e íntimos impactan en la condición humana y segregan a quienes quieren apropiarse de su propio cuerpo. No somos dueños ni siquiera de nuestros defectos, no tenemos la libertad de enunciarnos, de recrear o devorarnos la vida como deseamos. En este sentido, me parece bastante admirable que los poetas, a pesar del cansancio que provoca la enfermedad, hayan escrito un trozo –o muchos– del lenguaje que

son, para que esta vez nadie hable por ellos. Sergio Loo estaba consciente de que moriría por el sarcoma en su pierna: “Esto es un adiós. (...) Ésta una larga lista de lo que digo para que exista. Ésta es la enumeración infinita de lo que hay y lo que sucede para que siga existiendo”. Y su libro es una forma de resistencia, de permanecer y dar su versión de los hechos. Lleva a Cecilia, su antigua amante y a Pedro, el amante actual, a un espacio en donde puedan reunirse por última vez, donde puedan amarse, poseerse, expropiarse y desapropiarse libremente los unos a los otros.

SERGIO LOO PROFETIZA E IMAGINA CÓMO SE COMPORTARÁ SU FAMILIA CUANDO ÉL MUERA, DESDOBLA SU PROPIA MUERTE Y DESARTICULA LA ENFERMEDAD.

Loo se enferma en tanto que lo enuncia y deja un testimonio, un registro donde dibuja al otro para alcanzar a verlo, para que el otro se vea en él y exista. El poeta chileno Héctor Hernández Montecinos en *[y punto]* (Corriente Alterna, 2012) habla de la materialización del texto: “Toda escritura es profética / pero solamente para quien la escribe. / Toda escritura es para la muerte / un guión de lo que tendrá que hacer con uno. (...) Todo sueño y todo poema son un adelanto / de lo que será esta nueva vida / donde lo que jamás existió existirá por siempre”. Y Sergio Loo profetiza e imagina cómo se comportará su familia cuando él muera, desdobra su propia muerte y desarticula la enfermedad. Desarticula todo y a todos. Se suicida en el texto para cumplir la fantasía adolescente, entra a los cuerpos de los otros y sale convertido en las personas que más ama y odia. Cubre con oro y poemas las partes de una dorada historia para resanar los cuerpos en los que está inserto, pero en los que ya no estará más. ◆



◆ LUIS MARTÍN

OSCAR LIERA,

1946-1990

DE LA SERIE: #PORQUE/JUEGO (2017) POESÍA VISUAL / DUOTONO

Conocí a Oscar Liera en Guanajuato durante el Festival Cervantino de 1980. Él estaba encargado de la Comunicación y la Prensa de los grupos participantes. Nosotros habíamos ido a presentar la primera producción de PROTEAC, agrupación de teatristas que promovíamos el teatro de Nuevo León y que habíamos fundado algunos meses antes de la celebración del Cervantino.

—Como ve es pequeña, pero suficiente para importaba

Hago esta referencia porque a fines de los años 70 y durante toda la década de los ochenta se manifestó en el país un proceso espontáneo de descentralización, y digo espontáneo porque éste reconocimiento a los grupos de provincia, más que inducido por el centro, fue una consecuencia natural por las acciones emprendidas en la mayoría de los estados, especialmente en Sinaloa, Jalisco, Nuevo León, Veracruz, Chihuahua y Coahuila, por mencionar los casos más evidentes en donde los teatros regionales empezaron a notarse y tener relevancia en algunos eventos oficiales de la cultura nacional. Oscar Liera tiene mucho que ver en ese proceso de descentralización que los teatristas de provincia promovimos desde nuestras entidades.

Oscar Liera, cuyo verdadero nombre es Jesús Oscar Cabanillas Flores, nació en Culiacán, Sinaloa el 24 de diciembre de 1946 y murió el 5 de enero de 1990. Cursó la carrera de actor en la EAT; estudió lengua y civilización francesas en la Universidad de la Sorbona, teatro en la Universidad de Vincennes, lengua y cultura italianas en la Universidad Degli Studi y la Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánica en la UNAM. Premio de la Primera Etapa del Concurso Nacional Histórico convocado por el

INBA y los gobiernos de los estados en 1984 por *El oro de la Revolución Mexicana*. Premio Juan Ruiz de Alarcón 1987 por *Camino rojo a Sabaiba*. Premio Juan Ruiz de Alarcón 1988 por *Las dulces compañías*. Todas sus obras de teatro fueron compiladas por Armando Partida con el título *Oscar Liera. Teatro completo*, DIFOCUR, 1997.

Oscar Liera es una figura emblemática del teatro de Sinaloa. Uno de sus méritos fue integrar y consolidar los grupos teatrales universitarios de Culiacán, creando en 1982 el Tatuas, Taller de Teatro de la Universidad Autónoma de Sinaloa. Con la conducción de Liera el TATUAS propició la generación de un importante movimiento en el noroeste del país. Se

crearon las muestras del noroeste, que se volvieron toda una tradición para los grupos de Baja California, Baja California Sur, Nayarit, Sonora y Sinaloa. De esos encuentros surgirían dramaturgos y escritores que enriquecieron la dramaturgia regional.

Como dramaturgo, Oscar Liera pertenece a una brillante generación que la crítica e investigadores bautizaron como la Nueva Dramaturgia Mexicana. Desafortunadamente, otros cuatro dramaturgos de esta misma generación murieron en plena madurez creativa durante la última década del siglo xx y la primera del xxi. Me refiero a Víctor Hugo Rascón Banda, Oscar Villegas, Carlos Olmos y Jesús González Dávila.

La obra de Liera está conformada por una vasta producción de poesía y teatro, experimenta formas y temas diversos, preocupaciones de su pasado y de su presente. En ella nos encontramos con cuestiones familiares, políticas y religiosas, además de cuestionamientos de orden personal. El Teatro de Oscar Liera fundamentado en su entorno local trascendió sus fronteras inmediatas, tiene un sello universal en su estructura y su temática y responde a una connotación propia de su lugar y de su entorno, pero accesible y entendible en cualquier parte del mundo. De su vasta obra me limitaré a

**EL TEATRO DE OSCAR LIERA
FUNDAMENTADO EN SU ENTORNO LOCAL TRASCENDIÓ SUS FRONTERAS INMEDIATAS, TIENE UN SELLO UNIVERSAL EN SU ESTRUCTURA Y SU TEMÁTICA Y RESPONDE A UNA CONNOTACIÓN PROPIA DE SU LUGAR, PERO ACCESIBLE Y ENTENDIBLE EN CUALQUIER PARTE DEL MUNDO.**

comentar un poco sobre dos de ellas que han sido ampliamente difundidas y representadas a lo largo y ancho del territorio nacional: *El jinete de la divina providencia* y *El camino rojo a Sabaiba*.

El jinete de la divina providencia fue el resultado de una investigación de campo realizada por Liera en torno a la figura de Jesús Malverde, un ladrón oriundo de Culiacán que además de héroe fue elevado por los habitantes de la región a la categoría de santo. La acción nos cuenta la historia de Jesús Malverde, a través de una serie de investigaciones que realizan historiadores y sacerdotes católicos visitando los lugares y entrevistando a las personas que trataron

con el mítico personaje sinaloense para determinar si procede una recomendación para canonizarlo por los milagros que se le atribuyen.

El mismo Oscar Liera así se refirió en una ocasión a este personaje: “Un santo muy sui generis, cuya identificación con el pueblo es total y cuyos milagros se ven multiplicados día con día. Malverde tiene su propia ermita y sus festejos; es un fenómeno de verdadera importancia para la ciudad y la idea de venerar a un hombre que desafió a los poderosos de su época y que se atrevió a robar al mismo gobernador del estado no deja de ser seducción en esta época de desconciertos, desorden y mentiras”.

Cuestionamientos de orden social, político, religioso, mágico y hasta un toque de humor conviven en el desarrollo de la trama, cuyas acciones se ubican a finales del siglo xix pero que siguen tan vigentes como entonces: el abuso de los poderosos, el engaño de los políticos y el ingenio popular que siempre encuentra una válvula de escape ante estas atrocidades.

Coincido con Rocío Galicia, destacada investigadora del teatro mexicano, cuando afirma que el trabajo de Óscar Liera es un punto de arranque de la dramaturgia regional, pues se convierte en ejemplo al salir de su tierra para formarse y retorna para asumir su cultura patrimonial como eje de sus obras. Liera fue uno de los primeros creadores en abordar en sus obras asuntos locales provocando un fuerte impacto en el teatro nacional, pues mereció el reconocimiento de la crítica y generó interés en otros creadores por explorar su propio entorno en diversas regiones del país.

En *El Camino rojo a Sabaiba* Liera nos ubica en un lugar llamado Sabaiba donde aparece un militar que se encuentra repentinamente ahí, luego de perderse en medio de una batalla. En Sabaiba descubrirá todo su pasado. En este pueblo –o mundo– la convivencia de los vivos con los muertos es una realidad. Elementos rulfianos llevados con precisión y maestría al género dramático donde se mezclan el presente y los recuerdos y tal vez lo ignoto, lo que vendrá. Daniel Vázquez Toriño. Investigador de la Universidad Masaryk de la República Checa, al analizar esta obra opina que:

...todos los personajes de Sabaiba, vivos o muertos, tienen una historia que contar, pública o secreta, cierta o falsa. Los muertos penan por deshacerse

de sus secretos, y todos utilizan a Fabián el militar protagonista como confidente. En principio, podríamos pensar que se está buscando una verdad sobre los hechos, y que el público, por medio de Fabián Romero, llegará a una conclusión. Antes al contrario, Fabián está también muerto, y lo que hemos presenciado es un cuento más de los que se cuentan en ese pueblo. No hay conclusión, solo secretos que pesan y lechuzas que los escuchan espantadas. (Vázquez, s.f., “El teatro mexicano del siglo XX...”)

Para Esther Seligson en *Camino rojo a Sabaiba*:

confluyen la realidad social, la realidad onírica y la realidad mítica, (...) es una obra maestra del teatro hispanoamericano. Óscar Liera ahí consume, ahí funde sus dotes y reiteraciones: pareciera que su teatro previo, de la farsa al drama épico, fue una sucesión de aprendizajes para esa creación mayor... (en Liera, 2008)

La admirable labor de Oscar Liera en Sinaloa la pongo en paralelo con lo que se intentaba desde el Teatro de Ulises y el Teatro Orientación en la Ciudad de México entre 1928 y 1938, con el impulso del Grupo de los Contemporáneos que formaban, entre otros, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Salvador Novo, Antonieta Rivas Mercado, Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia, quienes con una firme actitud de vanguardia, partían de lo mexicano para llegar a lo universal. Y sostenían que era imprescindible ver lo mexicano retratado en lo universal y no solo verse ante el espejo, pues la universalidad nos ayuda a definimos y no encerrarnos en un estereotipo.

Oscar Liera es una figura emblemática, un referente indispensable en el desarrollo del teatro regional. Su deceso en 1990 fue muy temprano, pues seguramente estaba llamado a ser punta de lanza de un movimiento de gran trascendencia en la descentralización del teatro nacional. Sin embargo su labor de creador sigue latente en su tierra y se ha multiplicado al paso del tiempo. ◆

Referencias:

- Seligson, E. (1985). Unir los sueños, juntar los juegos, *Escénica*, 10, ene-mar, pp. II-III.
Vázquez, D. (s.f.). “El teatro mexicano del siglo XX: búsqueda de la esencia de una nación” Recuperado el 01/01/17 de <https://meguer.files.wordpress.com/2009/08/teatro-mexicano-siglo-xx.doc>

LA PALABRA *nos atraviesa*

A PARTIR DE “PORQUE JUEGO”,
DE
Ana Fabiola Medina

◆ PAULINO ORDÓNEZ



“La palabra nos atraviesa”, me dijo tu mirada una ocasión. Una libélula lleva hoy mi réplica: “No a todos de la misma manera”, te susurrará. Nos tuvimos que alejar para acercarnos, y es un juego. Estás aquí, puedo leerte. Hay quien no lo entiende. No saben lo que dicen sin querer decirlo, no saben que también pueden ser leídos. Que tengan aún el corazón en su nido cuando sean alcanzados por unas manos, que tengan alas crecidas a la altura de los tobillos, sin haber volado aún. El juego es búsqueda, con el juego se encuentra (nos encontramos). Nos encontramos una vez un pez dentro de tu zapato y nadamos en silencio hacia la habitación. “El juego tiene que ver con el cuerpo”, fue lo primero que dijiste al día siguiente, con la ligereza del vuelo de una mariposa. Te pregunté qué habías soñado. “Sólo sé que estabas tú y mi entrepierna se hizo flor. Como ahora, mira”. Me quedé callado. Sé que me leíste.

**EN LA ESPERA CAIGO DE LA CAMA
Y FLOTO CON LA NOCHE HASTA
UN TIEMPO EN EL QUE REÍAMOS**

**DE CERCA Y DE UN BESO EN TUS
PIES ME DESPEDÍA SI ALGO NOS
IMPONÍA DISTANCIA.**



Vuelve, debimos haberle dicho al pez. Devuélvenos lo que tuvimos que perder para llegar hasta aquí, además de la vergüenza y el miedo. Calor, esencia, anhelos, alguna canción. La pérdida nos escribe, pero nos resistimos a aceptar sus sentencias. De alguna palabra nos hemos colgado mientras dure el insomnio. Dormidos no podemos jugar. “Pero soñamos, recuerda”, te escucharía decir y estoy seguro que bajarías la mirada hacia los pétalos en tu pubis. La libélula me confirmará de qué color es la flor crecida, esa vida que te surgió. Me esfuerzo con los ojos cerrados en soñar contigo pero por jugar, no duermo. No está tu espalda para leerla, nada de esa cabellera queriendo abarcar la noche. El juego es injusto. Hago tiempo imaginando que te acercas para darme a oler algo nuevo en tu flor amanecida.

Con el juego se encuentra (nos encontramos). Nos encontramos en el tiempo y nunca lo hemos celebrado lo suficiente. Busco mensajes tuyos en alas de insectos, en los ojos curiosos de los peces. Espero, nada se lee sin luz. Hay un ruido que no cesa, una palabra que

no arriba. En la espera caigo de la cama y floto con la noche hasta un tiempo en el que reíamos de cerca y de un beso en tus pies me despedía si algo nos imponía distancia. Distinta era la magia y el color de tus ojos supongo ya es otro. Envidia y espero. Quisiera preguntarte si en el juego estaba contemplado este temblor de títere. O el recuerdo de aquel pez. O el silencio impoluto. Entre la imperfecta trayectoria del día y el dolor de alas cansadas, solo queda la lectura del cuerpo propio. Un llamado en voz baja a que algo traiga la libélula de regreso, a que el sol permita ver tus huellas o las diminutas motas de polvo que danzan ahí donde estaría tu palabra otra vez ausente. “No dejes de jugar”, parezco oír de tu voz (se mantiene la misma y salgo de la habitación solo para nadar de vuelta en agradecimiento). “Estoy solo, me sofoco de lenguaje y sospecho que ese estar aquí tuyo es solamente el engaño de un significante tomado para representarte”, murmullo a la almohada de al lado. “Es el juego”, me dirías. “Es el juego”, me dirás en cuanto aparezcas. ●

Un enigma se ha vuelto transparente

LA NARRATIVA DE ZACARÍAS JIMÉNEZ

♦ AIDÉ CAVAZOS GONZÁLEZ

Cuando pierdes el Quijote perdemos todos.
Zacarías Jiménez

No hace muchos años, un joven oriundo de San Luis Potosí decidió estudiar letras en la Universidad Autónoma de Nuevo León y avecindarse por estas tierras. Apasionado por su trabajo, su esfuerzo rindió fruto: vinieron las becas, los premios, los reconocimientos y, por supuesto, la publicación de su obra. Sin embargo, a los 57 años, todavía desconocido por unos y ya reconocido por otros, Zacarías Jiménez murió el 24 de febrero de 2016 peleando hasta el último minuto con su propia sombra en el terreno de la escritura.

Los amigos cercanos a él reunimos parte de su obra inédita para entregarla a la Universidad, donde colaboró por más de quince años como

corrector de estilo de la revista CIENCIA-UANL. *Ring de vidrio. Narrativa reunida* (UANL, 2017) es el primero de sus libros póstumos.

Ring de vidrio, de Zacarías Jiménez, comprende dos novelas y treinta y seis cuentos. La primera novela: *Biografía inconclusa de una leona herida* (Una novela rosa) está dedicada a Gloria Balleza, quien en vida fue su razón de vivir, su compañera de cuitas. Novela rosa por el amor, por el cáncer, pero también por la carga de ironía que hay en ella. Es una obra de denuncia, de crítica, ubicada en la Casa de la Cultura de Nuevo León y sus alrededores. Desde el preámbulo, esta novela entra de lleno en la trama, al caos, a la perturbación:

Oí tu nombre en un encuentro de escritores y supe que seguía amándote con la intensidad del relámpago... Quise llorar cuando el escritor Pedro de Isla¹ dijo:

—Yo dedicaré mi lectura a la memoria de Gloria Balleza.

Ni yo te dediqué la mía... Estoy jodido desde que te fuiste... encabronado desde entonces.

La historia de Gloria y Chaco es atemporal, narrada como las buenas obras: desde lo más profundo del dolor humano. Los personajes tienen alma, nos duelen.

—Llegaron los recibos del agua, de la luz, el gas...

—Ni siquiera debería tragar con tanta deuda. En esta vida hasta para no pagar se paga.

—Come o te enfermarás, no comas por el hambre de ahora, come por el hambre que ha de venir.

—Condenada vida.

—Come, hombre; mira, ya te pareces al Tribilín tintintín... canturreó Gloria y me hizo cosquillas.

Según el escritor británico John le Carré (David Cornwell), una niñez difícil es el primer patrimonio del escritor; la obra de Zacarías Jiménez refleja la sensibilidad del creador y nos deja leer entre líneas parte de su tormentosa vida desde la más tierna infancia.

Miré de soslayo las manos que me fracturaron el cráneo y me fabricaron un temor de vidrio que me ha hecho sentir, desde siempre, que estoy de más en el mundo. Los momentos eternos en que fui invisible para mi padre.

El estilo de la obra de Zacarías Jiménez se apoya en la realidad, su violenta realidad, y la ironía, que, para Moreno Durán, es el humor de la inteligencia. Pero también está llena, colmada, de una belleza que con uñas y dientes le arrancaba nuestro Zacarías a la vida.

EL ESTILO DE LA OBRA DE ZACARÍAS JIMÉNEZ SE APOYA EN LA REALIDAD, SU VIOLENTA REALIDAD, Y LA IRONÍA.

Yo no había comprado la caja desde antes de que Gloria muriera, como había sugerido su puta hermana Virginia Virgen, y no me arrepiento, porque cuando un ser

amado ha muerto, lo mismo da echarle la tierra a las seis que a las ocho: no hay horario cuando a uno se lo lleva la chingada, el tiempo es de los muertos que entierran a sus muertos.

Biografía inconclusa de una leona herida termina en los años de inseguridad, de la guerra contra el narco en México; los soldados que el protagonista soñaba en su infancia ahora son reales y acechan muy cerca de la Casa de la Cultura de Nuevo León. Se infiere que al salir Chaco, una bala lo alcanza por la espalda.

La novela *Desmemorias de un indocumentado* nos da cuenta de que no es fácil alcanzar el sueño americano: “vida de perro viví como mojado y, con la cola entre las patas, volví a este país de la mentira”. Huérfano de amor y, con su corazón infantil, el Jenry, ávido de una sonrisa, se deja llevar por senderos insospechados huyendo de la migra y de los malos entendidos, obligado a cruzar dos veces el Río Bravo.

Perro puteado con la ira de las siete plagas y sin la opción de salvarme al cruzar el mar rojo.

Pero incluso el regreso a México no lo libera de su estatus de indocumentado, marginal. En otro capítulo hace una crítica mordaz al orden económico y cultural de nuestro país:

En Monterrey me recomendaron para trabajar en un hospital... Según esto, andaría de intendente por seis meses y luego me ascenderían a corrector de una imprenta del SNTE... seis años después seguía igual o paupérrimamente peor... protesté tímidamente: “¿Solo esto corresponde a mi dolor?” y me dijeron: “Es el sistema”, dándome a entender que el sistema no tiene nombre ni apellido.

El cuento “La venganza” está lleno de imágenes, es un cuento clásico, tiene tensión de principio a fin. El

¹ Amén del escritor regiomontano Pedro de Isla, Zacarías también menciona a Herman Gil Robles, a Fernando Elizondo Garza, a Celso Garza Guajardo, a Eduardo Antonio Parra, entre otros escritores, siempre con afán de reconocer en ellos su labor como creadores y hacer la obra más cercana, más entrañable.

ESCRIBIÓ Y REESCRIBIÓ SU OBRA HASTA LA NITIDEZ. Y HUBIERA CONTINUADO HACIÉNDOLO, SI EL DESTINO NO HUBIERA DECLARADO QUE EL TIEMPO DE ZACARÍAS, EL HOMBRE, LLEGABA A SU TÉRMINO Y EL DE ZACARÍAS, EL AUTOR Y EL SUJETO DE SU PROPIA OBRA, SE INAUGURABA.

protagonista nos contagia de su angustia, impotencia y culpa. En este cuento constatamos que el gran tema en la literatura de Zacarías Jiménez es el hombre, su tiempo, su entorno social:

Ella no hubiera buscado calor en el cuerpo de Ociel, porque Adrián le hubiera cumplido como hombre.

Borges decía que todo cuento tiene un perseguidor y un perseguido, en este texto, Zaca nos lo muestra claramente en una trama clara, directa, densa y equilibrada que nos acerca al amor y a la muerte.

—¡Agárrenme ya! —suplica a sus perseguidores—. ¡Aquí estoy! ¡No voy a defenderme!—.

“Iván Oñate visita oníricamente Río Verde” es un texto con humor: “le conté hasta muy entrada la tarde los cuentos de Caperucita Verde Bajito y sus amigos los Conejos Blases, que en realidad eran gatos”. A Iván lo consideraba su hermano y, en este texto se lo ratifica: “tan amigos como siempre, hermanos, qué caray”. Aun cuando este texto está narrado oníricamente, Zaca nos habla de su realidad al concluir con un cierre de atmósfera:

—Deja te acompaño a la estación —dije, mas los pies se solidarizaron dolorosos con el tronco estático del árbol...

Y permanecí inmóvil como Moisés que sólo observó de lejos la tierra prometida.

Zaca cosechaba amistades a través de las letras; al poeta Iván Oñate le presentó libros en dos ocasiones: en el 2004 y en el 2015. En agradecimiento, Iván elaboró para esta obra el prólogo de la sección de cuentos en el que, a propósito de aquél en donde él

es un personaje de Zacarías, Iván Oñate extiende un vínculo de amistad y hermandad literaria desde el Río de la Plata, en donde escribe, hasta Río Verde, San Luis Potosí:

Era tan real, tan sincera, tan profunda su escritura que después de leer sus textos, daban ganas de ponerlos al trasluz con la intención de descubrir su magia.

También el escritor sinaloense Elmer Mendoza, quien desde el 2003 lo consideró su amigo, escribió el prólogo para las novelas:

Solo un hombre de lucidez extrema pudo escribir un texto como la *Biografía inconclusa de una leona herida (una novela rosa)*, un texto del que él mismo salió lastimado de muerte, sintiendo cómo su esperanza se convertía en cuchillos y el llanto era arena movediza.

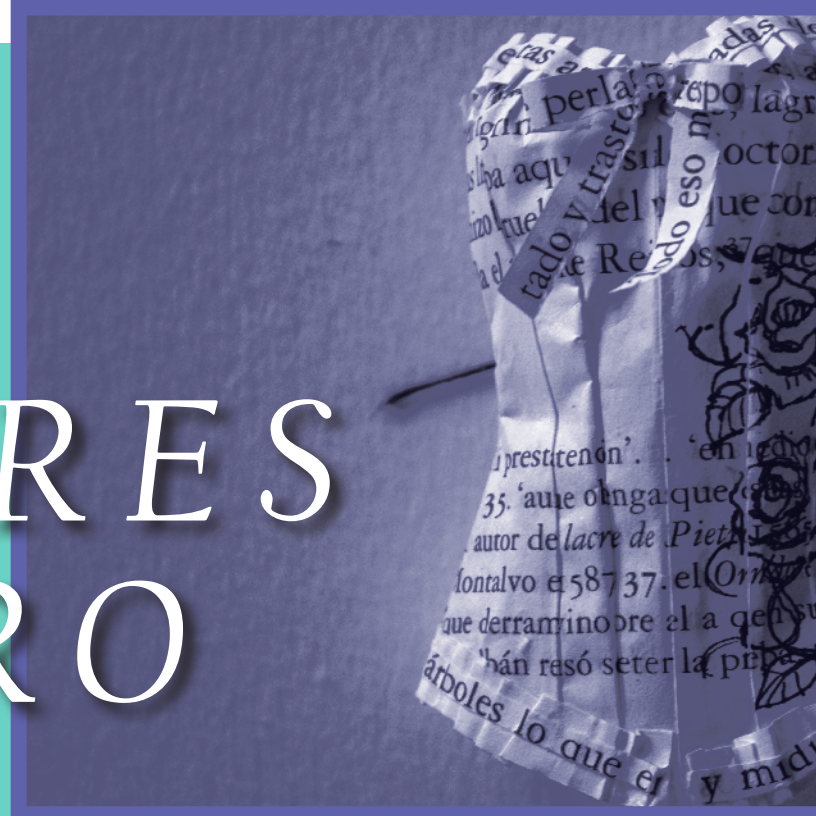
Zacarías Jiménez, Zaca, como le decíamos los cercanos a él, no tenía compromiso con la fama. Su renuencia a hablar bien de sí mismo y de su trabajo —no así del de los demás— lo mantuvo al margen de la poca o mucha actividad literaria en su entorno, salvo excepciones. Escribió y reescribió su obra hasta la nitidez. Y hubiera continuado haciéndolo, si el destino no hubiera declarado que el tiempo de Zacarías, el hombre, llegaba a su término y el de Zacarías, el autor y el sujeto de su propia obra, se inauguraba. Hoy consta a quien quiera leerlo la proporción de las contiendas que eligió pelear. Solo después de *Ring de vidrio*, Zacarías Jiménez, a quien muchos consideramos un enigma, se volvió transparente. ¡Quién pudiera regresar el tiempo! ◆

ANIVERSARIO

de

DOLORES
CASTRO

♦ VERÓNICA C. ARREDONDO



La obra poética de Dolores Castro Varela (1923) surge quizá de la unión de dos elementos: la memoria y el viento. Este último, primigenio, de cualidad rumorosa, casi imperceptible, el primero en la creación de génesis y mundos, portador del sonido, motor de imágenes. La memoria, propiamente humana como el lenguaje, comienza a desarrollarse desde la infancia, también la capacidad de articular e imaginar. En la casa de la abuela, detrás de la ventana, Dolores, Lolita, colocaba una silla pequeña para practicar su afición favorita desde entonces: contemplar. En esa casa aprendió a darle nombre a las cosas, a descubrir con los sentidos bien abiertos a través del lenguaje la poesía.

DOMICILIO PARTICULAR: ANTICUA CASA DE LA ESTRELLA

La Casa de la Estrella era la casa de la abuela materna de Lolita, está ubicada en el centro histórico de la ciudad de Zacatecas, en el número 86 de la calle Morelos. Antes de ser el lugar donde transcurriera por temporadas su infancia, era una fábrica de veladoras. La in-

signia continúa intacta cincelada en la cantera de la fachada. El período que tanto recuerda de su vida en Zacatecas fue el de la Guerra Cristera, incluso estudió la primaria a escondidas en una casona ubicada en la rinconada de Catedral. La casa y la ciudad eran una hoguera después del incendio. Lolita heredó de su padre la pasión por la lectura. Pronto, sus compromisos de trabajo y la situación de violencia la harían abandonar Zacatecas para continuar la secundaria en la Ciudad de México. Aunque nació y fue registrada en Aguascalientes, ha ocasionado disputa entre los Estados vecinos por llamarla “hija predilecta”, sin embargo ella se considera zacatecana. Las evocaciones a su infancia y del descubrimiento de la poesía y el lenguaje implican volver en el tiempo al patio de árboles frutales, a la ventana, al cielo abierto en casa de su abuela.

La casa de la estrella: zaguán y patio grande con naranjos
una acacia, un jazmín cuyo perfume día y noche palpita:
cocina con sagrados alimentos
compartidos.



[...]

Hervidero de pasos menudos, gritos, risas,
canto de pájaros y balbuceo de viejos acogidos
al calor del hogar.

[....]

Buenos días agoreros
que amanecen picoteando en el patio
migajas de luz.
Buenas noches a vivos y muertos. (“Estrella de la
casa”. Castro, 2010: 204-205).

DOMICILIO CONOCIDO: ABRIL, VIENTO DE CUARESMA

En el patio hay una mesa alargada con un mantel blanco dispuesta a recibir a los invitados. Guadalupe Dávalos, amiga cercana de Dolores y coordinadora de su última edición crítica (Dávalos, 2016) preparó una fiesta sorpresa en la Casa de la Estrella. Somos intrusos e invitados, la propietaria actual nos recibe y nos permite pasar ahí la tarde. Lola se emociona, no dejará

de agitar las manos, de agrandar los ojos, reconstruir el tiempo y respirar hondo. Casi nadie se atreve a interrumpir cuando ella habla, nos cuenta de los paseos familiares fuera de la ciudad, en las haciendas, de los paisajes áridos de tierra roja, cardos y huizaches; de su temor por las víboras desde que una se le posó en el regazo y brincó del susto. “Por cierto, las mujeres que menciona Severino Salazar en el cuento de las víboras, sí existieron, yo las conocí”, afirma. La tarde avanza en el patio, bajo ese azul terrible el viento recoge la piel.

TRASPATIO: LAS CENIZAS DEL VOLCÁN DE COLIMA

Después de saborear el postre, Guadalupe Dávalos le pide a Dolores que nos cuente cómo era la casa cuando vivía ahí. Ella se levanta, camina despacio, comienza a agitar sus manos. “En medio del patio había árboles frutales, olor a jazmín, a hierba fresca. Los baños no se ven como ahora”, ríe, “más bien eran letrinas; la cocina era más grande, había una para hacer tortillas...” recuerda el espacio destinado al fogón y cuando les pedían a ella y a sus primas que no corrieran por ahí.

Envuelta en el humo
de la cocina, junto al aroma
del membrillo que brinca en el cazo de cobre
y quema el recuerdo y aviva
el agri dulce sabor de la vida,
mi abuela. (“El secreto está ahí”. Castro, 2010: 199).

Desde la zotihueta veía hacia abajo a las vecinas cuando lavaban la ropa, eran viviendas muy humildes. Alimentaban a los animales sueltos y había muchas macetas en latas llenas de flores, a pesar del desorden. La vista era periférica a los cerros, a las vías del tren, a la Bufo. Cuando la ceniza del Volcán de Colima llegó hasta Zacatecas la ciudad fue gris.

VIAJE A LA SEMILLA

Lola recorre las habitaciones, la de su abuela, la que compartía con su hermana, la sala, cada cual con su chimenea. En la entrada había una banca cerca del zaguán para las visitas inesperadas que recibía su padre: “El jardín era más amplio, no tenía el último adoquín, en el corredor había grandes macetones, mi padre mandó cubrir el túnel subterráneo que conducía a Catedral –¡Hay túneles por toda la ciudad!– El fantasma que cruzaba de una habitación a otra sigue rondando en el pasillo”.

En una de las ventanas que dan a la calle, Lolita colocaba su silla, veía las hojas de los árboles moverse, escuchaba las conversaciones de los paseantes, las frases de los vendedores a puertas contiguas, observaba la vestimenta de las mujeres enlutadas –como en la novela *Al filo del agua* de Agustín Yáñez–, aquella zozobra en tiempos de guerra, la vida y las costumbres zacatecanas. Despertaba en la madrugada con los pasos de los mineros. No era el ruido de las botas lo que le perturbaba el sueño, era el olor de sus lámparas de petróleo para iluminar el camino.

Escucho los pasos,
el ritmo de sus botas sobre las gastadas
losas de cantera,

olía
la estela que iba dejando

el tufo de consumidas
lámparas de carburo,

[...]

No el canto del gallo,
la caminata de los mineros
rompe la noche,
desencadena
la luz del alba. (“Topos, luciérnagas”. Castro, 2007: 204-205).

El piso es de duela, antes de ladrillo, los techos altos de vigas apollilladas. Lolita no ha olvidado el mínimo detalle, nos realiza una visita guiada a su infancia en la Casa de la Estrella, la reconstrucción en su memoria¹ me recuerda al cuento “Viaje a la semilla”, de Alejo Carpentier.

LA CIUDAD Y EL VIENTO

La casa era un refugio. Lolita huyó de Zacatecas con su familia cuando la situación comenzó a complicarse; se instalaron en la Ciudad de México. Su padre tenía un cargo en Educación, piensa que de no ser por él no habría sido poeta. La situación política y social de la provincia marcó su infancia, conoció el “viento de fronda”, cruel y azotador en invierno. El viento es inicio de transformaciones en su poesía: construcción de imagen / rumor: adquisición del lenguaje; destrucción: derramamiento de sangre en el contexto histórico que vivió. En su única novela, *La ciudad y el viento* (1962), parece que una sola voz, un solo viento narra y transita entre los personajes. La voz es de Dolores, la mayoría de las anécdotas son biográficas, o parten de la idiosincrasia y costumbres de la época. La novela es un acto de denuncia a la injusticia, represión, crítica a la doble moral; y da cuenta del empoderamiento de la mujer en una comunidad. El viento cruza la ciudad en ruinas, retrata el paisaje arquitectónico y rescata el patrimonio inmaterial de la memoria. En últimos años la Alameda Trinidad García de la Cadena, y la Plaza de Armas se han modificado, la prosa descriptiva de Dolores salva, en gran medida, vestigios: edificación y sucesos ocurridos en la ciudad.

¹ “Dolores Castro en casa de su abuela”. Video de Rodrigo Mondragón, 5 de abril de 2013. Disponible en: <https://youtu.be/QY0DRFQF2LE>.

Lolita encuentra en la provincia el universo o “paraíso perdido” de la infancia –como su admirado Ramón López Velarde lo hace de Jerez– en el amor a la patria y a la mujer. Coinciden ambos en develar lo socialmente reprimido o juzgado por la religión. En Velarde el retorno a Jerez es la dualidad entre amor / odio como en el “Retorno maléfico”; en Castro, el descubrimiento de la poesía y el dolor por la tierra dividida entre la violencia. Sucede en ambos la magnificación de la provincia en un salto o sinécdoque, convertir lo particular en general, en donde pervive una carga de tradiciones y costumbres zacatecas. La patria íntima, compartida en el deseo / destino de regresar al origen, en Velarde al amor imposible, trágico, prohibido; en Lolita a la ciudad del viento que se cuela por los huesos, a la casa de la abuela, a la patria / infancia.

El fulgor en el baño del zenzontle,
un sacudir de gotas irisadas
entre las pardas plumas,
eso dura la infancia.

Después, queda la jaula,
después las cuatrocientas
voces del alma
por los cuatro horizontes separadas.
El incienso azulea, se levanta,
y se acercan las sombras,
y se agrandan. (“Infancia”. Castro, 2010: 50).

ALGO LE DUELE AL AIRE

El viento en la obra de Dolores Castro tiene el principio de creación y destrucción en uno de sus libros recientes, *Algo le duele al aire* (2011), ligado a la violencia por la que sigue atravesando Zacatecas y nuestro país. En versos de Velarde:

Mejor será no regresar al pueblo,
al edén subvertido que se calla
en la mutilación de la metralla

[...]
han de rodar las quejas de la torre
acribillada en los vientos de fronda. (“El retorno maléfico”. López Velarde, 2010: 177-179).

Algo le duele al aire es un canto fúnebre. Una premonición acarrea el aroma, el hedor al agua estancada. El viento adolorido baila-aúlla la danza de la muerte, el sonido: tartamudeo de la metralla. El poema inaugural despliega el tono de los demás apartados, un libro unitario en donde se cuestiona al bien y al mal. Dolores entristece y enoja por la violencia y las desapariciones, cuerpos irreconocibles por los que se quedan: la familia, lo que le duele al aire le duele a ella. Su voz deja atrás a la niña poeta que contempla, se maravilla, encarna otras voces, hombres y mujeres, víctimas de violación, migrantes, muertos por un tiro de gracia o por una bala perdida. La naturaleza terrible: agua turbia, el viento, un torbellino que arrastra, *el polvo vuelto al polvo*, la tierra y la muerte.

Algo le duele al aire,
del aroma al hedor.

Algo le duele
cuando arrastra, alborota
del herido la carne,
la sangre derramada,
el polvo vuelto al polvo
de los huesos.

Cómo sopla y aúlla,
como que canta
pero algo le duele.

Algo le duele al aire
entre las altas frondas
de los árboles altos.

Cuando doliente aún
entra por las rendijas
de mi ventana,
de cuanto él se duele
algo me duele a mí,
algo me duele. (“Algo le duele al aire”. Castro, 2011).

Díálogo y danza claman por la vida de inocentes, desde un lenguaje cotidiano y transparente como el cielo hon-do, azul, de Zacatecas. Dos episodios determinaron la niñez de Lolita: nacer en las secuelas de la Revolución y

el desarrollo de la Guerra Cristera. Contemplaba aquel viento violento descender por la cañada, convertida en ciudad entre cañones; “el viento es Zacatecas y soy yo”.²

¡MAMÁ, EL TREN!

Lolita desborda en alegría al ver su pastel de cumpleaños. Aplaude, agradece, dice que jamás olvidará esta tarde. Cantamos las mañanitas. Parece no querer abandonar el patio de las apariciones, en donde no hubo un sótano, antes había un entierro. Coteja con la inquilina actual: la silueta del hombre que deambula en los pasillos es alta y blanca. Es su tío Andrés, “El Curro”, le llaman. “La elegancia persiste en él, después de muerto”, ríe. La tarde es fría y luminosa.

En la sobremesa no existe el tiempo. Lolita respira profundo, estuvo enferma, dice que la altitud y la pureza del aire hacen bien a sus pulmones. Apacible contagia su tranquilidad. Lolita hija pregunta a su madre si desea partir. “De aquí no me iría nunca”, responde. El pastel ha perdido su forma original, la tarde cae. “¡Mamá, el tren!, ¿lo escuchas?”, irrumpe Lolita hija. Lolita niña se levanta, corre con el júbilo en los ojos hacia la zotihueta a perseguir el silbido. Hoy la construcción de casas cubre su tránsito, pero ella corría siempre para alcanzarlo, tan cerca, hasta perderlo de vista.

Lolita dice que “con la edad la memoria se ilumina”, como nos coloreó a detalle los días que habitó la casa de su abuela. Había vuelto en visita breve, desde niña no transcurría una tarde ahí. Dice amar la vida, “a pesar de no terminar de conocerla”. Con intuición y emoción escribe la “poesía que se es”. Posee el don de quien observa por vez primera, conserva la sorpresa, la frescura del jazmín y árboles frutales bajo ese cielo abierto. Aunque invitada a celebrar su cumpleaños –e intrusa en esa casa– no puedo evitar sentir el privilegio de respirar el mismo viento, de escuchar de su voz contar su vida que para ella es la infancia. Un cielo hondo y su tierra colorada, eso, vivo y puro es el Zacatecas de Lolita, en donde “el aire es una persona”.

Sirva este un pequeño homenaje –como vela en su pastel de cumpleaños– para celebrar su enorme

lucidez y su gran trayectoria. Quizá en los últimos años su obra ha sido valorada con más fuerza, a través de antologías, reediciones, ediciones críticas y reconocimientos múltiples, por ejemplo el Premio Nacional de Ciencias y Artes en Literatura y Lingüística 2014. Lolita no ha tenido el reconocimiento que tuvieron en vida su amiga y cómplice Rosario Castellanos o Efrén Hernández, con quienes formó parte del Grupo literario Ocho Poetas Mexicanos, junto a su esposo Javier Peñalosa (Mestries en Pineda, 2014: 85-110), y al zacatecano Roberto Cabral del Hoyo, entre otros, tal vez por llevar un “bajo perfil” o por mantenerse lejos de instituciones culturales.

La torre que con tanto tiento
habíamos construido, no sé por dónde
terminarla. Tú me diste
la fuerza, los contornos:
solo me faltan tus manos
y el aliento.
Yo traspaso los días
como agujeros. (“Elegía a Javier Peñalosa”. Castro,
2010: 129)

La obra de Dolores Castro es deslumbramiento, el reflejo de la cantera mojada en una tarde o noche de lluvia. La luz tras la niebla. Habitar la ciudad de tormentas de arena –donde el cielo se arremolina sin lluvia y solo se siente la fuerza del viento y el tren– no podría entenderse sin la poesía de Lolita ni la del vate jerezano; esa sensación de beber agua en el desierto, el rumor que se palpa en los labios resuena al escribir desde la distancia o el exilio de la patria / infancia del anhelo. ◆

Referencias

- Castro, D. (2007). *La vida perdurable. Antología poética*. Selección y presentación Francis Mestries. Ciudad de México: Praxis.
- Castro, D. (2010). *Viento quebrado. Poesía reunida*. Prólogo y compilación Benjamín Barajas. Ciudad de México: FCE.
- Castro, D. (2011). *Algo le duele al aire*. Ciudad de México: Ediciones Del Lirio.
- Castro, D. (2014). *La ciudad y el viento*. Ciudad de México: Ediciones Del Lirio.
- Dávalos, G. (2016). *El fino pincel de la luz. Un acercamiento a la vida y obra de la poeta Dolores Castro Varela*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura / Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde / Ediciones Del Lirio.
- López Velarde, R. (2010) “El retorno del maléfico” en Capistrán y Granados (Comps.). *El edén subvertido. Poemas de la Revolución mexicana*. Ciudad de México: JUS/UANL/INBA/CONACULTA.
- Pineda, C. (2014). (Coord.) *Dolores Castro 90 años. Palabra y tiempo (celebraciones críticas)*. Ciudad de México: Ediciones Del Lirio.

2 “La vida perdurable” (México, 2014) Dirigida por Yain Rodríguez y producida por Tuna Cine Digital / CONACULTA / Instituto Zacatecano de Cultura “Ramón López Velarde” / Radio Zacatecas 97.9 FM. Disponible en: https://youtu.be/8wNQ_GtIAJc

A LA LETRA

Un

INCIDENTE en particular

♦ BÁRBARA JACOBS

En otro tiempo, cuando todos éramos más jóvenes y estábamos más despreocupados, Pati trabajó en un consejo nacional del gobierno dedicado a la promoción y la divulgación de la ciencia y la tecnología en México, siempre en el área de las publicaciones, en donde se ocupó primeramente de la venta del fondo editorial, con tal eficacia que vació la bodega de volúmenes que llevaban años embodegados. Pero se desenvolvía con tanta facilidad en el medio que pronto fue comisionada a montar ferias con las nuevas publicaciones, que incluían varias revistas, una de ellas en inglés, y por supuesto una selección muy actualizada de libros científicos y tecnológicos de autores nacionales y extranjeros, estos últimos, a quienes el director mandaba traducir al español. Cuando el director abrió la primera librería del consejo, por supuesto que importaba libros, aparte de que amplió la temática. De igual modo, aunque

CUANDO LLEGÓ A LAS INSTALACIONES A ENSAMBLAR LA EXPOSICIÓN Y LAS AUTORIDADES LE IMPIDIERON ACERCARSE A LA CASA POR EL CAMINO DE TIERRA, CON LA CAMIONETA LLENA DE LIBROS, CARTELES Y REVISTAS, IMPARABLE, CON SU EQUIPO HIZO VARIOS VIAJES EN BARCA, HASTA DESCARGAR TODO EL MATERIAL.

en ellas vendía su propia producción editorial, también incluía libros de literatura, filosofía, ciencias sociales, música, pintura y las artes en general.

Una de las ferias que Pati montó fue en un centro cultural a orillas del Lago de Chapultepec llamado, precisamente, La Casa del Lago. Con el espíritu de aventura con el que vivía, casi agradecía que se le presentaran toda clase de obstáculos, para enfrentarlos y para poder vencerlos, mediante recursos como los de la audacia, el ingenio y la imaginación. Así, cuando llegó

a las instalaciones a ensamblar la exposición y las autoridades le impidieron acercarse a La Casa por el camino de tierra, con la camioneta llena de libros, carteles y revistas, imparable, con su equipo hizo varios viajes en barca, hasta descargar todo el material y acomodarlo en el espacio asignado. La exposición resultó tan exitosa que, cuando el consejo fue invitado a otra feria, ahora en Viena, el Director empezó por poner a Pati a estudiar alemán, tanto para que se las arreglara en la vida diaria como con los carpinteros y demás trabajadores con quienes

tendría que tratar una vez allá, en donde habría de estar más de un mes y en donde, predeciblemente, el desenlace fue feliz.

Es que Pati tenía mucho de su lado. Aparte de su habilidad manual (espontáneamente, además de tomar clases, dibujó y pintó, tejió tapices, era buena ebanista y carpintera, cocinaba –sus propias recetas, a las que inventaba el origen y el nombre según la ocasión). Tenía don de gente y un gran talento lingüístico, filológico y, en general, para las ciencias sociales que, como dicen, era el alma del lugar en el que se encontrara, ya fuera en la familia, en la vida cotidiana, en reuniones sociales, o en el trabajo. La amistad se le daba sin prejuicios ni trabas de ningún tipo. Igual invitaba a un café en su casa al artesano que de vez en cuando viajaba del interior para venderle piezas de madera (que ella posteriormente regalaba sin motivo a su familia, a sus amigos y amigas, porque era especialmente generosa), que a los papás de los compañeros de sus hijos en el colegio, o a los maestros, o a un embajador, o a un financiero, o a un compositor, o al cartero o al policía que hubiera pretendido levantarle una multa por manejar su jeep amarillo sin ponerse el cinturón de seguridad, medida que la incomodaba cumplir.

En el consejo que digo se hizo de muchas amistades. Para empezar, ella le cayó muy en gracia al director, que, además de ser el mejor amigo del cuñado de Pati, era una persona muy brillante y muy capaz pero, aunque podía ser encantador, era más bien de trato difícil, con cambios extremos de humor

que iban de la civilidad al autoritarismo; alguien con quien, en todo caso, hasta sus más cercanos tenían cuidado, no digamos sus empleados. Pero a Pati, como a unas cuantas personas más, la apreciaba tanto que le toleraba casi cualquiera de sus propios “prontos”, como dicen, o inesperadas reacciones impulsivas. Tal vez se identificaban mutuamente, o se comprendían.

Pero del gran grupo de gente que Pati conoció en el consejo éste, quizá con quien estrechó más la amistad fue con Coco, hermana mayor del secretario general del consejo. Pati y ella tenían el mismo origen libanés, además de que Coco era muy simpática y celebraba con entusiasmo todas las ocurrencias de Pati. Las celebraba y las secundaba, aun corriendo riesgos. Recuerdo en especial una aventura en la que las dos se vieron envueltas que las marcó todavía más ante quienquiera que las conociera, en este caso particularmente ante el director.

Por desgracia he olvidado con la precisión que debiera muchos de los detalles; a esta distancia, incluso la trama en sí me resulta un poco vaga ahora que la trato de reconstruir. Pero, más o menos, sucedió que una mañana, cuando el director llegaba al consejo, acompañado de su guardaespaldas, en el estacionamiento vio que Pati y Coco forcejeaban con una pareja a la que por fin lograron despojar de una pesada alfombra que ellos cargaban enrollada en la parte de atrás de una especie de pequeño camión como de mudanzas. El forcejeo tenía lugar a plena luz del día y entre dientes apretados, quijadas tensas y frases

y palabras arrancadas por la furia. Al ver la escena, el director le dijo a su guardaespaldas, “No sé lo que hicieron las señoras Pati y Coco, capitán, pero por favor ayúdelas”, dicho lo cual entró al edificio y subió a sus oficinas sin mirar atrás.

Recuerdo que en el incidente hubo un cheque devuelto y que, en la tarde, tanto la pareja como Pati y Coco tuvieron que presentarse en la delegación de policía a levantar un acta y hacer las declaraciones correspondientes. Para esos momentos, los ánimos de las cuatro personas involucradas se habían calmado al grado de que reían y en sus pláticas llegaron a rastrear y descubrirse algún familiar común.

Lo que deduzco es que Pati y Coco les vendieron a los otros la alfombra, y la pareja pagó con un cheque sin fondos. Entonces Pati y Coco, sabiéndose favoritas del poderoso director del consejo, los amenazaron con cárcel si no les devolvían la alfombra, y los compradores falsos trataron hasta el último momento de depositar en el banco la cifra convenida para que el nuevo cheque sí tuviera fondos y ellos pudieran conservar la alfombra.

O no recuerdo bien cómo estuvo todo, pero los hechos ocurrieron como los cuento, el director presenciando el forcejeo con la alfombra en el estacionamiento; la orden al capitán de ayudar a las señoras, así ellas fueran las culpables o con mayor razón si fueran las víctimas; la mención de un cheque sin fondos y el paso de los cuatro protagonistas por la delegación, de donde salieron no solo libres sino con lazos de familia, aunque lejanos, también fueron sucesos reales. ◆

LA MATERIA NO EXISTE

SÉBASTIEN SLODTZ

(1655-1726)

◆ ALBERTO CHIMAL

En 2012 tuve la oportunidad de visitar el Palacio de Versalles, cerca de París. Entre la belleza y la abundancia tremendas de semejante sitio inmenso, descubrí que el famoso síndrome de Stendhal sí existe: sí es posible quedar abrumado y físicamente afectado por la abundancia y la belleza del arte. Aunque no tuve una crisis como las que la leyenda atribuye al propio Stendhal, estar allí sí fue estremecedor y sí me hizo sentir mal. No me ayudó la conciencia, muy tercermundista y latinoamericana, de que todo ese lujo era solamente más bello, menos vulgar que el dispendio imbécil de los gobernantes y caciques de por acá, que en esta época pre-

sumen en internet sus casas y sus coches y sus viajes y sus armas.

Encontré una especie de refugio, de resguardo ante el exceso de aquel lugar hecho para reyes, cuando me llamó la atención una escultura de gran tamaño, pero bastante más pequeña que las esculturas realmente famosas de los jardines de Versalles. Estaba puesta en un rincón, a un lado de la Fuente de Apolo. Era *Aristeo sujetando a Proteo*, realizada en mármol por un escultor del que no sabía nada: Sébastien Slodtz. La escena proviene de las *Geórgicas* de Virgilio: Aristeo, hijo de Apolo, necesita el consejo de Proteo, uno de los dioses del mar, pero el único modo de convencerlo es sujetándolo: impidiendo que escape de vuelta al

océano, lo cual es mucho más difícil de lo que parece porque Proteo es capaz de transformarse en otras criaturas e incluso en plantas y en agua. Aristeo sujeta al dios, que se retuerce y no deja de transformarse. No olvidé el nombre extraño del artista, la actitud de los personajes mitológicos ni el movimiento de sus cuerpos y ropas, muy del barroco.

Tampoco olvidé las proporciones un poco raras de algún brazo, de un pie, ni las extrañas criaturas a los pies de ambos, esculpidas como observando la lucha: se suponía que eran focas, pero es claro que Slodtz nunca vio una foca ni, probablemente, ningún otro mamífero marino. Esa torpeza de la hechura, esa

fealdad, volvía a todo el conjunto algo un poco más entrañable, más humano. Era una figura cucha, una decoración de la que no se iba a prescindir, porque qué cara les debía haber salido, pero que se intentaba disimular.

Ya de regreso se me ocurrió otra idea. Mi juicio era sincero pero era sumamente cruel. Primero me pregunté qué habría pensado de él el pobre Slodtz. Y luego pensé otra cosa: ¿quién habrá sido este hombre, cuya única huella sobre el mundo era aquella adición pequeña y chafa a la colección de Versalles?

(El *Aristeo* es solo una entre cientos de representaciones de la mitología grecolatina en el palacio y los jardines, y dado que no llama tanto la atención como las piezas centrales en las fuentes alrededor del Gran Canal, lo más probable es que la mayoría de los turistas simplemente no la vea. Y los que la llegamos a ver no tenemos nada bueno que decir de ella. La imagen es realmente triste: Slodtz el escultor arrinconado, menor, para siempre en el borde del olvido, y cuando llega a salir de él es para que los demás hagamos cara y tratemos de voltear para otra parte.)

Luego he averiguado que Slodtz y sus tres hijos, todos escultores, ayudaron a “dar forma” (así dice Wikipedia) a la escultura “oficial” de Francia en el paso del siglo XVII al XVIII. Nacido en Amberes, Slodtz padre recibió el encargo del grupo escultórico del *Aristeo* hacia 1688. Su maestro François Girardon dibujó el diseño original de la pieza, que luego fue la base de un bronce del mismo Girardon y del mármol hecho por Slodtz.

SUPONEMOS QUE AL ARTISTA COMPROMETIDO LE BASTA LA SATISFACCIÓN DE ESTAR HACIENDO LO CORRECTO: LA ESPERANZA O LA ILUSIÓN DE INCIDIR EN LA REALIDAD Y NO SOLAMENTE EN LA ESCENOGRAFÍA DE LA VIDA DE UNAS POCAS PERSONAS

Más datos: Slodtz fue yerno de Domenico Cucci, orfebre oficial de Luis XIV, y cuñado de un grabador célebre, François Chauveau. Es decir, se abrió paso en el “medio” de su tiempo y se injertó en él tan bien como pudo, probablemente ayudado por sus contactos sociales tanto o más que por su talento como escultor. Como otros en sus circunstancias, eligió convertirse en parte de una corte: del cuerpo virtual que se forma alrededor de los muy poderosos, que depende de su voluntad y se consagra a ellos. Su caso está muy lejos de ser único.

¿Pero por qué, si tuvo los privilegios que se dan a quienes hacen ese sacrificio de sus propias vidas, no sabemos más Slodtz en el presente? ¿Y por qué, si tampoco era tan buen artista, no sabemos *menos*? ¿Por qué precisamente queda *esa* obra de él, en ese lugar de los jardines enormes, más otras cinco o seis que —según las fuentes que he podido hallar— se encuentran en circunstancias parecidas en otros espacios?

La respuesta, al parecer, es que a pesar de haber sido un artista oficial, con el apoyo del Estado y consagrado a complacerlo, casi nada de lo que Slodtz realizó estaba, en realidad, hecho para durar: eran esculturas de madera, o in-

cluso de cartón piedra, para decorar escenarios efímeros, salir en procesiones y desfiles, quedar en el fondo de eventos oficiales, y ser destruidas posteriormente. Quién sabe qué otras figuras habrá hecho, qué dioses y héroes y ninfas. Dos de los hijos de Slodtz fueron más lejos que él, de hecho, y se dedicaron casi exclusivamente a hacer esculturas y decoraciones efímeras, desechables, para las ceremonias reales, en el departamento de Placeres Menores (*Menus-Plaisirs*) del Rey.

Tampoco las obras comprometidas, en el sentido latinoamericano del término, las de coyuntura y denuncia política, opuestas al poder, suelen durar mucho más allá del momento de su hechura, de los sucesos que comentan. Pero entre nosotros suponemos que al artista comprometido le basta la satisfacción de estar haciendo lo correcto: la esperanza o la ilusión de incidir en la realidad y no solamente en la escenografía de la vida de unas pocas personas.

No sabemos qué opinaría Sébastien Slodtz de todo esto: si murió contento con haber trabajado a destajo pero con buena paga, en una existencia que probablemente no fue incómoda, o si estuvo amargado, pensando en cómo se habían desperdiciado sus años. ◆

LETRAS AL MARGEN

EL RETORNO DEL ZURDO MENDIETA

◆ EDUARDO ANTONIO PARRA

Para este lector, igual que para muchos otros, tanto del ámbito de la lengua española como de idiomas diferentes, seguir de cerca las aventuras del Zurdo Mendieta se ha vuelto una sana costumbre. Una costumbre que, al tiempo que nos impulsa hacia el interior de un personaje empapándonos del lenguaje de su autor –Élmer Mendoza–, también ayuda a que leamos la tragedia de nuestra realidad nacional en tono de fábula, es decir, de modo poético, ligero, lo que nos hace abrigar la esperanza de que la terrible situación de violencia en la que nos hallamos inmersos tal vez pueda cambiar en algún momento. Tal hábito literario se inició hace alrededor de una década con la publicación de *Balas de plata*, novela inaugural de la saga, siguió con *La prueba del ácido*, luego con *Nombre de perro*, alcanzó su cuarta entrega con *Besar al detective* y ahora se redondea –aunque no concluye– con *Asesinato en el Parque Sinaloa*, donde el autor sitúa a su héroe fuera de su ámbito más conocido, la ciudad de Culiacán, para trasladarlo unos

MENDOZA JUEGA CON EL LENGUAJE, LO RETUERCE, EXPRIME SUS SIGNIFICADOS Y LO VOLTEA COMO SI FUERA UN CALCETÍN PARA VER QUÉ MUESTRA DEL OTRO LADO.

cientos de kilómetros al norte, hacia Los Mochis, en la misma entidad sinaloense. A lo largo de estas cinco historias autónomas, siempre inmerso en casos distintos y de variada intensidad, los lectores no solo hemos atestiguado la evolución interior del protagonista, a quien conocemos como si se tratara de un miembro más de nuestra familia, sino que a través de él hemos visto algunas de las diferentes formas en que se manifiesta el crimen en el país, al tiempo que recorremos Sinaloa de sur a norte, pasando por sus valles y sus sierras, sus ciudades y sus costas, con lo que nos quedan bastante claras las intenciones de Élmer Mendoza al momento de tomar la pluma, o encender su computadora, y ponerse a escribir.

Lo primero que salta a la vista en este recorrido es la relación del autor con el lenguaje, que ya era

evidente desde sus primeras novelas, *Un asesino solitario* y *El amante de Janis Joplin*. Para Élmer Mendoza las palabras con las que escribe no son tan solo instrumento descriptivo o narrativo, sino los elementos principales de un procedimiento donde se estiran al máximo las tensiones entre habla y literatura, entre identidad regional y carácter nacional, entre lo lúdico y lo trágico, entre el pensamiento íntimo y los distractores que ofrece el torrente de información a que constantemente estamos sometidos los seres humanos en los tiempos actuales. Mendoza juega con el lenguaje, lo retuerce, exprime sus significados y lo voltea como si fuera un calcetín para ver qué muestra del otro lado, entre costuras y puntadas, con el fin de divertirse, sí, pero también con la intención de ampliarlo y renovarlo, ya sea a partir de frases hechas y en apariencia gastadas, o creando neologismos y utili-

MENDOZA HA DADO RIENDA SUELTA A LA CONSTRUCCIÓN DE UN PROYECTO PERSONAL NADA MODESTO, CONSISTENTE EN PROYECTAR A LOS HOMBRES, LAS MUJERES, EL HABLA Y EL PAISAJE DE SU REGIÓN NATAL HACIA ÁMBITOS INTERNACIONALES A TRAVÉS DE LA NARRATIVA.

zando regionalismos muchas veces desconocidos para la mayoría de la población que vive fuera de Sinaloa. En manos de Élmer Mendoza la lengua, así, se vuelve dúctil al grado de configurar, frase tras frase, línea tras línea, una prosa a la vez rica y ligera, densa y fluida, múltiple y rápida, que al leerse se erige como el reflejo fiel de un pensamiento, una idiosincrasia y una identidad que –me atrevo a asegurar– eran casi desconocidos para los lectores de literatura hasta hace unas dos décadas: los del noroeste del país.

Con esa prosa, que así como está llena de novedades se arraiga asimismo en nuestras tradiciones literarias más rancias, Mendoza ha dado rienda suelta a la construcción de un proyecto personal nada modesto, consistente en proyectar a los hombres, las mujeres, el habla y el paisaje de su región natal hacia ámbitos internacionales a través de la narrativa. Y acaso haya sido esa misma prosa la que lo haya hecho decantarse, desde sus inicios, hacia un realismo de origen brutal que en sus relatos deviene juguetero y picaresco gracias a sus juegos de lenguaje, a sus ritmos a veces vertiginosos, a veces menos, pero siempre musicales, al sentido del humor y a las aspiraciones poéticas de muchos de sus enunciados. Una prosa negra llena de luminiscencias, que le ha servido

para narrar, desde la perspectiva de Sinaloa, las vicisitudes de este México tan convulso que nos ha tocado en suerte habitar. Una prosa, en fin, que se ajusta igual que un traje a la medida al detective protagonista de sus cinco novelas, a Edgar el Zurdo Mendieta.

¿Un detective en México?, preguntan todavía ciertos lectores incrédulos. Sí, en nuestro país también los hay, aunque no gocen de mucho prestigio al pertenecer en su mayoría a la Policía Judicial o Ministerial. ¿Un judicial es el héroe de estas historias?, preguntarán ahora otros aún más incrédulos. Sí, sería de nuevo la respuesta, pero habrá que añadir que Edgar el Zurdo Mendieta no es un judicial, que ahora se llaman “ministeriales”, como aquellos cuya imagen permanece tenebrosamente grabada en el imaginario de la gente. No es burdo ni panzón ni apesta a sudor ni anda extorsionando a quien se le cruza enfrente. Tampoco trabaja para el crimen organizado, aunque tenga amigos muy poderosos entre los dirigentes de la mafia. Fuera de su oficio como investigador para la policía, es un hombre normal, con una ex esposa y un hijo, lee novelas y poemarios, es depresivo y cuenta con un psicoanalista de cabecera, es más o menos corrupto (es decir, recibe su parte de los sobres que

llegan por debajo del agua a su corporación), sufre por amores, le gusta el rock clásico, es amigo de sus amigos y, al menos en esta última novela, *Asesinato en el Parque Sinaloa*, lo encontramos sumergido en una etapa de alcoholismo.

En las primeras páginas de esta quinta entrega de la saga, los lectores encontramos al Zurdo en medio de una borrachera permanente, a la que lo llevó su depresión que esta vez no fue causada por un mal de amores sino un desengaño profesional: el rechazo de las instituciones policiacas, incluso la suya, la Policía Ministerial del Estado de Sinaloa, por considerarlo un agente a sueldo de los capos del narcotráfico, pues en la novela anterior, *Besar al detective*, intervino, por amistad, para ayudar a huir de las autoridades a la capisa del Cártel del Pacífico, con lo que se echó encima al ejército, a la Policía Federal y hasta al FBI. Aclarado el asunto, y más o menos exonerado por las corporaciones, el Zurdo sin embargo ha decidido dejar la policía y entregarse al alcohol, a pesar de los ruegos de sus compañeros para que vuelva con ellos.

Pero mientras el Zurdo se emborracha en Culiacán y reniega de sus jefes, en otra ciudad sinaloense, Los Mochis, son asesinados un hombre y una mujer. Las autoridades dan carpetazo al asunto alegando que

se trató de un homicidio pasional que terminó en suicidio, pero la víctima masculina es hijo de un ex policía que fue el mentor de Mendieta, quien acude a éste para que resuelva el caso. Parecería que nada haría cambiar de opinión al Zurdo respecto a su retiro, pero no puede resistirse al llamado de su antiguo compañero. Como ya se señaló, Edgar el Zurdo Mendieta posee un código inamovible acerca de la amistad. Para él, los amigos de verdad son algo de lo que hace posible la existencia. Y a pedido del ex agente Abel Sánchez se traslada, borracho y deprimido, a Los Mochis para investigar el doble asesinato, sin saber que en ese viaje se verá de nuevo enredado con los grandes acontecimientos de la historia criminal del país.

Como en otras novelas de la saga, en *Asesinato en el Parque Sinaloa* el primer crimen al que se abocan las pesquisas del Zurdo Mendieta es tan solo el detonante, o más bien el pór-tico que se abre a un universo caótico donde convergen diversas fuerzas criminales y que parece no tener pies ni cabeza. Una especie de huracán de violencia que arrastrará al investigador en un vértigo interminable que, revelación tras revelación, nos mostrará el rostro más oscuro de México: el de la corrupción generalizada, el de las rivalidades entre las corporaciones policiacas y de seguridad, el de las diversas especialidades de la delincuencia, el de las traiciones y confabulaciones, el del mundo donde todo pierde valor excepto el dinero. El Zurdo y los miembros de su equipo —personajes a quienes también todos conocemos, como la pareja policiaca del protagonista, la detective Gris Toledo— se dan

cuenta de que algo muy grande y extraño está pasando en esa ciudad en apariencia tan tranquila cuando ven que día tras día las calles comienzan a llenarse de efectivos de la Marina Nacional, quienes patrullan Los Mochis armados hasta los dientes o sobrevuelan casas y edificios en helicópteros militares. Y lo que sucede, lo deducen con facilidad, es que el gobierno sospecha que el capo más buscado del narcotráfico, ese al que apodan Para Qué Me Atrapan Si Ya Saben Cómo Soy, recién fugado del penal de más alta seguridad del país, ándase paseando por la ciudad de Los Mochis.

Mientras el Zurdo y Gris Toledo interrogan testigos, siguen pistas y atan cabos que los lleven a la resolución del crimen de la pareja, enterándose de que la mujer era un poco ligera de cascos, con lo que la lista de sospechosos se enreda, en ciertas casas de seguridad de Los Mochis se desarrolla una línea argumental paralela en la que el capo fugitivo también sufre un mal de amores por una mujer famosa, una celebridad con la que se ha entrevistado varias veces con el pretexto de hacer una serie televisiva o radiofónica sobre su vida y que huyó a los Estados Unidos cuando el gobierno la citó para que declarara acerca de su amistad con el delincuente. Estas dos tramas principales, y algunas otras subtramas, se desenvuelven a lo largo de las páginas de *Asesinato en el Parque Sinaloa* en apariencia de modo independiente, apretando de modo discreto una tensión narrativa que —lo intuimos los lectores— será capaz de sacar chispas en el momento en que converjan y se anuden.

Al llevar a cabo una investigación

en un ámbito más o menos cerrado, donde casi todos los personajes están involucrados unos con otros y todos los sospechosos son conocidos de los demás personajes, como lo es la ciudad de Los Mochis, esta quinta entrega de la Saga del Zurdo Mendieta ya desde su título parece rendir un homenaje a los fundadores del género policiaco, como Agatha Christie, quien prefería los espacios cerrados, pero al mismo tiempo sigue las directrices de los autores duros como Hammett y Chandler, como si buscara abarcar espacios más amplios que tienen que ver con la realidad de toda una nación. De este modo, a caballo entre un procedimiento y otro de los clásicos de la narrativa negra, Élmer Mendoza demuestra su cercanía con la tradición del género al tiempo que lo renueva otorgándole un nuevo rostro, un punto de vista distinto y un lenguaje inédito.

Asesinato en el Parque Sinaloa no es solo una novela más de la Saga del Zurdo Mendieta; es además un nuevo relato interpretativo de la realidad criminal mexicana más reciente, y la obra de un escritor que sabe cómo renovarse y entregar a sus lectores un producto siempre distinto sin abandonar ni a sus personajes ni sus postulados originales ni su proyecto literario personal. Con ella, Élmer Mendoza se reafirma como un conocedor profundo de la gran literatura, un crítico de su realidad y de su tiempo, un estilista dueño de un lenguaje propio y una poética particular, un escritor con un proyecto definido al que permanece fiel y un creador de fábulas divertidas, emocionantes y atractivas que no podemos dejar de leer. ■

PLUMAS AL VUELO

EL RIESGO DE LA ESCRITURA

◆ JESSICA NIETO

Me gusta distinguir entre la escritura literaria y la escritura que tiene objetivos más utilitarios, o que es simple decoración o documento. Porque es muy común que cuando se menciona la palabra “escritura” se asocie con “literatura”. Se dice que solo *escriben* quienes *saben* escribir. Y *saber escribir* no tiene que ver con más o menos tener idea de cómo formar palabras, sino con saber cómo combinarlas para generar un texto completamente inédito. He ahí el encanto de la escritura literaria; pero este encanto también representa un reto.

SABER ESCRIBIR O ESCRIBIR ASÍ, ES UN EJERCICIO QUE INVOLUCRA TODO EL SER, Y POR ESO, LA ESCRITURA LITERARIA DE ALGUNA MANERA SE PADECE.

Quizás por eso de pronto es muy común encontrar en entrevistas a escritores, en ensayos, notas, prólogos o artículos varios, la tendencia a citar la muy conocida frase de José Lezama Lima, “solo lo difícil es estimulante”. Por supuesto que la utilizan para referirse a la escritura, al hecho evidente de que escribir, escribir verdaderamente dentro de los afanes literarios, es una labor desgastante. *Saber escribir* o escribir *así*, es un ejercicio que involucra todo el ser, y por eso, la escritura literaria de alguna manera se padece. Desde el momento en que uno sospecha tener ese talento, desde que uno intuye que *sabe escribir*, comienza un pesado camino cuesta arriba. Porque el talento no es suficiente. Cuánta gente talentosa deambula por las ciudades sin saberlo. Decía Federico García Lorca que esto de dedicarse a la escritura es un oficio muy burgués. Un niño que no tiene para comer no va a estar pensando en versos alejandrinos, sino en cómo solucionar su carencia. (Ahora pienso que quizás Federico no lo dijo así, pero es la idea.)

Así hay muchas personas con la literatura en potencia

pero que no pueden ejecutarla precisamente por andar viendo la manera de aliviar sus propias carencias. También hay personas extraordinarias que no obstante sus carencias logran dedicarse a la escritura. Pero aquí ya entran otros factores como la voluntad, la disciplina y el tiempo. El talento es lo que viene por añadidura, lo menos difícil dentro de lo difícil. Lo difícil es lidiar con las circunstancias, con todo lo que queda fuera de nuestro control: la contundente presencia del contexto. Comenta Virginia Woolf en *Una habitación propia* cómo las mujeres que escriben se desdobl原因 entre las tareas domésticas y la escritura. Virginia, claro, ubica la necesidad de soledad y espacio únicamente dentro del universo femenino, pero es obvio que no es exclusivo de éste. Todos los seres humanos precisamos de soledad para crear. Y de un espacio. Esto es lo que se busca con desesperación dentro del contexto de cada quien. Digo con desesperación, pero si me mantengo apegada a la frase de Lezama, diría con empeño: lo estimulante comienza cuando se asume la escritura como una necesidad. Lo difícil

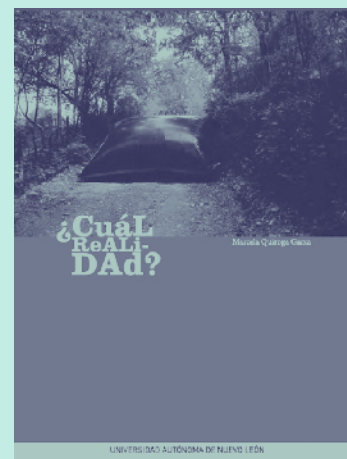
empieza cuando hay que sortear las circunstancias que nos alejan de satisfacer dicha necesidad. En cualquier caso hay que desarrollar una pericia y una malicia maestras. Esto de *escribir* no es para inocentes. No es para crédulos. Es para aquellos que han tocado fondo.

En *La maleta de mi padre*, de Orhan Pamuk, se reúnen tres discursos que Pamuk dictó en distintos lugares y momentos. Por supuesto que él no cita a Lezama Lima, pero en sus textos transita la misma idea de que “solo lo difícil es estimulante”, a la que él le añade un elemento más: la soledad. Pamuk refiere que a los 22 años abandonó el sueño de ser pintor para dedicarse a su deseo vehemente de ser escritor, así que decide pasar diez horas al día dedicado a esa labor, encerrado en una habitación. Pamuk detecta su talento y se encierra a pulirlo. Lo difícil aquí es entrar en la burbuja, salir de ella de cuando en cuando y que tanto la burbuja como el escritor permanezcan intactos. Hay riesgos en la escritura literaria que no encontramos en otro tipo de escrituras. Me parece que en eso radica lo difícil, lo estimulante. ●



DE LA SERIE: #PORQUEJUEGO (2017) POESÍA VISUAL / MONOTONO

UN EJERCICIO DE *investigación-creación* EN LA FRONTERA SUR



TÍTULO: ¿Cuál realidad?

AUTOR: Marcela Quiroga Garza

EDITA: UANL / CONACULTA / FONCA

AÑO: 2016

¿Cuál realidad? es un proceso complejo que dio por resultado un proyecto de investigación en las Artes Visuales. Este proyecto consistió en un sumario de trabajo de campo que abarcó más de cinco años. Desde varias plataformas de investigación, Marcela Quiroga Garza lo llevó a cabo en primer lugar como investigación de tesis de su Doctorado en Creación y Teorías de la Cultura en la Universidad de las Américas en la ciudad de Puebla y en segundo lugar como parte de su proyecto dentro del Sistema Nacional de Investigadores del FONCA, beca con la cual pudo realizar los viajes a la frontera sur de México y producir las piezas.

Este es el primer libro publicado por la autora regiomontana, ganadora del Premio UANL a las Artes en el año 2015. El título obedece a un cuestionamiento crítico en torno a la situación geopolítica de la frontera sur de

México. Este esfuerzo editorial fue publicado por la Universidad Autónoma de Nuevo León en el año 2016 con apoyo del CONACULTA y del FONCA, escrito en español, cuenta con 157 páginas y el diseño editorial estuvo a cargo del diseñador colombiano Futuro Moncada. Las disciplinas a la que pertenece este libro son las Artes Visuales y el arte contemporáneo.

La Doctora Marcela Quiroga Garza ha sido maestra de la Facultad de Artes Visuales y ha impartido cátedra durante los últimos 20 años. Su trabajo como creadora inició a finales de la década de los ochenta participando activamente como integrante del colectivo “Inconsciente Caja” conformado por Enrique Ruiz, Juan Carlos Ramírez, Elisa María, Gina Arizpe, Alfredo Herrera, entre otros. Más tarde formó parte por más de una década del colectivo “marcelaygina”, uno de los pocos colectivos de performanceras en

nuestro país durante los años noventa. Fue un dueto integrado también por Georgina Arizpe Garza; su obra tocó puntos clave de la experiencia de las mujeres jóvenes, urbanas, de su capacidad de irreverencia además de plantear una crítica a los sistemas artísticos.

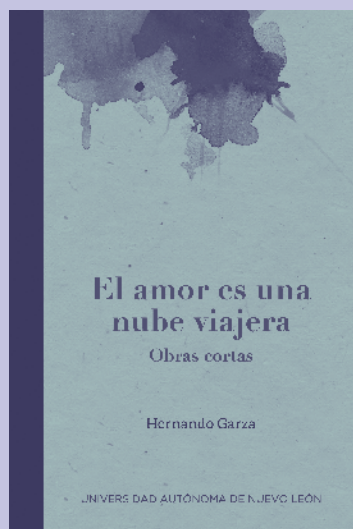
En palabras de la propia Quiroga, *¿Cuál realidad?* “es un proyecto de investigación que tiene como objetivo la creación y análisis de una práctica artística como forma de entender y generar conocimiento a partir de las manifestaciones y acontecimientos sociales y culturales en diversos lugares de la frontera sur de México”. Al leer este ejemplar uno se da cuenta que en sus páginas se busca reflexionar acerca de las fronteras, no solo como lo que delimita el fin o el principio de los territorios de estados nacionales o geográficos, sino como productoras simbólicas de las diferencias entre las personas, recalcando todo

aquello en lo que no son iguales por encima de lo que tienen en común. Los espacios geopolíticos que delimitan el territorio de un estado-nación son el repertorio palpable de la movilidad de personas, cosas y acontecimientos. Estas prácticas son efectuadas de manera más o menos visible y demuestran que existen y han estado ahí constantemente redes de comunicación y formas de acción común, que tienen como fin procurar bienestar y elevar la calidad de vida de los partícipes. El método de trabajo utilizado en este libro fue planteado como una serie de intervenciones en sitio, tales como esculturas públicas, instalaciones, acciones participativas, fotografía y video, a partir de la interacción en algunas ciudades fronterizas en los estados de Chiapas, Tabasco y Quintana Roo y su colindancia

con los países de Guatemala y Belice. La producción ha girado en torno a las siguientes tres líneas de búsqueda temática: La línea fronteriza, el espacio físico, el paisaje; las personas y grupos que confluyen en estos territorios; el contrabando de cosas y el trasiego de las personas entre los países o en el interior del territorio nacional (entre ciudades del mismo estado, inmigrantes rurales, etc.). Los lugares seleccionados son significativos de la frontera sur y tanto las esculturas como las intervenciones han sido construidas con objetos y/o procesos que funcionen simbólicamente para los grupos o habitantes de la zona y en colaboración con ellos: objetos útiles para el trabajo, procesos de transformación de materiales, técnicas de fabricación artesanal, ropa, donaciones, entre muchas otras construcciones.

Se trata de un proyecto único en su tipo dentro de las publicaciones realizadas recientemente por la Universidad Autónoma de Nuevo León y conviene mencionar que la investigación-creación es uno de los campos menos explorados en las Artes Visuales de la localidad. Por este motivo es fundamental mencionar que los textos que contiene, tanto el prólogo de Javier Toscano, como la introducción de Mariela Arrazola, fundamentan a nivel teórico la práctica de creación de Marcela Quiroga quien a manera de etnógrafa, observadora, pero sobre todo como artista visual se dio a la tarea de trabajar en un campo fértil de contenidos, señales y silencios aparentes en el territorio de la frontera sur de México.

Rocío Cárdenas Pacheco



TÍTULO: El amor es una nube viajera

AUTOR: Hernando Garza

EDITA: UANL

AÑO: 2017

HERNANDO GARZA Y EL DESIERTO EN LA PALABRA

Digo Hernando y se me alborota el corazón por aquellos años en los que recién llegados a Monterrey tuve el privilegio de su amistad. Ni bien lo vi, lo traté, supe que era Otro, así con mayúscula. Otro tan diverso a mí, tan engendrado en su tierra, tan de aquí de México y de México el Norte y del Norte China y de China la mágica confluencia del decir sin decir, del narrar sin relato y del relato sin anécdota. Fábula del ojo y de la palabra, fábula tan

antigua como el mundo que dice y al decir niega y al negar ilumina lo que estaba escondido.

En esta antología de sus obras cortas, *El amor es una nube viajera*, redescubro aquel muchacho junto al otro amigo Reynol Pérez, que alegraron mis primeros días en Monterrey. Y lo redescubro porque en su palabra germina la nostalgia de un pasado infantil que se tomó por cierto y por feliz y al mismo tiempo un presente aterrador que ha dado por tierra con aquella brisa,

aquel fulgor. Qué quiero decir con todo esto. Hernando es suave, es afectivo, se conmueve fácil, nunca se violenta, está atemperado, organiza su palabra como sus actos con la deferencia de quien abre los brazos a un convite único y suntuoso: su tierra. Y no obstante existe la pérdida, la desolación, y la violencia del paso de los días.

Si en “El amor es una nube viajera”, el primer texto de esta antología, Marai y Nico son ícono y luego signo y finalmente símbolo del devenir del amor y sus derrotas, si no verse presupone la presencia ausente, si el paisaje dice monte, dice montaña que parece volcán y quiere estallar y no quiere y en él caben y habitan un hombre y una mujer que se trastocan constantemente como si fueran todas las generaciones al mismo tiempo desde un tiempo inmemorial hasta un futuro donde se ha perdido la humanidad, entonces la obra alcanza la dimensión de un paradigma. En ella todo es alusión al contraste de la tierra que se ha habitado y la que se habita ahora, al árbol y la corteza de ese árbol y al rascacielos. Y si la derrota es mucha en los campos por su silencio y su vacío, las carreteras y las metrópolis no han ganado nada porque se han vaciado de vida como se ha vaciado el amor de ambos, este hombre y esta mujer que se hablan sin saberse o se saben cuando se recuerdan el uno al otro.

Del mismo modo en “Diarios de la canícula” hay dos hombres que son todos los hombres, como le gustaba decir a Borges, y estos dos, al igual que la pareja anterior son representación, vale decir teatro, vale decir actores en el acto de cruzar el desierto, la frontera, los límites, el punto exacto donde

la realidad se metamorfosea en alucinación. Son también ellos mismos ligados a una familia o un afecto o un hogar en alguna parte. Otra vez son presencia y ausencia, el sol los achicharra, habrá una parte de ellos que quedé hecha jirones en medio de la quemazón, habrá otra parte que ha de regresar a algún sitio de la memoria, a algún lugar donde alguien pueda reconocerlos.

Así cada obra es emergente de lo que ha desaparecido, de lo que retenemos a través de un diálogo con los ecos del ayer y la costumbre y cada personaje es la encarnación de una parte del amor, de la amistad, de la sangre en donde se naufraga no por indiferencia, sí por el paisaje devastado de la historia de nuestros pueblos y nuestra gente. Estas no son historias individuales aunque lo parezcan, son la materia de nuestros sueños, a la manera en que Shakespeare retrata lo humano en su marco histórico, la materia de la que estamos hechos. Olvido, quiebre, fragmentación de la tierra de Hernando. Su tierra, su familia, sus hermanos.

En “La ciudad dorada” la dedicatoria a su amigo Reynol es una alusión asimismo a la obra de aquel también dramaturgo. Dos mujeres, dos viejas, dos jóvenes, dos intemporales caracteres producidos por el tiempo que se descalabran en el tiempo sin tiempo de su trashumancia. Irse, salir, llegar a alguna parte, encontrar una cartografía para lo que se anhela, como si fueran *Las tres hermanas* de Chéjov pero a nuestro modo y época. Que Homero las guíe dicen, sin que nosotros sus receptores sepamos de qué Homero se trata. Que les marque el camino aunque sea ciego o no

esté, aunque sea signo de nuestros primeros garabatos o alguien empecinado en trazar una ruta, ¿hacia ninguna parte? Quién sabe. Lo cierto que estas mujeres parecen estatuas clavadas al pedregal. Se van pero ahí están quietas, se obstinan en un viaje cuya recompensa sería pasar de lo viejo a lo nuevo, de la ciudad despoblada al cauce común de las multitudes en las grandes metrópolis. Pero ¿es así?, ¿en verdad la ciudad nueva contiene el esplendor que se añora?

Y la parición es necesaria, la renovación de la vida, el acto de parir, la esperanza de la nueva generación, la mujer Lolita que en manos de la vieja Doña Paz pudiera dar a luz un niño.

Pero en este universo es puro cuento eso de la renovación de la vida, en estas historias el pasado se ha instalado de tal manera que aprieta la esperanza y la ahoga, y si no es el pasado es lo que nos está esperando, la ciega condición de nuestros sueños devastados por la realidad del páramo, donde las cartas ya no llegan y las fiestas y el bochinche se han perdido junto con los maridos, porque esos maridos también han perdido a la que fue hembra golosa, muchachas jaraneras, y luego madres de hijos que no conocen. Por eso hay que partir, de alguna manera todo este universo de seres desolados buscan la partida como un paraíso.

Y no he nombrado la muerte, porque Hernando Garza no la nombra, la encarna en cada historia, en cada fábula con cada ser que inventa, que crea desde la inmovilidad de la pérdida. De su propia pérdida, de la pérdida del otro o la otra, del hermano o el amante, de la madre o el progenitor.

Esta tradición es mexicana, esta tradición de nuestro escritor se forja con los mejores de su literatura, en él persiste y prosigue la herencia de la obra dramática de Elena Garro, de la narrativa de Rulfo. Y sin embargo no hay imitación, su tierra, este Norte de fronteras trucas, ríos secos y senderos mortales donde se acumulan los restos humanos de un país entero, le provee de un mito, no de muertos en un hogar sólido, no en los límites de un pueblo inexistente, sino la trágica índole de una trashumancia de sur a norte, de las costillas de los pueblos, de las costas del este y el oeste, con la violencia que presupone el abandono de lo que hace a los seres humanos gregarios.

Es como si estas páginas de Hernando estuvieran *engarzadas* en materias que se deshacen en el aire y en el agua. Cuyos poseedores fueran asimismo hechos de aire, humo, brumas, porque lo que está es lo que se ha perdido y lo que se ha perdido es lo que se busca enconadamente sin resolverse nunca el regreso, la partida o el encuentro, para que lo perdido pudiera ser recuperado. Los pueblos, las casas, las ciudades no son recintos para encerrarse sino para salir, porque ellos sufren la misma erosión de los seres humanos y se deshacen sin mayor explicación.

Por lo tanto, lo que aguarda a los seres y las cosas es el olvido y

es precisamente el olvido el que ejerce su lenta tarea corrosiva. Así es el olvido el que oscurece la pantalla, el que pone el hueco sin fondo, el que deshace los cuerpos amados. El que trastoca las ciudades en viejas demoliciones dando lugar a las nuevas.

“Hay cosas que no termino de entender”, dice Hena.

“Yo tampoco”, responde Zita.

“Hay cosas que no tienen explicación...”, dice Hena.

Una dramaturgia que no intenta dar explicaciones está tan viva como para guardar el testimonio de nuestras vidas en el mundo por mucho tiempo.

Coral Aguirre

armas y letras 97-98

En nuestra próxima edición, Alejandro García aborda la escritura de Benjamín Barajas. Además, literatura, cuerpo e identidad en la obra de narradoras contemporáneas a cargo de Nora Lizet Castillo, entre otros ensayos, crítica, columnas, reseñas y selección de poesía y narrativa. Acompañarán nuestras páginas la obra de la artista visual Amatoria.



Party Padre Style, DE PAULINO ORDÓÑEZ



Puede parecer difícil incluir referencias al mundo de la música pop o rock en la narrativa sin dejarlas al nivel de mera escenografía generacional o imagen corporativa de un autor, pero Paulino Ordóñez (Monterrey, 1974) lo ha logrado con creces en sus cuentos y aquí está el registro. Psicólogo, autor también de poesía y textos para niños, selector de discos los sábados por la noche, compositor de letras para canciones en grupos *indie*, tiene como más reciente libro a *Party Padre Style*, doce piezas y un *bonus track* en los que las canciones acompañan a sus personajes como un buen *mixtape*.

Por sus páginas vemos desfilar mariachis que acompañan a un cliente que no emite palabra alguna, pandilleros en transición al metal, el punk o la represión, cantantes de *covers* del rock nacional, fans de luto por su estrella, coleccionistas de discos en el (extinto) mercado del río Santa Catarina, matrimonios de años o que van haciendo el hallazgo del desencuentro. Alrededor de ellos está la música que se absorbe y nos forma, que crea redes en la adolescencia, tablas de salvación en el limbo de la juventud temprana, amuletos que acompañan la nueva piel de la madurez. Sonidos que pueden aislarnos o mostrar la melodía que niega el desamparo.

Ante todo, en este libro la música enmarca a gente anhelando

de un extremo a otro de la pista de baile, que espera a una estrella pop en un cuarto de hotel, que alarga las tardes de suburbios regiomontanos. Desde “Serenata” hasta “El video mató a la estrella del desempleo”, pasando por “Mataron a Selena” y “Disco fever” el autor captura detalles específicos de culturas y lugares sin afán periodístico pero mostrando soltura y empatía. Son escenarios que uno intuye ya muy recorridos, texturas reconocibles como las de un vinil bien cuidado. Hay también postales del Monterrey borrado por los años de la violencia, cápsulas del tiempo para el lector que ha compartido su generación. Destaca en particular el relato más largo, que le da nombre al conjunto y retrata a los jóvenes y adultos de fraccionamientos de clase media alta o media alta-alta (regia distinción) alrededor del peregrinaje tradicional a las playas de una isla texana.

Darío puso la patineta nueva de Jimmy en el suelo y tomó la suya. Salí del pequeño cuarto con repisas. Avanzó de puntillas por la escalera, a pesar de que estaba alfombrada. Cerrada, la puerta del cuarto de Jimmy exhibía también parte de su historia... a través de calcomanías. E. T. El Extraterrestre y personajes de Star Wars convivían con textos e imágenes que presumían



TÍTULO: Party Padre Style

AUTOR: Paulino Ordóñez

AÑO: 2017

EDITA: UANL / Nitro Press

grandes vacaciones: Disneylandia, EPCOT Center, I ♥ San Diego Zoo... Las de más arriba tenían que ver con su vida actual: logotipos de marcas de tenis, ropa y patinetas. Vans OFF THE WALL, Zorlac, Stussy. PARTY PADRE STYLE: Catchit. SKATEBOARDING IS NOT A CRIME, decía la parte más alta.

Ante todo, sus toques de coleccionista no son los de un clavado, sino los de alguien que un día se enamoró de la música y las historias, para no detenerse jamás. Como en un buen DJ set, Paulino Ordóñez sabe que la secuencia y selección de cada pieza (alguna tan breve como la línea “Quería que una canción le borrara el *cassette*”) forma un recorrido emocional único, una más grande y personal canción.

Adrián Ruiz



CASA UNIVERSITARIA DEL LIBRO

REFUGIO DE TODOS PARA LA CULTURA

Ven y conoce las instalaciones de este recinto cultural de la UANL, donde podrás disfrutar de todo un mundo acerca del libro a través de las diferentes actividades que tenemos para ti, como talleres, conferencias y mesas redondas dentro de la casa o en el espacio al aire libre. Nuestra librería cuenta con una variedad de títulos y espacios confortables que invitan a la lectura.

¡VISÍTANOS!

editorial.uanl@uanl.mx

LIBRERÍA / ARTE

Padre Mier 909 pte. esquina con Vallarta

Lunes a viernes: 10:00-19:00 hrs./ Domingos: 10:00-14:00hrs./Sábados: cerrado

Entrada libre/ Zona Wireless / Estacionamiento gratuito por la calle Vallarta

Mayores informes: 8329-4126 y en editorial.uanl@uanl.mx



Casa del Libro UANL



[casa_libroUANL](https://twitter.com/casa_libroUANL)



UANL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN



CASA UNIVERSITARIA DEL LIBRO
EDITORIAL UNIVERSITARIA UANL

DIANA GARZA ISLAS (Santiago, Nuevo León, 1985). Ha publicado los libros: *Caja negra que se llame como a mí* (Bonobos, 2015), *Adiós y buenas tardes, Condesita Quitanieve* (El palacio de la fatalidad, 2015) y *La czarigüeya escribe* (Analfabeta, 2014). Los poemas que aquí se presentan pertenecen al libro *Catálogo razonado de alambremaderitas para hembra con monóculo y posible calavera*, que mereció el Premio Nacional de Poesía Carmen Alardín y fue publicado este año.

RONALD STUART THOMAS (Cardiff, Gales, 1913-2000). Fue uno de los principales poetas de la lengua inglesa de la segunda mitad del siglo xx. Entre sus libros destacan *H'm* (1972), *Laboratories of the Spirit* (1975) y *Frequencies* (1978). En 1964 fue merecedor de la Medalla de Oro de la Reina a la Poesía. En español puede leerse *Antología poética* (Ediciones Trea, 2008, edición bilingüe, en traducción de Misael Ruiz Albarracín).

MISAEAL RUIZ ALBARRACÍN (Bruselas, 1960). Es autor del libro de poesía *El hueco de las cosas* (Trea, 2010). Ha traducido a R.S. Thomas (*Antología poética*, Trea, 2008), Clive Wilmer (*El misterio de las cosas*, Vaso Roto, 2011) y George Herbert (*Antología poética*, Animal Sospechoso Editor, 2014, premio de traducción Ángel Crespo, 2015). Coordina la revista de poesía *Mecanismos*.

SUSANA RODRÍGUEZ ACUILAR. Ha ejercido la docencia, el periodismo y la investigación histórica. Sus líneas de investigación son la transparencia y el acceso a la información, la obra fotográfica de Pedro Valtierra, el fotoperiodismo y la historia de la prensa en México. Como parte de sus estudios de doctorado en historia, trabaja el “Relato visual del diario *La Jornada*, una forma de historiar (1984-2000)”.

RENATO TINAJERO (Ciudad Victoria, 1976). Es autor de los libros *Una habitación oscura* (Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Tamaulipas, 1997), *La leona* (UANL, 2000) y *Yorick* (Díáfora/UANL, 2008). En 2012 fue becario del FONCA en la especialidad de Poesía.

JOSÉ ROBERTO MENDIRICHACA (Monterrey, 1944). Maestro en Letras Españolas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL. Cultiva el ensayo y

la biografía. Autor de *La ideología en la obra de Ramón López Velarde* (UANL), *Aproximación a la crítica literaria* (UDEM) y *La flama en el tiempo* (UANL). Ha enseñado Literatura Mexicana, a nivel de licenciatura y posgrado. Profesor emérito de la Universidad de Monterrey.

HUCO VALDÉS (Monterrey, 1963). Narrador y ensayista. Ha merecido importantes reconocimientos como el Certamen Nacional de Literatura Alfonso Reyes en 1994. Recientemente publicó la novela *Breve teoría del pecado* (2013) y el ensayo *El dueño y el creador: un acercamiento al dédalo narrativo de Sergio Pitól* (2014).

JUAN CARLOS ABRIL (Los Villares, Jaén, 1974). Es poeta, traductor, editor y crítico literario. Doctor en Literatura Española por la Universidad de Granada, donde trabaja como profesor. Forma parte de numerosas antologías y ha coordinado otras, como *Deshabitados* (2008), o *Gramáticas del fragmento. Estudios sobre poesía española para el siglo xxi* (2011); también ha preparado ediciones de autores como Luis García Montero, J. y M. Caballero Bonald, y traducido, junto a Stéphanie Ameri, obras de Pier Paolo Pasolini, Henri Michaux y Filippo Tommaso Marinetti. Dirige la revista *Paráiso*.

IVETH LUNA FLORES (Monterrey, 1988). Fue miembro del Seminario Permanente de Literatura Francisco José Amparán, de la ciudad de Saltillo, Coahuila. En 2016 fue becaria del Centro de Escritores de Nuevo León. Por *Comunidad terapéutica* obtuvo el Premio Nacional de Poesía Joven Francisco Cervantes Vidal 2016. Esta obra próximamente será editada por Tierra Adentro.

LUIS MARTÍN GARZA. Actor, director escénico, productor, maestro universitario, promotor cultural, periodista, investigador e historiador. Ha recibido numerosos reconocimientos nacionales, y de organismos internacionales como la Universidad de Perpignan, en 2001, Universidad de Buenos Aires en 2004 y Actores del Teatro Independiente de Nueva York. En 2008 el INBA le otorgó la Medalla de Oro de Bellas Artes, máximo reconocimiento a los artistas mexicanos.

PAULINO ORDÓÑEZ (Monterrey, 1974). Ha publicado las plaquettes *Veinte minifaldas* (UAS, 2011), y *La novia y sus amigas* (UANL, 2015), así como los libros de poesía *Multitudes* (Oficio Ediciones / UANL, 2012) y *La cópula* (Alabastro Editorial, 2012). Está incluido en el disco compacto *Momento, Antología de poesía contemporánea* (Conarte, 2012). En 2017 publicó su libro de cuentos *Party Padre Style* (UANL/ Nitro Press).

AIDÉ CAVAZOS CONZÁLEZ (Villa de Santiago, 1951). Es narradora. Ha participado en numerosas lecturas, encuentros de escritores y publicaciones en la ciudad de Monterrey. Pertenece al taller del Barrio Antiguo y en 2016 formó parte del equipo que recuperó el material para la edición de *Ring de Vidrio. Narrativa reunida*, de Zacarías Jiménez (UANL, 2017).

VERÓNICA G. ARREDONDO (Guanajuato, 1984). Es poeta; obtuvo el Premio Nacional de Poesía Ramón López Velarde 2014 y el Premio Dolores Castro de Poesía 2014.

ALBERTO CHIMAL (1970). Escritor, practicante y estudioso de la escritura digital. CNN México incluyó su cuenta de Twitter en una lista de las 140 mejores del país. Mantiene el sitio web: www.lashistorias.com.mx

BÁRBARA JACOBS (Ciudad de México, 1947). Narradora y ensayista. Merecedora del Premio “Biblos” al Mérito 2013. Sus libros más recientes son *Antología del caos al orden* (Joaquín Mortiz/Planeta, 2013) y *La Dueña del Hotel Poe* (Ediciones ERA/UANL, 2014).

EDUARDO ANTONIO PARRA (León, 1965). Narrador y ensayista. Por el relato breve *Nadie los vio salir* ganó el Premio de Cuento Juan Rulfo 2000. Fue becario de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation en 2001. Su libro más reciente es *Desterrados* (2013).

ANA FABIOLA MEDINA. Poeta visual y Doctora en filosofía con acentuación en estudios de la cultura y literarios. Autora de los libros: *El juego de los trazos* y *Procesos formativos y expresión creativa en la infancia*. Investigadora y académica en la Facultad de Artes Visuales de la UANL, el Museo de Arte Contemporáneo (MARCO) y Conarte. Cuenta con diversas exposiciones individuales, entre ellas “Metáforas de papel” (2016), “Notas al margen” y “Con dedicatoria” (2017).

JESSICA NIETO (Monterrey, 1982). Editora, ensayista y aspirante a calígrafa. Fue becaria del Centro de Escritores de Nuevo León en 2010. Ha publicado el libro *Metal de la voz. Ensayos en torno a la escritura literaria* (Ediciones Intempestivas, 2011).

ROCÍO CÁRDENAS PACHECO. (Monterrey, 1975). Es Doctora en Ciencias Sociales y Humanidades por la UAM Cuajimalpa. Crítica de arte, curadora e investigadora en arte contemporáneo. Ha colaborado en revistas como *ArtNexus* y *Letras Libres* y es autora de *El arte contemporáneo revisitado en Monterrey. Los mensajes del presente y del pasado nos llegan demasiado tarde* (Conarte/UANL, 2011).

CORAL ACUIRRE. Narradora, dramaturga, ensayista y docente. Es catedrática en la FFYL de la UANL y coordinadora de la Escuela de Teatro de la misma institución. Entre numerosos reconocimientos en México e internacionales, en 2009 mereció el Premio a las Artes que otorga la UANL en la categoría de Artes narrativas y en 2016 el Premio Teatro del Mundo de la Universidad de Buenos Aires por *Memorias del teatro combatiente*. Pertenece al Sistema Nacional de Creadores de Arte.

ADRIÁN RUIZ (Monterrey, 1977). Editor. Columnista adolescente en *El Porvenir*, luego editor en *Milenio.com* durante la invención del Internet. Fundador de las revistas *La Pared* y *Mandarina*. Vocalista en las bandas weirdpunk Los Llamada y El Terror. Integrante del colectivo Silentwin.

