

Editorial

Para los que nos dedicamos a promover, difundir y divulgar la cultura y las manifestaciones artísticas, llámese como se llame, siempre hay una interrogación constante: ¿para qué necesita el ser humano la cultura?

Las respuestas pueden ser varias, diversas y disímboles, pero si partimos de lo general, diríamos que la cultura se refiere a la forma de vida de cualquier sociedad y al conjunto de actividades y productos intelectuales y manuales del hombre que vive en cualquier comunidad.

En esas acciones, cada grupo humano se va identificando y reconociendo; aprovecha y transforma su mundo y el de los otros para sacar el mejor provecho, satisfacer sus necesidades, lo que constituye la base de identidad que le permite convertirse en ser humano; eso es precisamente, en esta dimensión, cuanto nos distingue de nuestros compañeros animales.

Podríamos afirmar que la cultura no es algo inalterable, pues no está establecida para siempre y aquí podemos deducir que es un proceso que necesita evolución, retroalimentación, conocimiento, participación, reconocimiento, etcétera; cada uno de nosotros debe poner su esfuerzo para que continúe y seamos más humanos. Los ejemplos podrían ser muchos, si pudiéramos uno, la música permite el goce estético al escuchar las expresiones de otros seres humanos, distintos pero semejantes.

Si la cultura evoluciona, uno de los principales factores que lo permiten son los movimientos migratorios, ya que a través de ellos las culturas se van fusionando, creciendo y unos aprenden de otros.

La historia ya lo ha marcado, para eso existe la memoria. Si por el Estrecho de Bering no hubieran pasado las tribus, ¿qué hubiera sucedido en nuestro continente?, pero emigraron y estamos aquí.

Gran cantidad de seres humanos, a través del tiempo, se han movido de un territorio a otro, de una costumbre a otra, de una lengua a otra y han fusionado culturas, donde han nacido y fusionado nuevos idiomas, mezclando razas, costumbres, hechos, que han permitido que crezcamos como seres humanos, por eso tunAstral inicia la colección Migrantes, con el libro *Halim y Marrún, emigrantes*, de Gabriel Abraham Hamanoiel Elías, porque la migración de individuos y grupos fecundan las culturas y permiten reconocernos en nuestra comunidad y tribu.

La poesía de Flor Cecilia Reyes

Presenciar ausencias

Blanca Álvarez Caballero

Flor Cecilia Reyes es hoy la voz de la poesía femenina en el Valle de Toluca. Ya lo expresan así sus nostálgicos haikus escritos en memoria de su hija fallecida o los sensuales y voluptuosos versos dedicados a la espalda del ser amado. Ya lo manifiestan, también, las becas obtenidas en el CREA y el CTE, así como la publicación de los poemarios *Atopos*, *Cerro de magueyes*, *Derrumbes* y *Como una luz callada*.

Presenciar ausencias en la poesía de Flor Cecilia Reyes remite a momentos dolorosos que experimenta todo poeta —ausencia, separación y muerte—, en que la gran catarsis es revelada para convertirse en obra literaria gracias a la integración de creatividad, emoción y oficio. Una y otra vez, Flor Cecilia nos ha hecho partícipes de la conjugación de estos tres aspectos, bases de toda poesía auténtica y propositiva, como lo es siempre la de la escritora oaxaqueña.

Flor Cecilia Reyes desarrolla en su poesía tres temas centrales: la relación nostálgica de la ciudad perdida (Oaxaca) y la adquisición, el sentido del arraigo en Toluca y alrededores, apreciado principalmente en el libro *Cerro de magueyes*. El segundo tema comprende la preñez, así como la pérdida de una hija pequeña; el primer aspecto es desarrollado en *Derrumbes*, mientras que el segundo en este texto y en *Como una luz callada*. El tercer tema —constante de los poetas de todos los tiempos y espacios— es la relación amorosa de pareja, que va desde la delicada pero profunda observación de unas manos que leen la azul caligrafía de las venas en una espalda, hasta mirarse en el espejo sin sombra, en la inversa locura en madrugadas ahítas, donde sólo se mira a un hombre (la pareja) gravitando sobre ruinas.

En torno al primer tema, la poetisa se hace la pregunta que cualquier escritor, principalmente los del siglo XX, se ven obligados a hacer-

se: se trata de la identificación con lo externo y su permanencia en lo interno, esto es, el sentido del arraigo a nivel geográfico, material, terrenal —por llamarlo de algún modo—, así como el sentido del arraigo, de la identificación a nivel espiritual. Dentro del primero, Flor Cecilia se mueve en dos geografías, en dos modos de vida muy diferentes: Oaxaca y el Estado de México.

La primera constituye el lugar de la infancia; quizá allí se encuentran los recuerdos más bellos compartidos con la familia, donde se es libre, vasto, vivo, como la imagen que brindan de Oaxaca los siguientes versos: "Ciudad espesa y ancha./ corazón de esmeralda./ duele tu dulce herencia/ entre la sangre verde de cantera" (Reyes: 1989, 25). Es la ciudad que se extraña siempre y que está encarnada en la sabiduría de la abuela, mujer vigilante del lugar, como antigua jefa de familia, a quien se dirige Flor Cecilia: "Me heredas tus historias/ en tejidos barrocos./ los mágicos rituales de cocina/ la certidumbre/ plena de un Dios que nunca muere" (Reyes: 2000*, 41). Oaxaca del mezcal, el baile con marimba y la cantera verde enterrados —de alguna manera— para la autora con su cambio de residencia.

En ese sentido, los poemas referentes a la muerte de la abuela, a su ausencia, simbolizan la ausencia de la patria querida. La "ciudad omnipresente", así nombrada por la autora, como la imagen recurrente de lo abstracto, es el "Valle del viento./ soplo de siglos arrastrando con su paso/ la voz de antiguos muertos" (Reyes: 1989, 25). La abuela habla por

Oaxaca con sus nostálgicas fiestas y con la conciencia del desamparo por lo perdido, como se muestra en los siguientes versos: "Abuela, cuando duermes/ tus santos resucitan./ en el nicho hacen dengues y lloran en silencio" (Reyes: 1996, 39), para rematar con el sentimiento de "Me duele la ciudad/ de brillo helado/.../ Un rumor de marimba me está mordiendo el pecho" (Reyes: 1996, 38).

Y qué difícil transportar el sentido del arraigo a una nueva geografía. Mientras Oaxaca es la "ciudad espesa y ancha"; para la escritora, Toluca es la "Breve ciudad de húmedo letargo" (Reyes: 1989, 26), la que no acaba de gustar, la que a veces genera estragos, como expresa un poema de Flor Cecilia, es la que hay que quebrar sus límites, "desdibujar tu valle./ crearte y concebirte bajo colores nuevos" (Reyes: 1989, 26). La autora lo hace a través de la poesía en *Cerro de magueyes*, donde rinde tributo al "Vástago rojo/ del blanco Xinantécal" (Reyes: 1993, 21), "joven señor/ de vocación solar" (Reyes: 1993, 21). Flor Cecilia hace un "pacto" con la que llama tierra fértil: "Aquí vine a sembrar/ el árbol de mi sangre" (Reyes: 1993, 9).

La segunda manera de expresar el sentido de aceptación de sí mismo, de pertenencia, se refiere a la geografía interna, al yo emocional de la autora. Si a nivel territorial Flor Cecilia se mueve entre la ausencia de su ciudad natal y la presencia de una nueva (Toluca) y que le genera como dijera Roberto Ramson, la escritura de una "poesía serena, a pesar del sufrimiento" (Reyes: 1993, 7), a nivel interno, la asimilación e identificación con la catarsis personal es un proceso complejo; hay una dualidad aceptación-negación ante sí misma, un encuentro constante con la ausencia-presencia ante la vida, un vivir entre "derrumbes" y alegrías, un citar por la autora el nada esperanzador epígrafe de Luis Cernuda: "Estoy cansado de las casas./ y prontamente en ruinas sin un gesto" (Reyes: 1989, 26), así como el creer en los milagros amorosos.

En la primera forma encontramos poemas donde priva el miedo al tiempo, la sensación del desamparo y lo incontrolable paranoico de la vida, apreciados, sobre todo, a lo largo de *Atopos* y *Derrumbes*, donde se hace expresar con un grito de angustia lo siguiente: "sábanas revueltas, casa sucia./ y el miedo ha-bitándome las uñas/.../ ¿Cómo transcurrir —humo indomable—/ por los caminos ciegos de este día?" (Reyes: 1996, 47), o los versos: "Reconocerme aquí./ trastabillando sobre géminis el dual./ Dictaminando el inútil testimonio de esta espiral de vértigo que soy" (Reyes: 1989, 9).

FLOR CECILIA REYES



COMO UNA
LUZ
CALLADA

EDICIONES DEL H. AYUNTAMIENTO DE TOLUCA



Flor Cecilia Reyes

En primera persona

Roberto Fernández Iglesias

Estirpe de letras

El pasado 18 de febrero murió, en Madrid, José Ortega Spottorno. El nombre quizá no diga mucho a muchos. Su bisabuelo fue periodista, sus dos abuelos fundaron periódicos y su padre, además de escribir una de las prosas más relevantes de la lengua española y mover el pensamiento como pocas veces se ha hecho en la cultura hispana, fue el motor intelectual del diario *El Sol* y dirigió la primera época de *Revista de Occidente* y las ediciones que la acompañaban. Sí, hablo de José Ortega y Gasset.

Con esa herencia, Ortega Spottorno continuó con las ediciones de *Revista de Occidente* y con la revista en plena época de la dictadura franquista en España. Sólo por eso, Ortega Spottorno tendría un lugar en la cultura hispana.

No se conformó con eso. A mediados de la sexta década del siglo veinte, inició una aventura editorial del más alto nivel al crear Alianza Editorial, cuya primera colección fue Libros de Bolsillo que superó a la primera incursión en ese terreno en lengua española: la Colección Austral de Espasa-Calpe. Los Libros de Bolsillo de Alianza Editorial son objetos bellos por sí mismos. He comprado algunos sólo por eso. Leerlos muestra obras del pasado y del presente que enriquecen las posibilidades de la humanidad.

Hay que señalar cómo esas publicaciones aparecieron en el final de la era franquista, con la espada de la censura sobre las cabezas de los editores. A pesar de eso o por esa causa fueron éxito intelectual y comercial. Pronto siguieron otras colecciones; pero esto no era suficiente para Ortega Spottorno.

En los últimos años de Francisco Franco, buscó socios económicos para la creación de un diario liberal que, según él, hacía falta en España; una España que iniciaba su transición hacia la democracia. De esa manera logra que aparezca, en 1976, *El País*, un diario modelo en el mundo y que es el centro de una empresa de comunicación de la mayor importancia en el ámbito hispánico.

En 1984, a los 68 años, Ortega Spottorno dejó la actividad empresarial para dedicarse a escribir. Nunca dejó el periodismo y colaboraba en *El País*, donde era figura moral. Publicó una novela y relatos; pero sobresale *Historia probable de los Spottorno*, un recuento de su familia materna; y terminó, unos días antes de morir, *Los Ortega*, relación de la rama paterna que anuncia como personaje principal a José Ortega y Gasset.

El pasado 18 de febrero terminó una vida admirable al servicio de la cultura; un ejemplo iluminador que aprovechó su estirpe de letras y la hizo avanzar tanto que hoy todos somos sus herederos.

Otras veces el caos interno es producto del miedo al tiempo, al encuentro con el pasado recurrente, como se aprecia en las siguientes líneas: "la locura palpita en una trémula semilla/ tendida sobre el reino sin memoria" (Reyes: 1989, 8); "El calosfrío anuncia/ su llegada, se burla de tu asombro/ y aterrizas tu carne con su grito" (Reyes: 1989, 17). También es el miedo a la imposibilidad de controlar las juguetas diarias estresantes a que somete Cronos, al exclamar: "Es este el tiempo extraño:/ Ahora llevo dentro,/ el agua putrefacta que cava su poza gris./ Por mis muros escurre el azote constante de perder los minutos" (Reyes: 1989, 6). Aquí cabe la imagen simbólica del agua como representación del tiempo y éste de uno mismo, si consideramos, por ejemplo, lo mencionado por Borges: "El tiempo es la sustancia de que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy ese río; es un tigre que me destroza, pero yo soy ese tigre"; "Somos el tiempo. Somos la famosa/parábola de Heráclito el Oscuro.../ Somos el río y somos aquel griego/ que se mira en el río" (Borges: 1989, 653).

El yo de la autora sabe, también, identificarse positivamente con el exterior, asimilarlo en su interior y expresarlo a través de la poesía. Se trata de los momentos más sublimes que toda persona puede tener y que todo poeta puede expresar con la mayor de las armonías en todos los sentidos. Se trata del diálogo amoroso y satisfecho consigo mismo a través de la comunicación con el universo y que Flor Cecilia consigue de manera especial en el apartado "Asombros" del poemario *Como una luz callada*, en el cual sobresalen dos aspectos: el primero es la gran plasticidad lograda a través de la captación fotográfica de un instante, de la frescura luminosa de las metáforas que se aprecian en los breves pero condensados poemas de dicho apartado, que nos recuerdan los requisitos fundamentales de todo haiku, los cuales son, según la crítica Gloria Ceide-Echeverría, la economía de palabras, la sencillez y la concisión. El haiku utiliza en su técnica trazos precisos y firmes, la evocación y las sensaciones obtenidas por la misma; emplea un sentido de trascendencia a través de la grandiosidad de las cosas pequeñas, especialmente de la naturaleza, de la cual pretende recrear un efecto instantáneo y vivo (Ceide: 1967, 7-22).

Salvo por las exigencias métricas del haiku tradicional, esto es la estructura de tres versos de cinco, siete y cinco sílabas —como se hace

en el apartado "Ángel de luz"—, los poemas que integran "Asombros" cumplen con la captación de una imagen en movimiento en relación con un solo tema, así como la presencia de un aspecto sensorial predominante (ya sea visual o auditivo), como en el poema "Viento": "Qué emplumado de lirio/ bate el ala en la velocidad/ de su carrera./ A dónde viento,/ obse- sión transparente de mis ojos" (Reyes: 2000^a, 25).

Tales elementos se aprecian, también, en el poema "Rayo": "Duelo de espadas/ el rayo que se astilla/ desnudando de tónicas/ mi asombro" (Reyes: 2000^a, 26). El elemento de la astilla y su relación con algún aspecto de la naturaleza, en este caso el rayo, recuerda los inicios del haiku mexicano en que tanto José Juan Tablada como Alfonso Reyes emplean la imagen de dicha astilla; el primero en relación con el mar, mientras que el segundo lo hace con la luna; los haikus son los siguientes: "Al golpe del oro solar/ estalla en astillas/ el vidrio del mar" (Ceide: 1967, 44), y "Leve piel de nube/ donde anda clavada/ la astilla de la luna" (Ceide: 1967, 76).

El segundo aspecto a considerar en "Asombros" es la luminosidad; la imagen de la luz colorida contribuye a la serena armonía lograda en estos poemas; así como transportar al lector a presenciar paisajes vivos, frescos, dinámicos —y a la vez

en calma— en un *close-up* poético, tanto por los elementos estrictamente retóricos, como por la carga intimista condensada, casi mística —herencia del haiku originario—, elementos apreciados en los siguientes versos: "por el fuego del sol/ reposa anaranjada/ la labranza de octubre" (Reyes: 2000^a, 30); "Qué diminuta luz, la del sol que se pierde anaranjado/ breve carro de fuego/ chisporroteando ocres/ para encender los frutos de la tarde" (Reyes: 2000^a, 21); así como los versos del poema titulado "Fiesta": "El sol de mandarina reventando en la cúpula, enagua encampanada en sus campanas" (Reyes: 2000^a, 29), el cual recuerda a

Josué Mirlo en sus poemas "El campanario" y "El crepúsculo" por la combinación de la naturaleza con elementos sociales e históricos y que hacen, tanto de estos dos textos como de "Fiesta", de Flor Cecilia, poemas de una importante carga antropológica.

El segundo tema que desarrolla Flor Cecilia se refiere, como mencioné al inicio, a la preñez y la pérdida de una hija pequeña. No se puede separar el yo poético del yo social y cotidiano; por lo tanto, mujer poetisa y mujer madre van siempre de la mano en el caso de Flor Cecilia, para quien ser madre va más allá de la mera ilusión o de la delicada alegría; es sinónimo de coraje, de identifica-

ción y lucha por la vida, de la fuerza biológica e instintiva del ser humano, como se aprecia en el poema "El retorno": "Parir me alumbró/ lamo a mi cachorro;/ fauces, garra,/ ojo alerta/ mientras le amamanto" (Reyes: 1996, 44). Poema en que el empleo de encabalgamientos y sustantivos muy concretos y contundentes dan fuerza y dinamismo y que, a pesar de su brevedad, logra situarnos en un largo proceso que va desde dar a luz, hasta amamantar al bebé; texto cuyo inicio ya, de por sí, es resplandeciente: "Parir me alumbró". Allí la escritora juega con la imagen lumínica en dos sentidos: el niño como luz y la alegría de la madre ante un nuevo ser. De manera semejante, el poema "En su sitio" hace referencia a la preñez en su sentido de fuerza biológica, de lucha por la vida: "ovario en mano/ hija, para amar a la vida/ ferozmente" (Reyes: 1996, 42).

A diferencia de estos poemas, los referentes a la muerte de la hija pequeña tienen un dejo de solemnidad, hablan de la dualidad ausencia-presencia (esta última a través del recuerdo) que conllevan un dolor en forma de nostalgia y deseo de que la niña o su alma en algún cielo descanse, como lo muestran los siguientes haikus: "Para tu vuelo/ con tus alas de nube/ qué breve el cielo" (Reyes: 2000^a, 69); "Mi niña hermosa/ en ángel convertida/ en luz reposa" (Reyes: 2000^a, 67); y "Silente y bella/ los hermanos la miran/ en una estrella" (Reyes: 2000^a, 67).

Las constantes metáforas, sobre la niña vista como un ángel o una estrella más que hablar de un lugar armónico y angelical, refieren la belleza de lo lejano y la imposibilidad de poseerlo; hablan de la inferioridad de quien lo desea y, por lo tanto, mira hacia arriba, sin poder tenerlo nunca. En ese sentido, los haikus referidos, y otros del mismo apartado, más que revelar el vacío por la pérdida de la hija, muestran una preocupación por el destino del alma de la niña, por ese "ángel de luz". De



Blanca Álvarez Caballero

Cafés Literarios

Tu Astral

Mes de la mujer

marzo de 2002
todos los lunes
20:00 hrs.

Día

4 Mauricia Moreno (novela)
La tahona

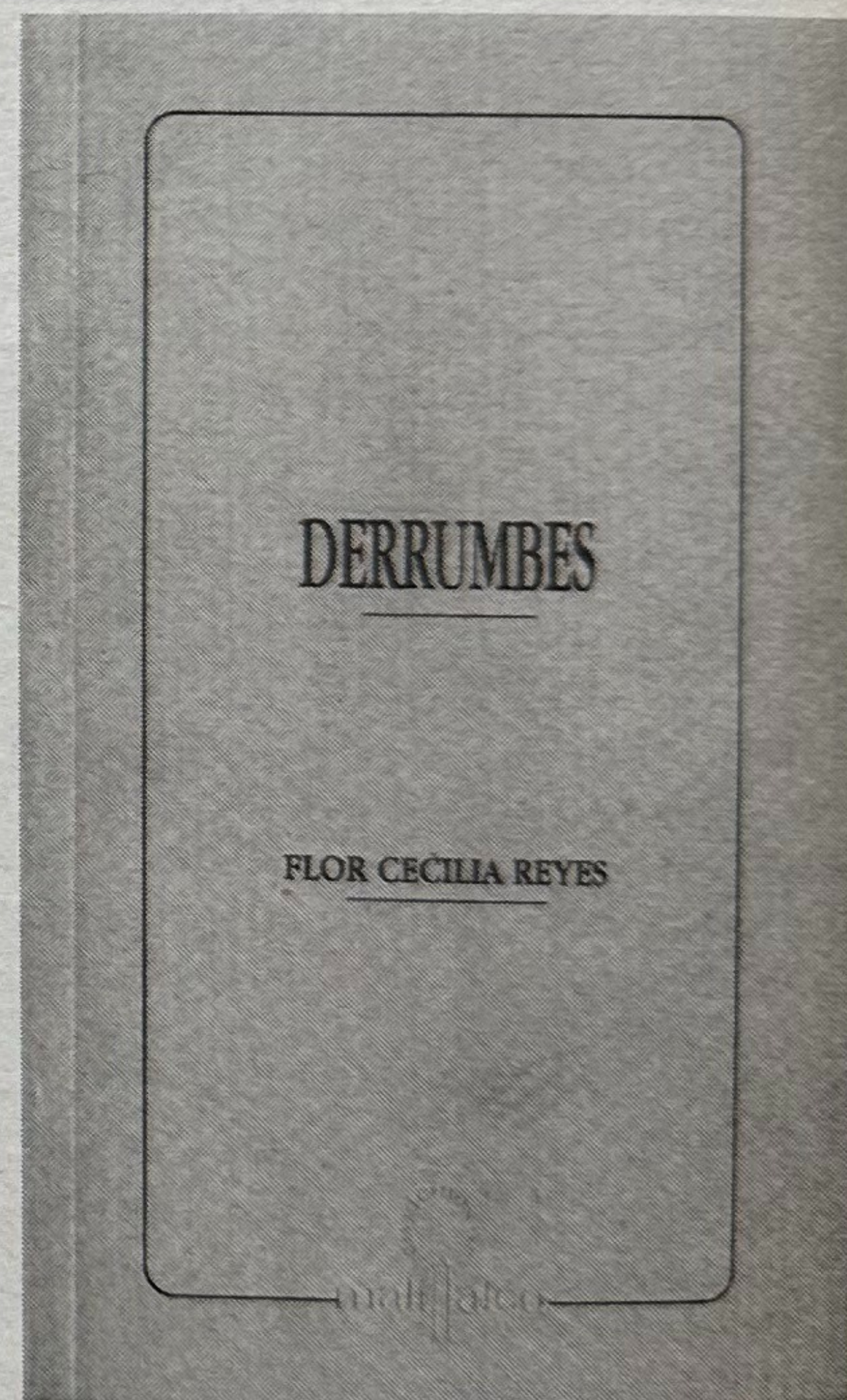
11 Blanca Álvarez Caballero (poesía)
Amanecer incierto y solitario
Colección Piedra de fundación, IMC
Comentarios: Luis Miguel Vargas y la autora

18 Angélica Tórero (ensayo)
La letra rota.
Colección El corazón y los confines, IMC
comentarios: Martín Mondragón Arriaga y la autora

moderador: Dionicio Munguía J.

Restaurante Biarritz
5 de Febrero esq. Nigromante
Centro, Toluca, México
Teléfonos: 14 57 57 y 13 46 24

entrada libre



cualquier modo, se trata de una forma de asimilar la ausencia; nuevamente estamos ante la dualidad presencia-ausencia en los poemas de Flor Cecilia, aunque en esta ocasión en torno a la relación madre e hija y al tema preñez-muerte.

El tercer tema central de la obra de la escritora es la presencia-ausencia en la relación amorosa de pareja. La presencia es vista como compartir lo cotidiano, como el frío del invierno al bajar del autobús acompañada por la pareja, o el momento íntimo en que se logra la comunión silenciosa con el amado a través del redescubrimiento e identificación sensorial del cuerpo del otro, momento de relajación compartida apreciado, sobre todo, en la serie titulada "Para tu espalda", donde el recurso de lo luminoso, lo visceral y la captación de un instante son recurrentes en la poesía de Flor Cecilia: "Llegó la luna/ a iluminar tu espalda/ un paisaje de piel para mis ojos" (Reyes: 1996, 20).

En poemas abordados en los dos temas anteriores se notaba el gusto de la autora por lo visceral, sobre todo en el segundo, al hablar del niño como de un cachorro, de la ferocidad del instinto en la lucha por la vida; asimismo, hay referencia a los senos y a los ovarios, entre otros órganos humanos. En relación con el presente tercer tema, lo biológico se integra a lo sensual: "Puedo escuchar la sangre rumorosa/ alimentando el mar de tu pulmón./ Soy un oído atento al caracol/ laberinto de tu espalda" (Reyes: 1996, 23). Este poema pertenece a *Derrumbes*, texto publicado en 1996 y, curiosamente, hay un poema bastante parecido en la forma de retomar la búsqueda amorosa en el caracol laberinto del otro; dicho poema está en *Átopos*, de 1989: "Armo en tu piel/ un caracol perfecto./ fluyo en ese laberinto/ para escribir señales/ en esa parte oscura/ que te ignoro" (Reyes: 1989, 41).

Los versos que mejor dan cuenta de lo visceral amoroso o sensual biológico son: "Mi lengua se remonta/ hasta tu cuello./ gozosa, accidentada/ por tus vértebras" (Reyes: 1996, 26), en el cual se hace presente la revolución de que fue objeto la poesía universal del siglo XX, al concebir la belleza humana no ya en su hermosura externa, sino como un todo orgánico, del que uno de los mejores ejemplos lo constituye el conocido "Soneto a tus vísceras", cuyos primeros versos son: "Harto ya de admirar tu piel dorada./ tus externas y muchas perfecciones./ canto al jardín azul de tus pulmones/ y a tu traquea brillante y anillada" (Fernández: 1983, 66).

El poema amoroso de Flor Cecilia es alegre, la comunión con la presencia física del otro; también de la desgarradora ausencia donde "compartimos tan sólo/ este desastre lento/ de aridez y derrumbes./ de nostalgia y silencio" (Reyes: 1996, 13). Y otra vez aparece la imagen visceral y contundente, aunque ahora en su aspecto doloroso: "No hay más lunas de sangre/ deambulando en las venas/ sino savias amargas/ de áspera raíz./ carcomiendo muros interiores" (Reyes: 1996, 11).

Así, a lo largo de la obra poética de Flor Cecilia Reyes observamos la dualidad presencia-ausencia en varias formas y en los tres temas desarrollados. El primero refiere la relación ausencia de la ciudad natal-presencia de la ciudad adquirida, el sentido del arraigo geográfico, de identificación externa, por un lado, y, por otro, del arraigo o identifica-

ción internos. El segundo tema refiere la presencia-ausencia de la hija amada, la preñez-pérdida de niña. Mientras que el tercer tema revela la presencia-ausencia del amor de pareja.

Se trata de dualidades que confirman dos aspectos fundamentales del ser humano: uno es la vulnerabilidad del hombre y la fina captación que de ella tienen los artistas y, dos, la diversidad temática de que siempre puede ser objeto el arte, en este caso la poesía, que puede captar desde lo más simple, como la imagen instantánea de un haiku, hasta lo complejo; situación donde cabe muy bien recordar que la misión del escritor no es relatar grandes acontecimientos, sino hacer interesantes los pequeños, según Schopenhauer.

En ese sentido, Flor Cecilia recrea varios tipos de temas bajo diversas formas, logrando que el lector asuma como propia la experiencia poética. La dualidad presencia-ausencia en los temas abordados es una constante vivencial humana tanto individual como social, es diacrónica y sincrónica, es parte de la casa interna y de la externa del hombre, como menciona Flor Cecilia en la narración "Casa adentro": "La casa me arma y me contiene, es mi rutina, mi ritmo y mi lenguaje. Es también la casa mi prisión, mi profundo pozo de obsesiones" (Reyes: 2000^b, 66), donde, pese a la melancolía y el dolor paridos en su poesía, la escritora exclama de manera categórica: "No deseo, como la Nora de Ibsen, escaparme de casa, deseo vivir en ella y ejecutar desde allí las posibilidades múltiples de crear y recrearme" (Reyes: 2000^b, 68), porque la casa "Es el espacio del sueño y el ensueño. El punto de partida del impulso creador" (Reyes: 2000^b, 66), porque "Casa adentro, a la vera de los días, el espacio creativo se multiplica" (Reyes, 2000^b, 66) y eso vale, también, para la poesía.



Flor Cecilia

Pliego suelto de la colmena

Entrega No. 22/23 Revista de la UAEM abril-septiembre 1999

FLOR CECILIA REYES

Ángel de luz

A Marián, mi hija
In Memoriam



Dibujos de LUIS NISHIZAWA

Bibliografía

- Árbol de las letras y la vida. Antología de obras de escritores de la primera y segunda generaciones de la Escuela de Escritores del Estado de México. IMC. Toluca. 2000^b.
- Borges, Jorge Luis. *Obra poética*. Emecé. Buenos Aires. 1989.
- Ceide-Echeverría, Gloria. *El haikai en la lírica mexicana*. Ediciones Andrea. México. 1967.
- Fernández Moreno, César. *Introducción a la poesía*. FCE. 1983.
- Mirlo, Josué. *Era un pájaro orfebre*. UAEM/IMC. Toluca. 1988.
- Reyes, Flor Cecilia. *Átopos*. IMC. Toluca. 1989.
- . *Cerro de magueyes*. H. Ayuntamiento de Metepec. Metepec. 1993.
- . *Como una luz callada*. H. Ayuntamiento de Toluca/ CTE. Toluca. 2000^a.
- . *Derrumbes*. IMC. Toluca. 1996.

Lapidaria

Alfonso Sánchez Arteche

Benito

Otineb

Toluca no quiso, o no pudo verlo más que como un personaje pintoresco, una especie de Sancho Panza inseparable de ese Quijote del muralismo que ya era, hace siete lustros, Leopoldo Flores. A falta de un Doré, ambos tuvieron un Daniel Benítez que hizo popular a la pareja de artistas supuestamente bohemios: el alto, melenudo y vociferante enemigo del burocratismo cultural, seguido siempre por el rollizo, diminuto y prosaico fumador de pipa, con playera de grumete, al que los lectores de *El Noticiero* identificaban como *Matinef*. Para el público de meseras, boleros y locatarios que quiso cultivar don Carlos Garduño —fundador de ese vespertino azul—, debió ser sólo una caricatura. ¿Cómo podría ser otra cosa, con tal aspecto y semejante apodo?

El nombre de *Matinef* era pronunciado con mayor respeto en otros ambientes. Se le asignaba un tercer sitio detrás de las entonces jóvenes promesas del arte local, Calderón y Flores. Ciertamente que en provincia hacerse de un nombre no es difícil, porque se vive de apariencias. Alguien que tenga fama de haber publicado un libro de versos, buenos o malos, pasa por poeta; de la misma forma, cualquiera que embadurne lienzos y los cuelgue en un sitio público, puede pegarse la etiqueta de artista plástico. Lograr que la gente lo tome a uno en serio es otra cosa: Leopoldo tuvo que sacar a la calle sus murales pancarta, decorar el piso, cubrir de pintura un cerro y un estadio, hasta producir el Cosmovital, para que su talento fuese reconocido. Calderón se retrajo, después de intentar su experimento lúdico en una barda, tal vez porque asumió el juego con tanta seriedad que se volvió solemne. En cuanto a *Matinef*... la verdad es que él mismo nunca se tomó en serio.

Era una calamidad ese Benito Bernáldez Giles, quien en un principio pensaba firmar sus cuadros con el anagrama Otineb Dezlanber Selig, y prefirió quedarse con el mote que algún bromista le endilgó. Hoy, que no ha jugado la última broma, tal vez se le recuerde más por sus anécdotas, porque lo entrevistaban y decía no ser más que "un humilde campesino de Zacualpan al que le dieron chamba en la Casa de la Cultura", o porque, cuando ciertos influyentes ociosos le robaron unos murales transportables, declaró que se trataba de "unas tiras grandes de papel con pintura, enrolladas o dobladas como sarape de rancho". Tal vez haya llegado el momento de investigar si acaso, con todo y eso, su obra fue mucho más que eso.



Unidad Académica
Profesional
Atlacomulco

Cafés Literarios

UNASTRA -UAEM

Atlacomulco

Miércoles 13 de marzo de 2002 18:00 hrs.

Flor Cecilia Reyes

(poesía)

Auditorio
de la Unidad Académica Profesional
Atlacomulco UAEM
Domicilio conocido
San Francisco Chalchihuapan
Atlacomulco, Estado de México

El arca encallada

Susana Bianconi

Big Brother

La pobreza produce monstruos y la televisión también.

México tendrá un nuevo programa de televisión que se estima alcanzará los más altos ratings. No es un partido de fútbol ni una nueva telenovela sino un programa maratónico y voyeurista. *Big Brother* será un programa a imagen y semejanza de los que se han llevado a cabo en Europa, EEUU y Argentina, donde 12 individuos son condenados a convivir en condiciones infrahumanas durante tres meses.

Los conejillos de indias se irán traicionando mutuamente para poder aguantar hasta el final; soportarán ser filmados 24 horas del día como en cárcel de máxima seguridad; no podrán leer más que un solo libro; ni leer diarios o escuchar radio; ni siquiera tener una libreta. Serán como talibanes en Guantánamo: seres sin derechos humanos, y serán observados por millones de mirones a cualquier hora del día o de la noche, hasta en el excusado.

Quienes escribimos y quienes leemos *cAmbiAviA* no alcanzamos a entender la baja del espectáculo diseñado para obtener dividendos económicos altísimos. No somos harina de ese costal; nos cuesta entender lo que subyace atrás de la denigración absoluta del ser humano. He tratado de ponerme en los zapatos de los concursantes y el pavor me invade; para mí es peor que la cárcel, es un infierno que Dante no contempló, porque no tenía televisión, y porque suponía que el hombre iría en ascenso. El siglo XXI nace con finas sutilezas denigrantes. Pone a los hombres libres a hacer el ridículo a cambio de monedas y sin alcanzar la estatura de los bufones de la época de Dante. Para ser bufón se necesita tener ingenio; para participar en *Big Brother* sólo se necesita ser exhibicionista y tener vacía la cabeza.

Puestos a realizar tareas en equipo para obtener puntos que les permitan obtener comida, los concursantes harán todo lo posible para permanecer en el juego y eliminar a sus compañeros, para lograr el premio mayor. El circo romano era más expedito, las torturas no duraban más de una jornada, ni pensar en tres meses de suplicio. La muchedumbre hubiera ejecutado al propio César. Hoy no. La muchedumbre contemporánea no se reunirá para ver sufrir al prójimo. Lo hará desde la soledad de su casa, salivando su idiotez frente a la televisión. Y serán millones.

Solía escuchar a María Victoria Llamas en la radio antes de que sustituyeran su programa por uno deportivo. Me gustaría saber su opinión frente a *Big Brother*; pero no hay lugar para gente como ella ni nadie con coeficiente intelectual medianamente superior al del radioescucha del fútbol. La morbosidad se pondrá de moda, hará ricos a muchos, infelices a unos pocos e imbeciles a la mayoría que preferirán la televisión en lugar de leer una aburrida columna como ésta.

Lo que nunca dije
y sin embargo repito

Leticia Suástegui

Y antes de entrar en materia debo decir que *Rayuela*, antes que mostrarme los lados exquisitos de la academia, fue confusión y encuentros, fue París, la Maga, el glígligo, Buenos Aires y Oliveira. Porque para mí *Rayuela* es muchas cosas, pero es, ante todo, una historia de amor. Si bien Cortázar no pretendía orillar al lector común a una lectura hipnotizante tras la trama, las imágenes que percibo apenas pienso en la novela poco tienen que ver con el análisis profundo de ellas. Se trata de la Maga tomando mate y a Oliveira aventándole el pelo que le caía sobre la cara hacia atrás, haciendo que la bombilla de la matera hiciera un ruido seco con los dientes de la Maga... —Es casi como si me hubieras pegado, le dice la Maga a Horacio, poniéndose dos dedos temblorosos sobre la boca, y continúa, —A mí no me importa pero... —Por suerte te importa, la interrumpe Oliveira. —Si no me estuvieras mirando así te despreciaría.

Esa escena la tengo en la mente todo el tiempo. La leo y la releo recordando aquellas frases célebres de algunas películas en blanco y negro. Me dejo llevar por la escena, la imagino una y otra vez y siempre pienso en lo mismo, peino a los personajes de la misma manera, a veces les cambio la ropa o alguna postura que los acerca de una forma más dramática a ese instante, a ese diálogo, a esa atmósfera. La Maga siempre tiene los labios rojos, aunque no pintados, solo rojos por naturaleza y Oliveira, ¡ay, Horacio Oliveira!, por qué siempre te imaginaré como Cortázar, sólo que un poco más bajo de estatura y no tan flaco, creo que con ello acabo de matar dos de las características con las que Cortázar es inminentemente identificado.

Rayuela permite lograr eso, es una continúa provocación para que el lector asuma gran parte de la historia y se inmiscuya entre los diálogos y los personajes, dando rienda suelta a la conformación de los detalles. Yo sé que Cortázar habla de más cosas, que pone un debate narrativo

sobre la mesa, que abre preguntas y no se molesta siquiera en pretender dar algún tipo de respuesta.

Yo sé que la referencia a otros escritores, pintores, jazzistas y filósofos están dentro de la obra y que alguien que maneja el inglés y el francés de manera básica podría entender muchas más cosas que un lector que ignora gran parte de las múltiples y continuas referencias. Sin embargo, a mí nadie puede decirme que no sienta la lengua seca cuando la Maga cuenta que, una vez de niña, su padre la había golpeado por estar jugando en la calle y que de tanto llorar le había dado tal sed que había tenido que ir por agua, atravesando un patio para llegar a la cocina. Yo ya no recordaba que llorar daba sed y que el agua podría ser un consuelo post-llanto. Cortázar me lo recordó. O que me ría cuando atropellan a un hombre y alguien que pasa por la calle diga de la manera más interiorizada —No tiene familia, es un escritor y que haya un simple —Ah— dijo Oliveira, de respuesta, dando por sentada una relación tan natural entre la convivencia familiar y dicho oficio.

Nadie puede evitar que yo sienta vértigo cuando Talita está arriba de un tablón al tiempo que la imagino como una diosa bajo el rayo del sol o que coincida plenamente con Horacio Oliveira cuando dice que prácticamente en la literatura el silbido no es un tema sobresaliente, al no saber de ningún héroe o heroína que hubiera festejado sus hazañas silbando. Como esas frases y momentos hay muchos, pero hubo uno en especial que me cautivó y del cual platicaré más adelante.

Me gusta pensar en *Rayuela* como una novela que ha cambiado mi vida y que no tiene por qué dejar de seguir haciéndolo, así que he encontrado diferentes maneras de hablar de ella. Por ejemplo, nunca he podido platicar sobre *Rayuela* sin señalar que hay varias formas de leerla. Al abrir el libro, se puede observar un Tablero de dirección junto con una advertencia en la que Cortázar dice al lector que a pesar de que el libro es muchos libros es sobre todo dos y cordialmente lo invita a elegir entre dos posibilidades. La primera significa la lectura de la novela de manera lineal, partiendo de las primeras líneas a las últimas, del capítulo 1 al 56 y se puede, como el propio Cortázar señala, olvidar las páginas anexas sin remordimiento alguno. La otra posibilidad es seguir el tablero de dirección, que no lleva un orden numérico en tanto los capítulos, de manera que la lectura se tiene que hacer saltando de una página a otra de acuerdo con el número que se indica al terminar de leer cada capítulo, leyendo del capítulo 73, al 58, que regresa al 131, que regresa al 58 y de ahí al infinito.

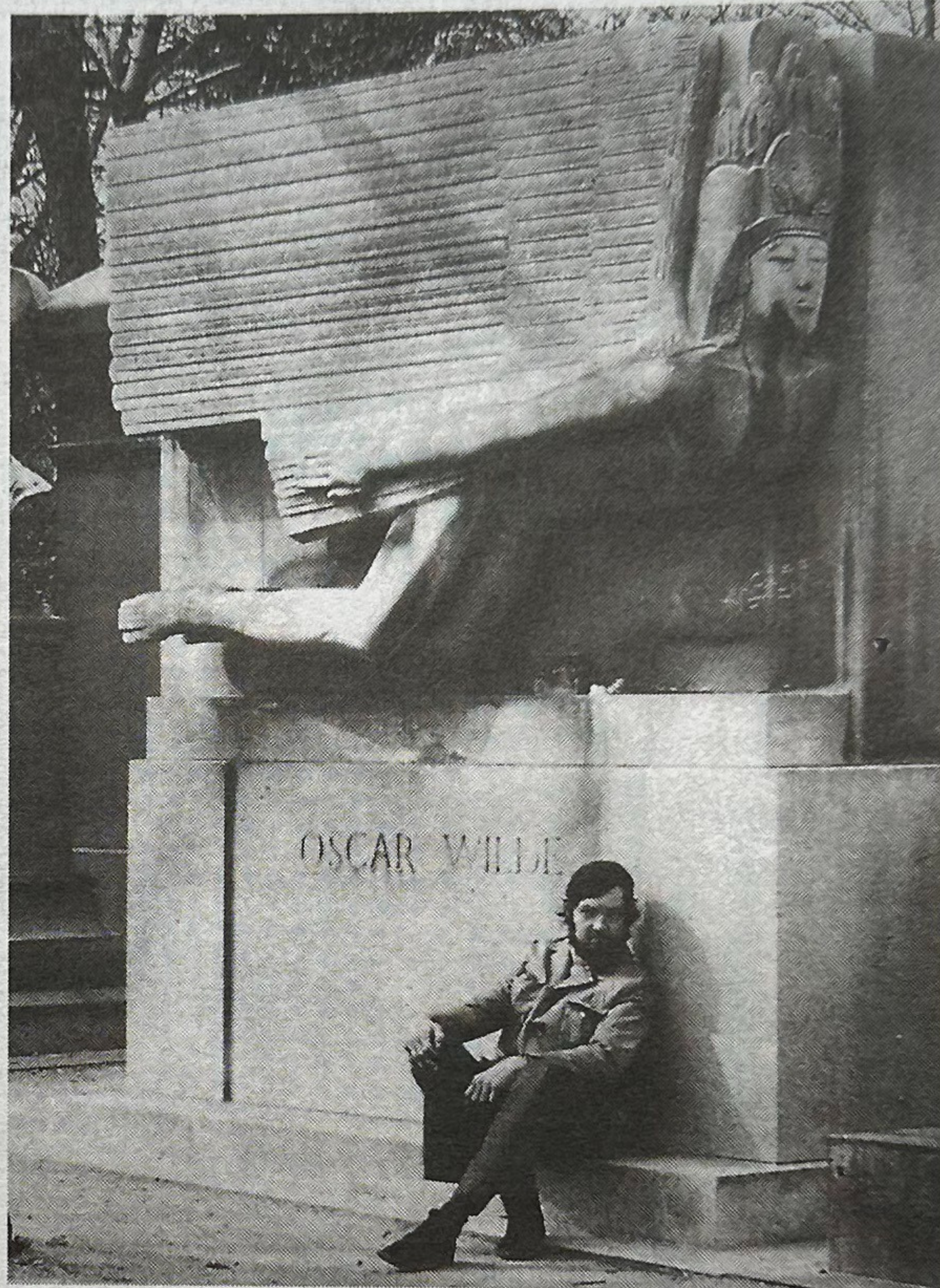
Ya hace más de un año tuve que prepararme académica y psicológicamente para pasar, de la manera más decorosa, por un proceso conocido como "examen profesional". Así que tras el nerviosismo inicial y el autoconvencimiento de que la comprensión sobre mi tema no podría incrementarse en unas cuantas horas, de momento sentí una seguridad desbordante que me permitió llegar con la cabeza fresca y llena de alternativas ideas que pondrían al público —mi familia y unos amigos— en sintonía con *Rayuela*, con Cortázar, con los cronopios, con la poesía, con el lenguaje y todos los grandiosos temas que ni siquiera imaginé serían material de un trabajo de tesis.

El día y la hora habían llegado, Roberto Fernández Iglesias, quien había asesorado el trabajo en cuestión, fue el primero en llegar y lo hizo cantando, por cierto. Después llegaron otros dos sinodales de quienes ahora dudo hayan leído mi trabajo, hicieron dos o tres preguntas obvias que hubiera podido responder cualquiera de mis amigos por lo que les había platicado acerca de mi tema y que tuve a bien responder en 10 minutos.

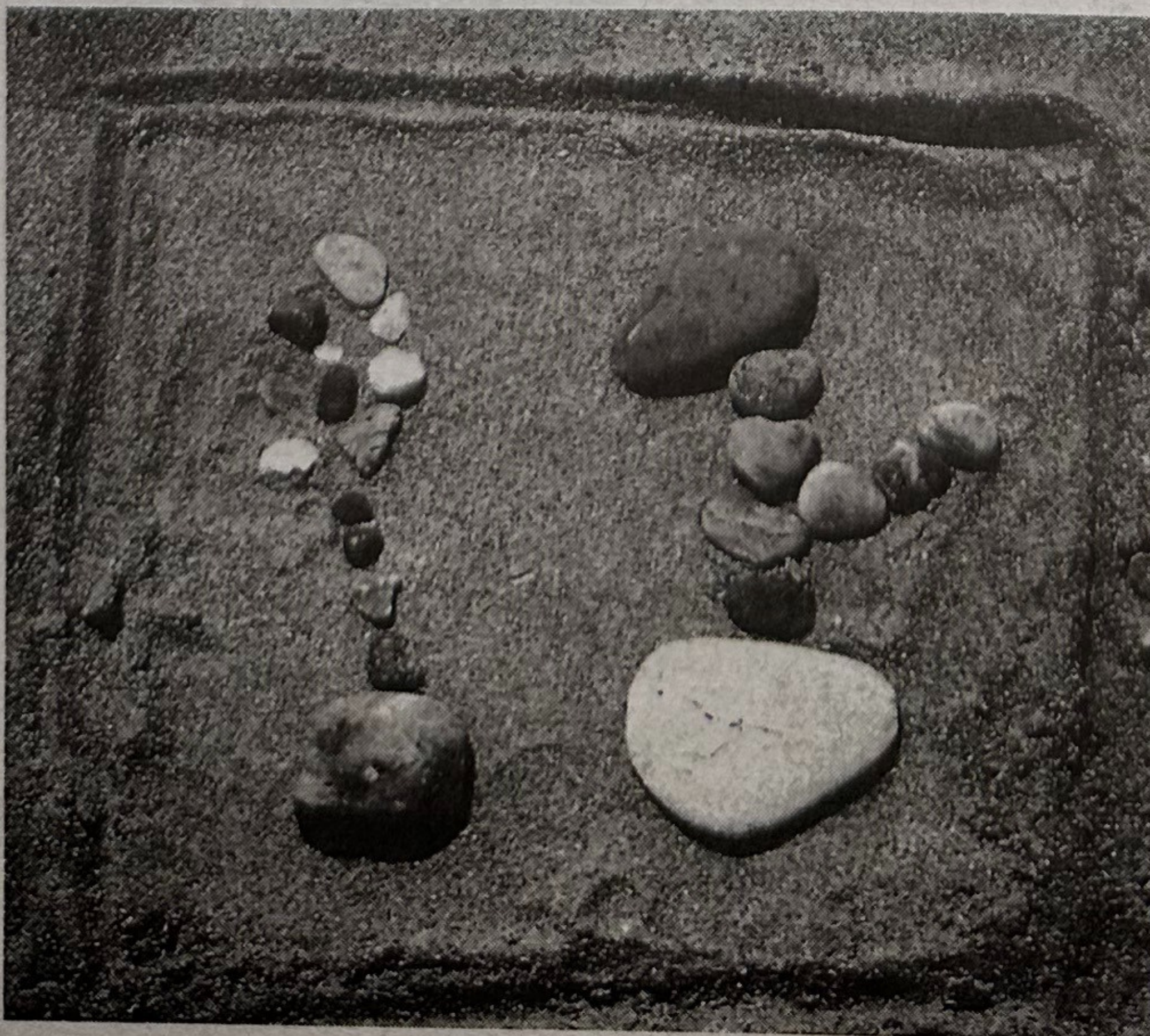
Finalmente Roberto habló de su generación frente a *Rayuela*, nunca había oído hablar a alguien con tanto cariño de una obra. En ese momento me di cuenta de que Roberto y *Rayuela* eran indisolubles para mí y que él había sido, aunque fuera por una mera situación incidental, la única persona que hubiera podido asesorarme para escribir lo que escribí, para pensar lo que pensé y para dejarme con esa sensación de *nuncaacaba* que ahora tengo. A pesar de los múltiples sentimientos que pude haber experimentado conforme a la charla de Roberto, en mi mente de estudiante, formada por un sistema educativo inspirado en la cuantificación, me cuestionaba qué me iría a preguntar después de todo lo que estaba diciendo, pues yo realmente creía que estaba preparando camino para, efectivamente, hacerme una pregunta —probablemente algo capciosa— que me indujera a hablar sobre el trabajo que había realizado en torno a *Rayuela*, pero lo único que dijo al final fue: No tengo nada que preguntar. Salgan por favor para que el jurado tome su decisión.

¡No lo podía creer! Entre el alivio y la frustración, tenía la sensación de una manzana atorada en la garganta, a sabiendas de que ya pasó a otra parte del cuerpo después de unos buenos golpes en el pecho. Me levanté de mi asiento y salí como si supiera que eso iba a ocurrir, caminé decorosamente.

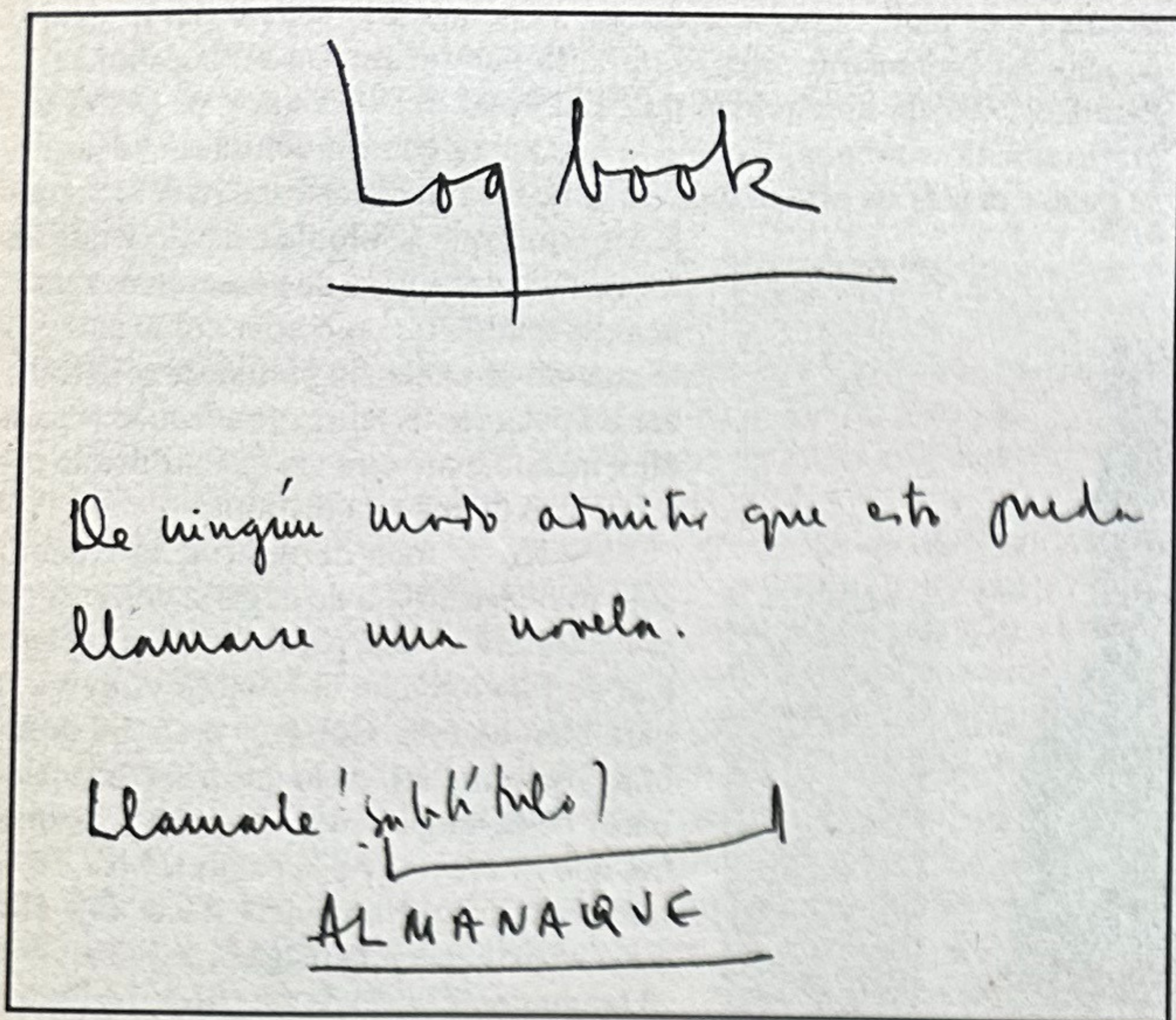
Señalo todo esto para decir que al principio consideré ver este foro como una revancha, algo así como tratar de hacer públicas cuestiones que, por alguna razón, no dije antes. Después decidí que no, que era mejor, porque ahora yo iba a hacer las preguntas y las respuestas, ahora yo podía decir lo que está en mi tesis pero sin decir mi tesis; porque *Rayuela* es más, es más que un examen, es más que un trabajo, es más que una novela, es más que dos opciones, aunque también sea todo eso.



Cortázar en la tumba de Óscar Wilde



Cortázar dibuja con piedras



Cuaderno de bitácora de Rayuela

Si bien Cortázar jamás dice que sean las únicas formas de leer la novela, desde el inicio logra inmiscuir al lector en una atmósfera de misterio en la que éste tendrá que tomar una decisión, impulso que no sabrá hacia dónde lo llevará o si lo hará perderse de algo. Cortázar no pretende que se lea *Rayuela* de las dos formas, aunque nunca faltará la presunción de quien se encuentre en algún foro hablando de *Rayuela* y haga notar que maneja perfectamente las dos propuestas de lectura. Cortázar quiere que el lector se comprometa con una lectura propia, decidiendo, desde que abre el libro, qué tipo de lector quiere ser, pues ello le permitirá constituirse como un lector activo, capaz de convivir con la obra y completarla.

Si bien leer *Rayuela* de manera lineal no aminora el valor de la novela como obra literaria y la otra opción tampoco modifica el desenvolvimiento de la trama de forma abrupta, las experiencias de lectura son completamente diferentes. Se trata de alejar a ese lector pasivo que todos llevamos dentro y que algunas veces se esfuerza por mostrar su mejor cara ante el lugar común, ante lo que no acarrea problemas o alguna posibilidad de angustia y si bien se trata de una decisión individual, me gustaría darle un pequeño empujón al lector que tenga, a ese lector pasivo en transición para que escoja una lectura que, seguramente, lo llevará por caminos insospechados pero mucho más divertidos y alucinantes, si es que ello se desea.

Cuando en otros momentos he hablado de esto, algunas personas me han dicho casi a manera de reclamo, pero Lety, *Rayuela* es una obra difícil leyéndola "normal", ¡imagínate, si la leo saltada! La normalidad de una rayuela es que se juega saltando, así que para mí se ha vuelto muy difícil concebir *Rayuela*, la novela, de otra forma. Para Cortázar, en el momento en que se empieza a ver la supuesta normalidad con desconfianza es que será más fácil adentrarse a experiencias diferentes que nos acerquen más a otras realidades que están ahí y nos esmeramos en ignorar.

Sinceramente me parece que no se trata de complicarse más o menos una lectura, sino de encontrarle el sabor a esos saltos y de ver en las pistas, bromas, descripciones, recortes de periódico, morellianas y demás, la punta de lanza para crear una novela propia. En *Rayuela*, el instante del escritor y el lector pueden llegar a sincronizarse si este último se convierte en cómplice en vez de espectador, realizando un solo tiempo de creación.

Seguramente Cortázar habrá querido decir muchas cosas en *Rayuela* y algunos se empeñarán en descifrarlas y hasta estudiarlas, otros —según el Gordo— sólo a gozarlas. Sin embargo, a través de un texto como *Rayuela* me permito imaginar un momento en el que Cortázar dio por terminada su obra y dijo: Hasta aquí, ahora es el turno del lector, ahora a él le toca completar *Rayuela*. De ahí el encontrarse con frases colgando, múltiples vacíos al describir a un personaje y los divertidos mecanismos utilizados por Cortázar para orillar al lector a completar cada párrafo, cada idea, el largo del pelo de los personajes, su estatura conforme a los muebles, idear el significado de las palabras, jugar con la trama y hasta imaginar el final. Así que no importa si las conexiones con otros cuentos de Cortázar, los meandros que alguien pueda formular acerca del concepto de mujer en *Rayuela* o el psicológico análisis de cada uno de los personajes conforme a otras de sus novelas fueron o no ideados con previa meditación por

nuestro autor pues la estructura y la narrativa del texto ofrece pensar en todo eso por nosotros mismos, ejercicio que permite mutar al lector pasivo en otra cosa y desde ahí, ser creador de una nueva forma de lectura y pensamiento.

A pesar de que la segunda lectura ofrecida por Cortázar conlleva un lector más inmiscuido y crítico con el material de lectura, también ese aparente caos tiene un orden. *Rayuela* se encuentra dividida en tres partes, una de ellas es *Del lado de allá* que conforma la parte de la historia que se desarrolla en París, donde el argentino Horacio Oliveira vive un exilio voluntario junto con Lucía, una uruguaya mejor conocida como la Maga, así bautizada por él. Oliveira es un hombre de mundo, con una sed intelectual desbordada y una crítica continua hacia cuanto le rodea. La Maga, por el contrario, es un ser guiado por conductas gratuitas, un tanto torpe e intimidada a ratos por la agudeza mental de su amante y de los amigos del Club de la Serpiente, personajes de diversas nacionalidades que gozan de una vida relacionada con el arte y conocimientos diversos, quienes admiran y detestan a la Maga con la misma intensidad dada su poca cultura en alternancia con su alta capacidad intuitiva.

La Maga era una mujer que podía tirar unas papas fritas en la cabeza de alguien sólo por no saber manejar el tenedor de manera coherente, el elogio del desorden la podía escandalizar tanto como su denuncia y podía soltarse en tremendo llanto al señalar que había visto ganar un número de lotería que ella había estado a punto de comprar. Esta parte de la novela burla el carácter excesivamente racional del intelectual que, en momentos, no le permite vivir y expresar esa otra parte de la realidad que como humano también busca y que cree satisfacer regodeándose entre pláticas de altura.

La Maga había llegado a París con su pequeño hijo Rocamadour en brazos, aventurándose en un país desconocido sin ayuda alguna. Según Horacio Oliveira había escogido París porque sabía el idioma, pero lo mismo le hubiera dado ir a cualquier otro lado. Oliveira, por el contra-



Leticia Suástegui

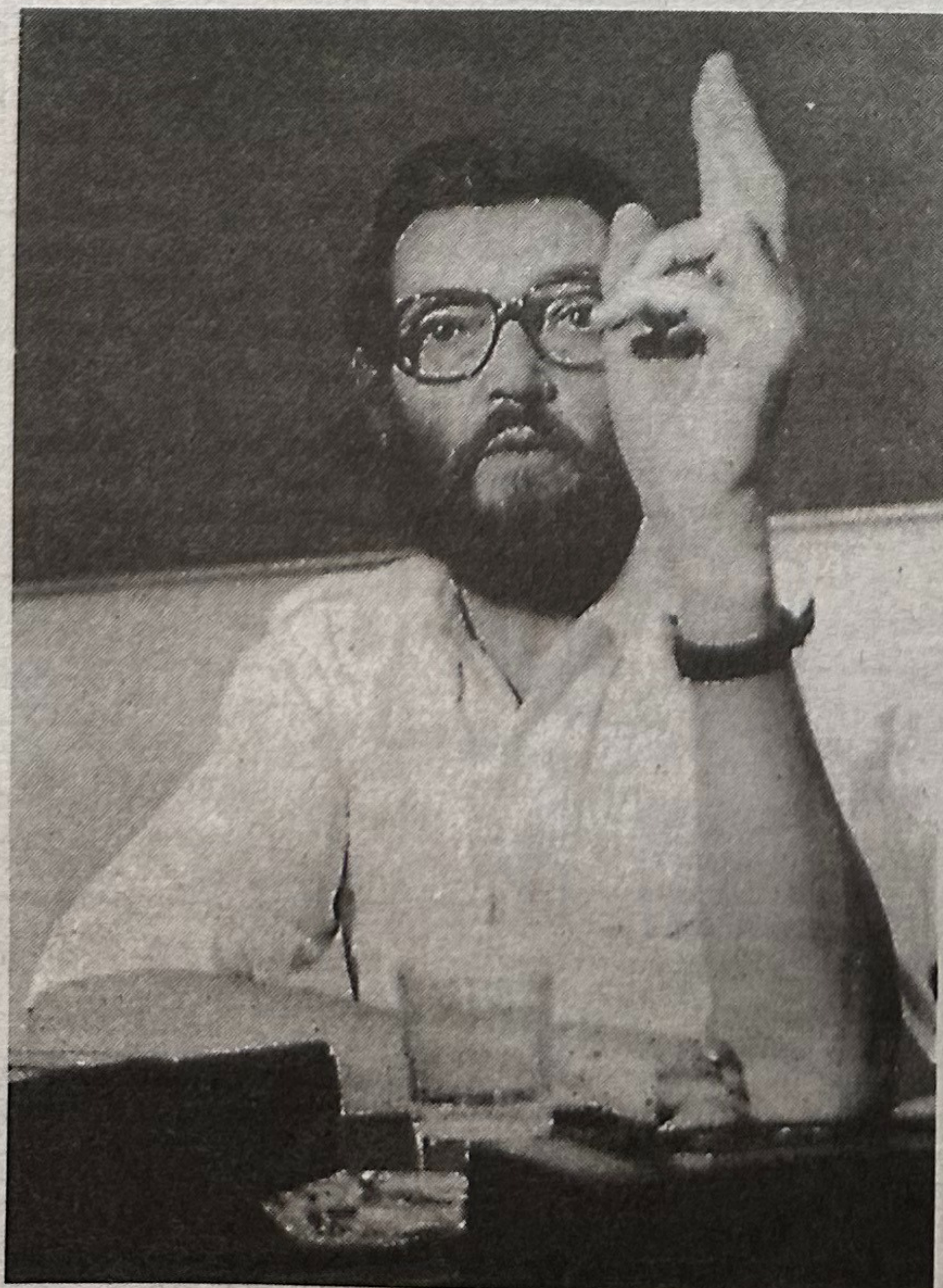
rio, es el hombre encerrado en la racionalidad con la que intenta defenderse ante lo que le disgusta del mundo y aunque sabe que el universo en que vive la Maga amenaza su razón y su criterio avanzado, no puede vivir sin ella, se ve encantado por los mundos que la Maga le va mostrando, el ovilleo París y la felicidad que encuentra al hacerle el amor, al tiempo que siente que la felicidad ha de ser otra cosa, algo más triste... dice en algún momento. La Maga es la inventiva, el impulso, la sin razón, ella se atreve a nadar los ríos metafísicos que Oliveira observa con recelo e intenta vivir a través de su personal análisis.

La siguiente parte es *Del lado de acá* y comienza cuando Horacio

Oliveira se encuentra de nueva cuenta en Buenos Aires. Aquí convergen otros dos personajes: Traveler, quien en negación y absurda ironía con su nombre nunca ha viajado; y Talita, pareja de Traveler a quien Horacio le adjudica la imagen de la Maga. En esta parte, Oliveira reflexiona sobre qué hubiera pasado con su vida si se hubiera quedado en Buenos Aires, pues ve en Traveler el dibujo de su doble, cuya búsqueda, en el lugar que él en algún momento despreció, ha tenido un encuentro hermoso con Talita.

La magia de esta parte de la historia se convierte en escenas de tipo espiritual llenas de simbolismos y juegos. Sin muchas explicaciones se cambia del escenario de un circo al de un manicomio. Se trata de dos actividades en relación intrínseca: la fantasía y la demencia, ambas formas indisolubles al formar parte del espectáculo y la mente. Entre la burla, el juego y la locura que albergan esos dos sitios cobra sentido el posible espacio de reinención donde el hombre puede volver a crear su realidad.

De otros lados son los llamados *capítulos prescindibles*, nombrados así tramposamente por Cortázar pues de ello no tienen nada, ya que de no leerlos hay pequeñas historias que el lector se perdería. Estos capítulos comprenden recortes de periódicos, frases de otros libros, citas, pensamientos, un dibujo más detallado de algunos personajes y bastantes morellianas. Estas últimas son las



Julio Cortázar en México

Quinta columna

José Luis Herrera Arciniega

Tlacuilos y odontólogos

Cada fin de año se acusa a los diputados de legislar al vapor, porque esperan a las últimas horas de diciembre para tomar trascendentes decisiones, en particular el régimen fiscal.

No hay tal apuro. A propósito se agota diciembre sin dar color de las nuevas reglas fiscales, para que nadie anticipe protestas ni abusos.

Deben abundar diputados que aprueban modificaciones fiscales que no entienden. Entre lo que cambió en las últimas horas de diciembre de 2001 se incluyó las condiciones impositivas que rigen a los autores que deben ahora pagar impuestos por los ingresos que reciben de la venta de obras. Antes, estaban exentos de esa obligación.

A una gran parte de quienes publican libros le encantaría pagar impuestos por ganancias derivadas de la venta de sus obras. Aun con todo lo engorroso que es quedar a merced de un contador público y de saber que uno no es enteramente dueño de su dinero, sino que debe pagar una proporción de él para sostener el aparato gubernamental; a pesar de eso, no suena mal que uno se convierta en causante fiscal en su calidad de escritor; porque tal conversión se relacionaría con ganancias nacidas del trabajo creativo.

Es cierto, los escritores pagan impuestos, ya sea por la vía del consumo —el pesado IVA— o por los ingresos de las diversas actividades con que realmente se sostienen: docencia, periodismo, burocracia, o comercio. Escasean los que viven de la venta de sus libros (con los artistas plásticos es distinto. Pueden pagar en especie, lo que ha hecho que la Secretaría de Hacienda posea un formidable patrimonio cultural).

Me parecería muy atractivo tener que pagar impuesto por las ganancias que llegara a obtener por la venta de mis libros, en lugar de subsidiar personalmente mi actividad literaria. Por solidaridad gremial sopeso argumentos y protestas de relevantes escritores y agrupaciones autorales, en particular de aquellos que, en un manifiesto, han equiparado la labor intelectual con la de los tlacuilos que, en el pasado azteca, estaban exentos de pagar tributo por la importancia del testimonio cultural que tenían a su cargo.

Quisiera equipararme con los odontólogos. No conozco ningún dentista que no cobre por su trabajo. Si alguien se quemó las pestañas estudiando cómo meter limpiamente las manos en la boca de un prójimo, es lógico y justo que cobre por tan sanitario servicio. En cambio, si alguien se ha quemado las pestañas escribiendo para meterse en la imaginación de muchos prójimos, no necesariamente puede cobrarles por ese servicio.

No sé demasiado de tlacuilos; pero sí de dentistas. Cómo los envidio porque ellos pagan impuestos cuando trabajan en la actividad para la que se prepararon.

Bajo la cripta

Martín Mondragón Arriaga

Antro y buey

En todas las civilizaciones el valor de la palabra es piedra angular en el desarrollo del espíritu. Por él se muere o se engrandece una nación. Desde las sentencias bíblicas hasta las disertaciones filosóficas de Platón y Nietzsche, el vocablo ha caminado junto al pensamiento del ser humano. Los grandes poemas que se han escrito; las novelas, dramas, óperas que han surgido del genio y la imaginación del Ser, no hubieran sido posibles sin la palabra. El Hombre, como afirmó Octavio Paz, es palabra puesta en acción. La unión de las grafías representan y significan la lucha del Ser Humano por comprender su mundo y su evolución espiritual. El lenguaje, como el Hombre, evoluciona.

Una de las características de finales del siglo XX y principios del XXI es la anfibología, el exceso de información y la incapacidad del Hombre por conformar y explicar, diligentemente, conceptos, teorías, leyes, reglas, normas para mejor asimilación de las lecturas y, por ende, la creación de nuevas ideas, mundos posibles.

Entre jóvenes se escucha y observa la incapacidad de comunicar —entiéndase ésta como el proceso de transmisión de conocimiento y evolución espiritual—. En ellos está la evolución o la muerte de la palabra hablada. Afortunadamente, la escrita goza de buena salud, gracias a los poetas. En este proceso de involución los jóvenes pierden esencia.

Para muestra, dos botones: Antro es una cueva, gruta, caverna, de ahí su extensión con lo lóbrego, lo soterrado, lo oscuro. Y por asociación con lo malvado, perverso, soez. El lupanar, el prostíbulo, el congal son antros. Sin embargo, los ígnaros jóvenes —no todos, claro está— bautizaron como Antro —y todavía lo hacen verbo: antrear— a todos los centros donde acuden a divertirse, embriagarse o a ignorar el mundo. De ahí que la lectura de su universo es igual a su incapacidad por Nombrarlo. No comprenden su entorno y, por lo tanto, son incapaces de proponer.

El mismo caso es para Buey —en México es güey—; sólo que aquí desaparecen los géneros. Ahora cualquiera es Buey. Sea hombre o mujer. Antes era exclusivo del género masculino. Bástese escuchar a las jovencitas decirse *si buey, no buey*, etc. El género no limita, complementa: se es discurso dialéctico, conversación, vuelo inmanente del corazón que eclosiona el devenir cósmico.

Las palabras son palabras, pero tienen su significado. Si los individuos se jactan de serlo es porque se denominan a sí mismo como entes, como seres humanos diferentes, gracias a las voces. En los vocablos, en su significado y en su uso preciso inicia la aventura por el universo. Lo demás es de genios o de *vox populi*.

notas sueltas del escritor Morelli, por cuya obra los miembros del Club de la Serpiente sienten gran admiración. En los capítulos prescindibles se puede apreciar de forma más clara el papel del escritor Morelli a lo largo de la novela. A la vez, las morellianas sirven para justificar, crear y hasta destruir la novela misma, ejercicio que lleva a comprender finalmente que *Rayuela* fue escrita precisamente por Morelli, *alter ego* de Cortázar. Estos fragmentos contienen imágenes, diálogos, burlas y complejos análisis que interrumpen o se sumergen entre *el lado de acá* y *el lado de allá*, teniendo así un laberinto, rayuela o mandala que recorrer para, finalmente, encontrar el kibbutz del deseo, espacio placentero y caída del hombre que no es más que el cielo de la rayuela, cuyo trayecto es tan sorprendente como la culminación.

Así que *del lado de allá*, París. *Del lado de acá*, Buenos Aires. *De otros lados*, donde sea. ¿Cómo interpretar un lado de París bañado de acento porteño? ¿Cómo pensar realmente en Buenos Aires con nostalgia de una mágica mujer en París? Esos son de por sí otros lados y constituyen a Horacio Oliveira. Tal vez por eso lo imaginó como Cortázar, porque su identidad es asumida por las vivencias y no por las nociones; se reconoce a sí mismo por una mezcla de apetitos literarios, de mate amargo, de la bibliografía compartida con una parisina, mediante la pintura, el jazz, lo porteño, los tangos e infinitud de cosas que lo constituyen y, aun así, a Horacio Oliveira le duele el mundo.

En *Rayuela* se plantea la equivocación del hombre. Cortázar deja ver que en algún momento el hombre tuvo varios caminos a elegir y eligió mal, guiado por una falsa seducción. Esa angustia y esa equivocación es sufrida por Oliveira y tiene que caer para reconstituirse, tiene que volver a su tierra para entender por qué salir corriendo de una dinámica de vida que lo atosigaba y que lo hacía pensar que se perdía del mundo no fue suficiente para calmar el dolor. A Horacio Oliveira lo frustraba que hubiera una entrega de la palabra a una noción verbal establecida. Con ello se aceptaba como hecho, cualquier concepción religiosa, política o moral establecida bajo los lineamientos del sistema. Las más habituales prácticas del hombre, como el saludo, la alegría o el amor estaban supeditados a un orden lingüístico y a principios obsoletos.

Para Oliveira lo absurdo era creer que, como todo sucedía normalmente las cosas estaban bien: dejar pasar un día más con lluvia, caminar por una calle por la que se pasa todos los días y no darse cuenta de que no es el mismo día, ni la misma calle. Volver a descubrir la belleza de

la vida no es fácil, antes se tiene que reencontrar la belleza del lenguaje, dejando la pretensión estética de lado para acercarse al lado humano. Para Cortázar, la humanidad necesita optar por otra vía y no podrá lograrlo mientras no ponga en duda la palabra que estructura sus ideas. Si se quiere pensar de otra manera se debe cambiar la estructura del lenguaje, de aquel que se dibuja cerrado y que ha fomentado una lógica de pensamiento errónea. Se tendría que recordar cómo se siente cuando se habla sin pretender sólo utilizar las palabras usualmente adecuadas para ello, no habiendo otra vía que utilizar la inteligencia de manera distinta.

No se trata de destruir la palabra sólo por destruirla o de negarla como si no se necesitara de ella, pero sí se debe replantear su función ante el hombre y revivirla para bien de éste. Cortázar propone nombrar y renombrar todo lo que nos rodea para hacer de la lengua algo vivo, algo dinámico, que ayude a vivir la palabra y así decir realmente lo que se quiere decir. Por ello *Rayuela* se encuentra plagada de juegos con el lenguaje, se burla de las palabras, las zarandeas, las revuelca, las tira y las atropella de la forma más abrupta, pero las sigue usando, se beneficia de ellas y las hace penetrarse a través de sus páginas.

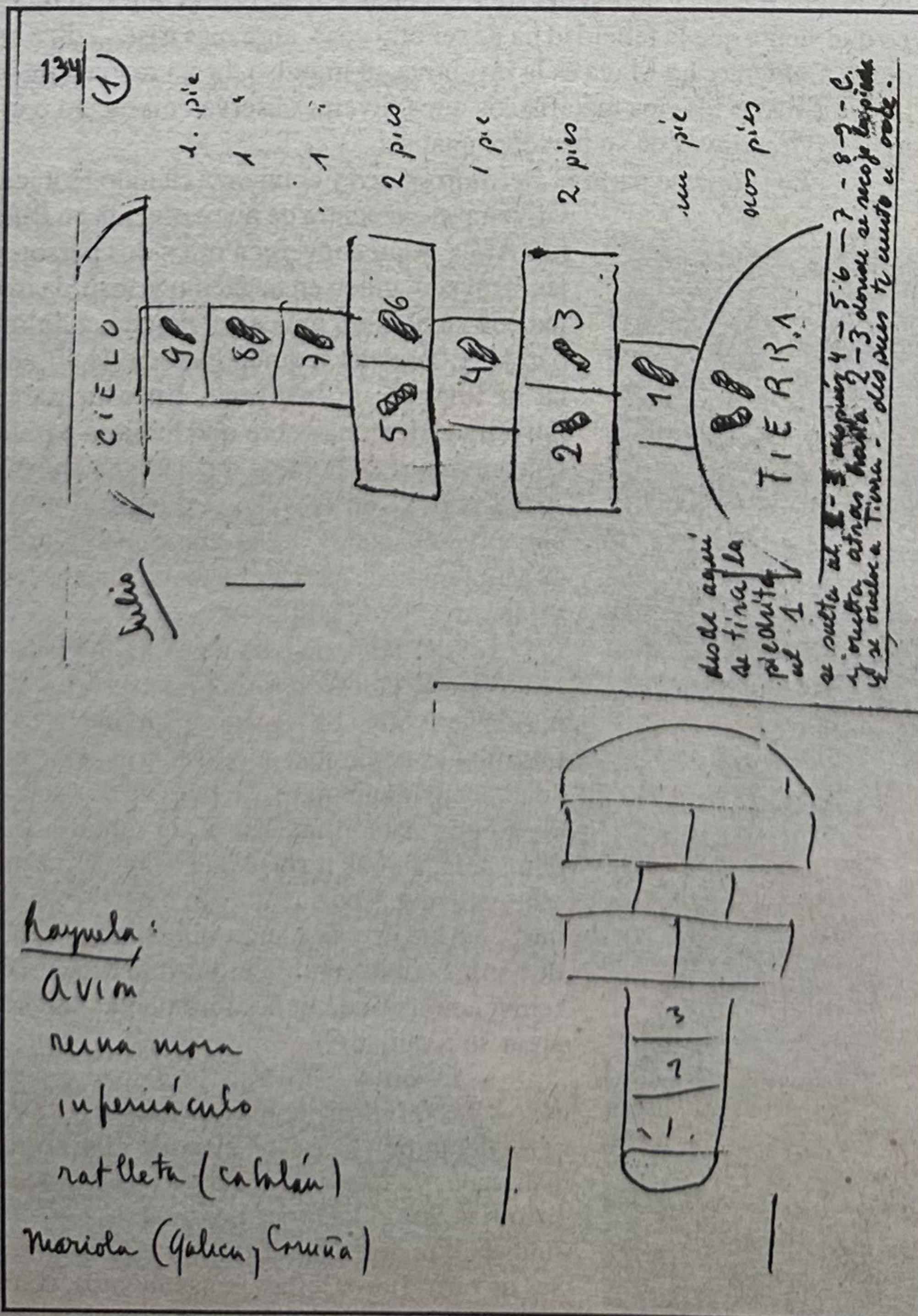
Efectivamente, *Rayuela* es una novela que critica el lenguaje con la palabra misma y la literatura a través de una novela. La crítica a la narrativa grandilocuente y falsa es continua, así como la inutilidad y relleno de las frases hechas, utilizadas con calzador para lo que se sabe que funciona y suena "adecuadamente", para el "buen hablar", lo "apropiado", el "debe ser", lo "académico" o lo "estético". Las críticas que Cortázar puede hacer a la novela y al lenguaje están lejos de ser un evento fatídico



Cortázar frente a un cuadro de Gironella

del intelectual que se ha enterado del tremendo hoyo en el que estamos sumidos. La fatalidad que algunos podrían dibujar al entrever estos escenarios son convertidos en juegos, en humor negro, en magia y locura. Las búsquedas solemnes son sospechosas para Cortázar e invita a los personajes a la burla, al trago, a las vomitadas de jazz con un club de atolondrados. Invita a Horacio Oliveira a la afanosa búsqueda de un terroncito de azúcar debajo de las mesas de un restaurante para mantener el equilibrio de su destino. Invita a una constante exploración y al erotismo más desbordado de la palabra. ¿Qué puede ser más erótico que tener la sensación de búsqueda del hombre o la mujer amada y aventurarse sin rumbo por las calles de París para ver si se le encuentra? ¿Qué más erótico que inventar una lengua nueva al realizar husmeos y movimientos orgásmicos con el ser amado y crear el glígligo?

Ya decía en un inicio que había una parte de *Rayuela* que me había conquistado y es ésta, el glígligo, lenguaje que cautivó mi visión sobre la novela y que he llegado a visualizar como un ejemplo por excelencia para revivir al lenguaje y al hombre. El glígligo es un lenguaje inventado por la Maga y aparece en dos momentos de la historia de for-



49

Volví adelante la línea Medusa: el amor, ceremonia antropológica. El amor, dado de más ser

Maus: mínimo de técnica
 "Hoy, intercambiable" (makanni!)
 Pasajes musicales intercambiables.

¿Por qué no escribir un capítulo o pasaje después en blanco el nombre del personaje? El lector aplicará el que le parezca.

C'est point la boué, mais le pouvoir de me mettre à la place d'autrui qui boué me rendit impropre au métier de boué.
 Maurice, un homme de lettres

El círculo y la espiral
 Orden cerrado Orden abierto
 Centro Difusión
 Concentración Descentramiento

ma evidente. En un diálogo mientras Oliveira acusa burlescamente a la Maga de una supuesta infidelidad y le pregunta —¿Pero te retira la murta? No me vayas a mentir. ¿Te la retira de veras? Y ella le responde —Muchísimo por todas partes, a veces demasiado. Es una sensación maravillosa. Oliveira le insiste —¿Y te hace poner los plíneos entre las argustas? Sí, y después nos entretornamos los porcios hasta que él dice basta, basta, y yo tampoco puedo más, hay que apurarse comprendés. Pero eso vos no lo podés comprender, siempre te quedás en la gunfia más chica... Posteriormente el glíglico vuelve a aparecer en todo el capítulo 68, uno de los considerados como prescindibles.

En el glíglico se puede apreciar la invención de un lenguaje entre amantes —en este caso la Maga y Oliveira— al que sólo ellos tienen acceso. Se trata de la inclusión de palabras imaginadas y elaboradas por quien las enuncia en una plática que incita a pensar en lo erótico, en lo cachondo, en babas y lamidas. Cortázar pone las palabras y el lector se esmera en imaginar lo que significan pues el sonido al que remiten está plagado de sexualidad. El sentido oculto presente en el glíglico logra apreciarse con deleite, se trata de una escritura que engaña con dulzura e ironía. Logra confundir y asombrar al lector, haciendo de su interpretación una oscura fantasía.

Para tratar de descifrar el glíglico es inútil basarse en el real significado de las palabras, ni siquiera en posibles acercamientos, se trata de un lenguaje con infinitud de significaciones que está basado en intuiciones y sensaciones que no tienen una sola referencia. Por ello, las palabras inventadas no se deben repetir, pues el instante en que son expresadas es su dueño y ello permite que el glíglico vaya a la búsqueda de lo inesperado. Así que las lecturas del glíglico podrían ser tantas como lectores que lo aborden y se enorgullecen del resultado de la creación de un nuevo código léxico, poesía para la imaginación y el deleite auditivo. Revolcada verbal y lenguaje sagrado, privilegio de los amantes que los acerca al centro de la rayuela.

Toda *Rayuela* es poesía y no sólo es demostrado a través del glíglico. Para Cortázar ese decir de otra forma lo que es sabido empaña el lenguaje haciendo de su interpretación toda una aventura. Y qué mejor forma de opacidad y ambigüedad que el lenguaje poético, en el que las posibilidades de creación aumentan en tanto el individuo se apropia de la palabra para dejar de lado el ya se sabe que es bonito y arriesgarse a expresar sus intuiciones.

En *Rayuela* es común encontrarse con palabras, frases e incluso capítulos enteros donde una dinámica intuitiva sirvió como premisa para elaborar una narración, se trata de una obra llena de enigmas, pistas y acertijos que se rebelan contra lo rutinario, ejercicio predilecto del que goza de hacer poesía.

Cortázar señala en uno de sus ensayos que el poeta dirige sus acciones a esencias que le son ajenas para apropiárselas, ya que no quiere las cosas sino su esencia. Así que no le interesa comprobar su conocimiento sobre ellas pues para aquel que decide apoetarse el alma su mundo de creación es ya de por sí poesía. He ahí la diferencia ante la ciencia, cuyo encuentro por la verdad y lo palpable, es su eje, lo que habla de un progreso que el poeta no busca a menos que se trate de un progreso que, en tanto ser, lo enriquezca.

Al hablar de poesía Cortázar insiste en que “Cada fragmento es una trampa donde cae un nuevo pedazo de la realidad” donde se deberá ver reflejada la substitución de lo estético por lo poético. El lenguaje debe tratar de acercarse a esa esfera, pues mientras la enunciación lógica lleva consigo una relación basada en la comparación, la enunciación poética cree realmente en una participación entre los elementos que menciona. En este sentido, el poeta no necesita comprobar que *aquel día vio entre su pelo una luna comiendo uvas*, la poeticidad que una frase como ésta pudiera tener es suficiente para evocar la permanencia del poeta en este mundo y aferrarnos a él. Así como tampoco necesita demostrar que apenas él le amalaba el noema a ella se le agolpaba el clémiso y que caían en hidromurias, en salvajes ambonios y en sustalos exasperantes, pero nadie podrá detenerlo si la frase lo incita a intentar alguna acción al respecto.

La propuesta de *Rayuela* es un andar laberíntico de maravillosas quimeras, donde la prosa en sí misma es poesía. En una combinación donde los silencios expresan y se desplazan en formas y tiempos abiertos, sospechosamente a ritmo de jazz, se logra la creación de una obra abierta abridora de sentidos. Otras figuras que vienen a mi mente al hablar de *Rayuela* son los cronopios, aquellos personajes imaginados por Cortázar mientras estaba sentado en un gran teatro. La relación entre *Rayuela* y los cronopios es que la rayuela sólo puede ser jugada por el que decida ser cronopio o cronopiarse el espíritu. Para ello, diría Cortázar, se debe poseer una distinción, ya sea que ésta haga notoria la diferencia con los famas, a quienes la seguridad y el perfecto reconocimiento de lo que la naturaleza les ha otorgado como dones les es inmanente, o de las esperanzas, punto intermedio en que la bobería hace gala de la mediocridad ante el orden y la locura. Sin embargo, todos nos balanceamos, en diferentes momentos de nuestras vidas, entre esos estados de ánimo que nos hacen ser cronopios, famas o esperanzas, lo grandioso es no aceptar un comportamiento como único y válido para evitarse problemas.

Precisamente, los cronopios cambian en todo momento. A veces son crueles, otras carismáticos y otras verdaderos maestros, así que su distinción es no saber a ciencia cierta cuándo son

cronopios, sin que ello les importe realmente. Los cronopios sólo dan lástima a los famas y esperanzas que han decidido permanecer ahí porque les es conveniente. *Rayuela* está llena de cronopios que buscan el centro, el cielo o el 10 de la rayuela, como en diferentes momentos lo llama Cortázar.

Los personajes de la novela son seres entregados al juego, algunas veces más pretenciosa que lúdicamente, pero finalmente se trata de personajes que basan su existencia en la duda, en el alcohol, en la música, en un grupo de encantadores engraidos que todavía tienen el cinismo de tener un himno. El juego surge a partir de asumir que las vías fatídicas no han tenido un resultado positivo hacia la humanidad. Si bien la niñez no es un campo intocable por la crueldad adulta y existen tormentos infantiles que persisten en la memoria, se trata de una etapa de la vida en que es posible permitirse imaginar y creer en la plácida relación de elementos ajenos y sorprendentes. Recobrar esas esferas perdidas de la niñez ayudaría a la creación de esos espacios demandados por Cortázar. Recuperar la capacidad de sorpresa podría involucrarnos en un lenguaje más auténtico y en un material de lectura que remueva las entrañas.

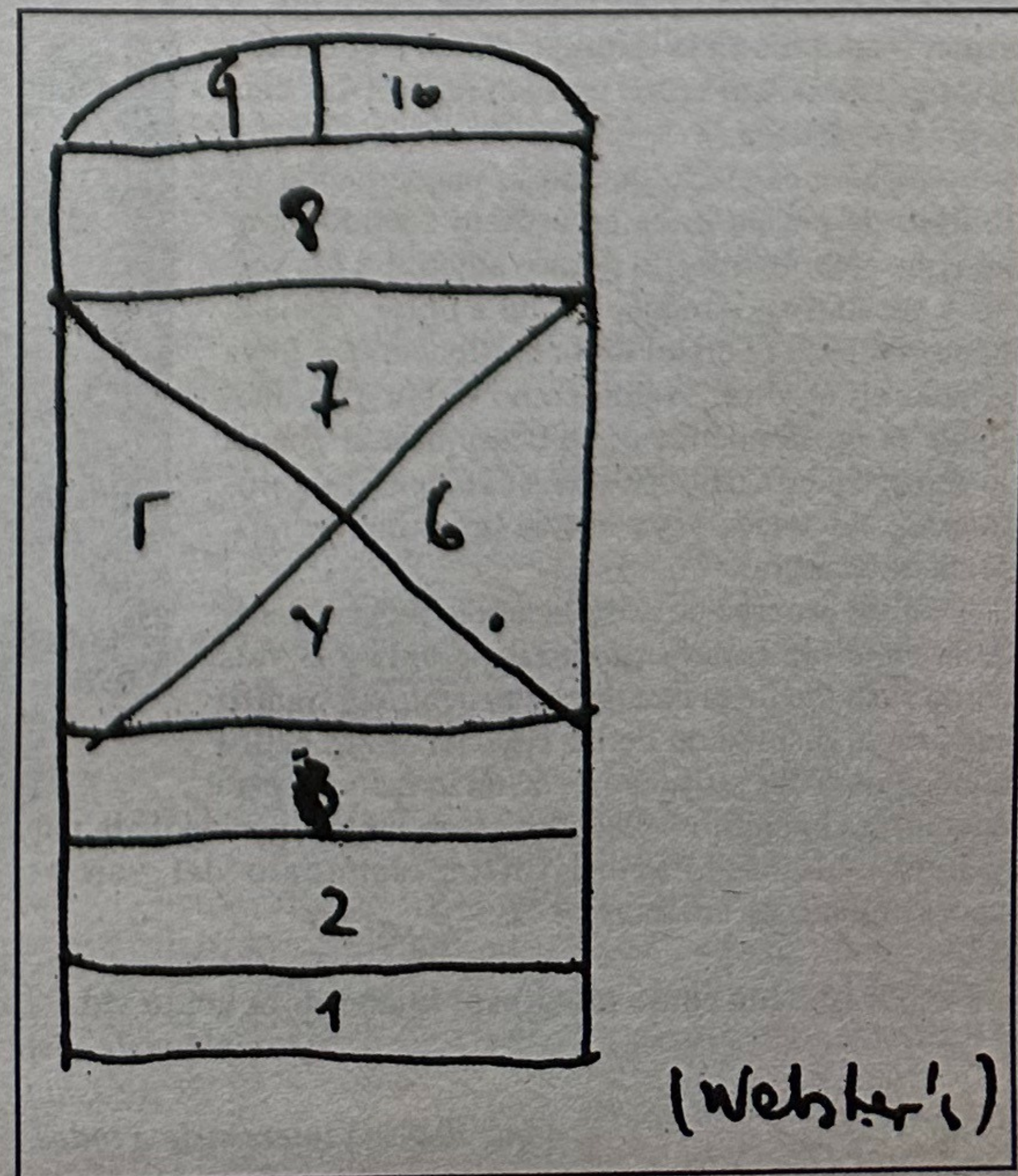
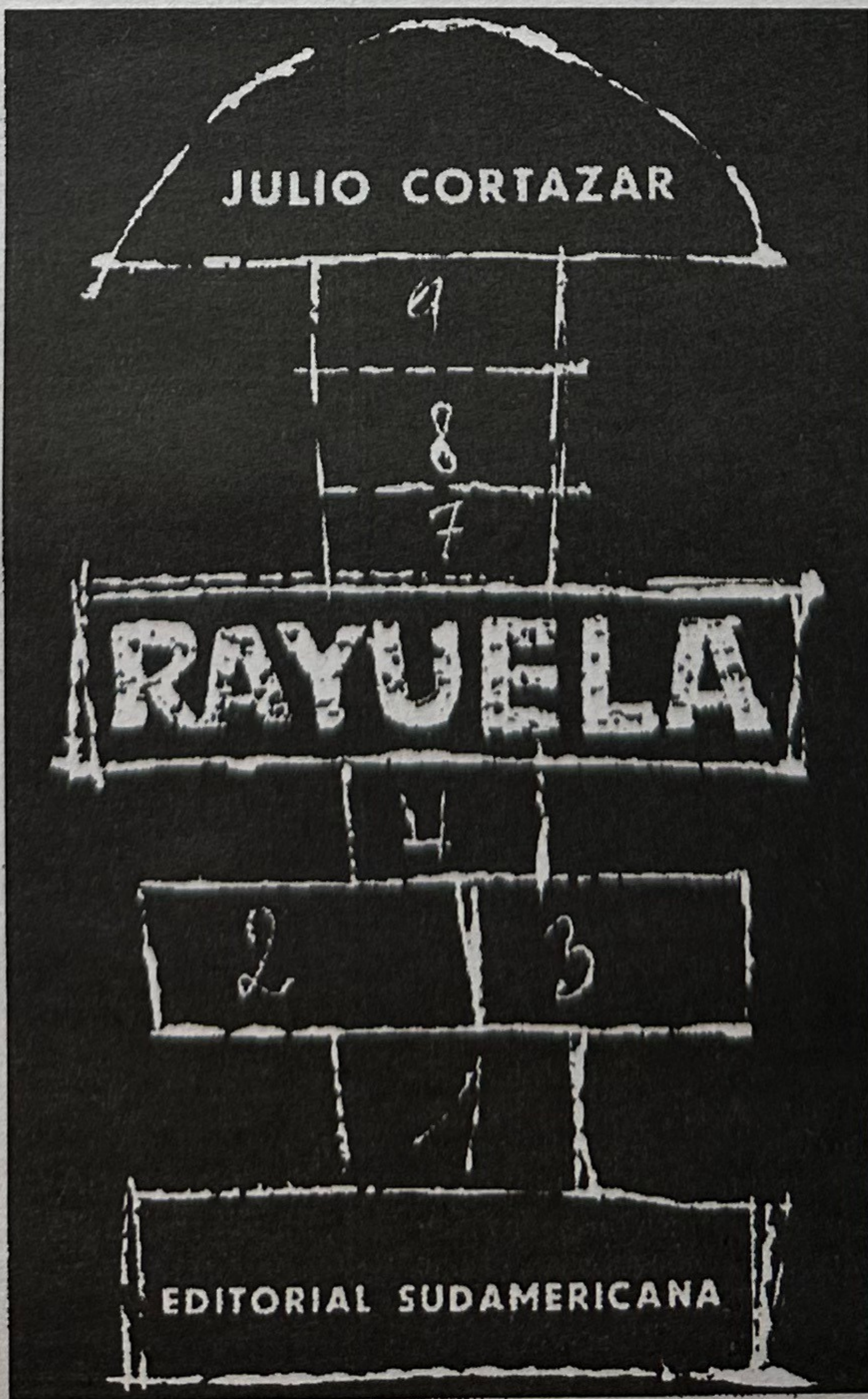
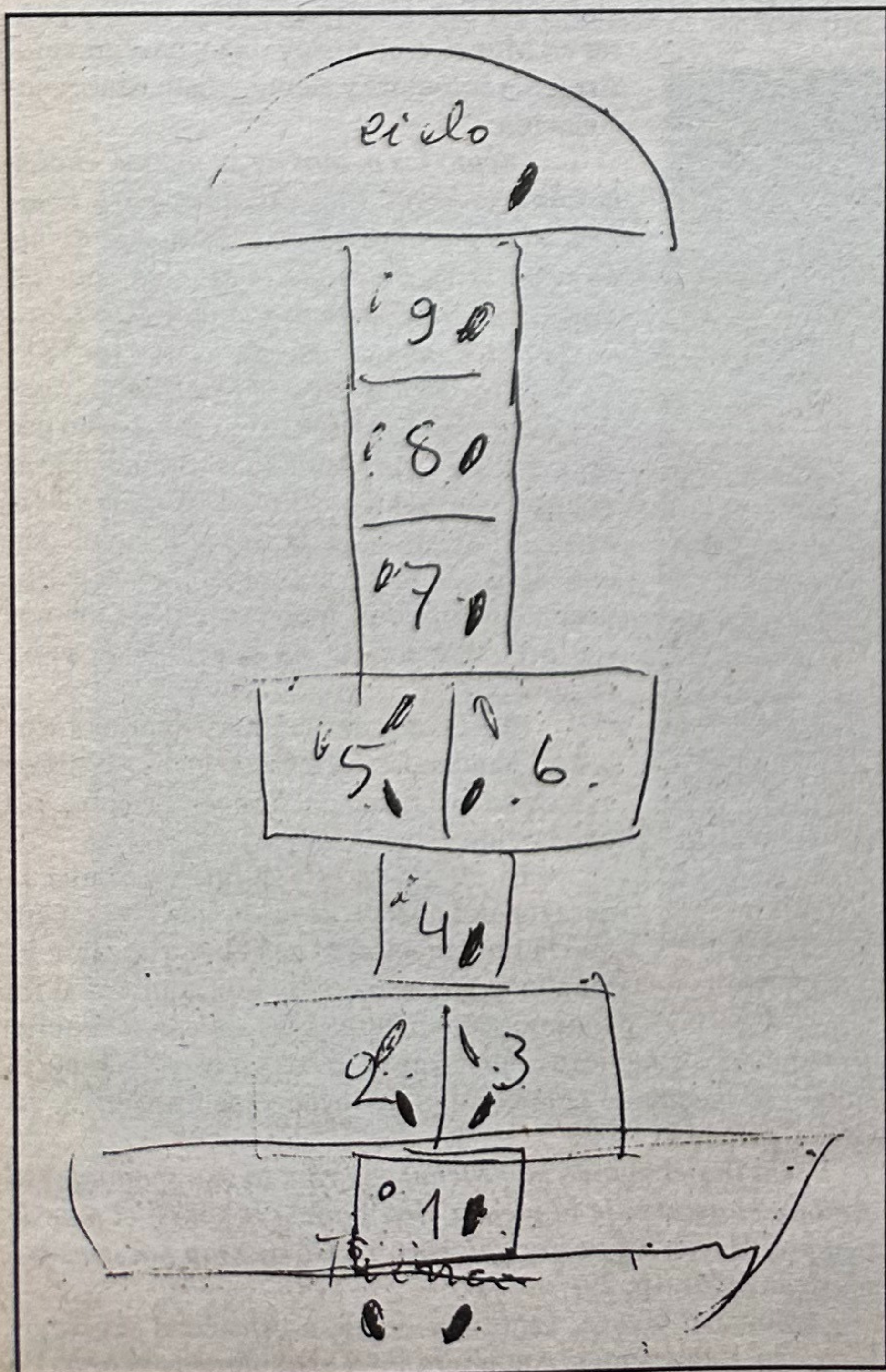
Rayuela pretende un lector complejo que, provocado por la estructura de la novela, los juegos en el lenguaje y los debates argumentativos, comprenda un panorama distinto en su mundo de creación. Lo cual lleva a librar una batalla contra lo establecido, donde el ganador es la humanidad; si ésta se deja de lado como objetivo último para obtener

la salvación de algunos elegidos, la verdadera transformación es imposible. Por ello también se puede hablar de *Rayuela* como una novela revolucionaria que, lejos de abordar un discurso panfletario o histórico, conlleva un afán de cambio, de revuelta, de quiebra y provocación. Apela a un lector revolucionario que aspire a cuestionar lo que ve escrito, lo que lee en tanto contenido y estructura. *Rayuela*, al provocar una quiebra de fondo y forma, así como de espacio y tiempo no hace sino alentar una concepción revolucionaria que se verá nacer desde el interior del lector para, posteriormente, guiarlo hacia la acción.

Ahora me doy cuenta de que todo aquel que ha sido tocado por *Rayuela* inminentemente empieza a memorizarla. Cómo no encantarse de un París en donde todos, sean de la nacionalidad que sean, se hablan de che y vos, dándonos cuenta que la incomunicación no es un problema de idiomas sino de lenguaje. Cómo no quedar fascinado cuando alguien sueña que atraviesa un pan con un cuchillo y el pan llora, cómo olvidar que se puede hablar como águilas y que Berthe Trépat parecía entre una dulce y grotesca muñeca rellena sin forma y que la mirada de una *clochard* hacia su hombre podía embelesar la noche de dos figones en la oscuridad de un puente. Cómo no asombrarse de los ojos verdes de una hermosura maligna y de los sueños que viajan autónomamente. La búsqueda extrema de un cronopio como Cortázar tenía que salpicar de inspiración a quien estuviera cerca. El lector que disfrute de los trucos, acertijos y traqueteos que acompañan cada casilla de la rayuela, entenderá el valor del encuentro.



Aurora Bernárdez y Julio Cortázar



Saúl Juárez: poética de la vida

Martín Mondragón Arriaga

Su silencio no es hostil, es el silencio de hombres poco acostumbrados a la palabra y que solo hacen uso de ella con la reserva y sobriedad que es su regla de vida.

Henry Bauchau
Edipo en el camino

I. Poesía: umbral del ser

El río resplandece.
Yo languidezco mirándolo.
De esa lucha retórica, nace el poema.
Saúl Juárez

Desde el mismo instante de la concepción, el ser humano está condenado al camino. La lucha entre los espermatozoides por llegar primero a la pared del óvulo resulta de un proceso químico exacto y sin cortapisas. El confrontamiento de los humores conlleva una disyuntiva que enaltece a quien nace y es capaz de crear lo ya concebido. Cuando el producto del amor humano se mira coronado en un ser, la vida no sólo es un milagro, es una continuación de la existencia. Y más, cuando de tal proceso nace un poeta: la vida es más vida pues el misterio de la poesía anida en cada célula, incluso, antes de ser concebida. No de otro modo se puede afirmar que la poesía ha estado y estará, aun después de muerta la humanidad.

Desde tiempos inmemoriales, el individuo ha querido permanecer en y dentro del otro. Sin alcanzar la usura de la palabra, los Hombres otean con ojos de ansiedad el afán de estar para siempre en el ser que aman. La búsqueda del otro remite a la necesidad de la evolución, y ésta conlleva a los atardeceres más honestos y más comunicables del planeta. Sin embargo, dicho proceso no se llevaría a cabo si el hombre no anda. Si el ser humano no camina y no entiende los recovecos de la existencia, la poesía no tendría eco. Y la poesía, sin el hombre, anda vagando por el universo a la espera del profeta.

Vivir entonces es una necesidad imperante. Un vuelo de azor prístino que busca la ruta y el termómetro del mundo. El ansia de vivir lo que se es, la urgencia de interpretar donde se vive induce a los artistas a hurgar y desentrañar el mundo mediante palabras; pero las palabras no bastan cuando el hombre se busca a sí mismo: llegar a la vereda que conduce a la soledad y la vigilia requiere de valor y recogimiento. El camino oscuro que permite al hombre mirar en la oscuridad más negra. Ruta donde la paz es luminosa y el corazón del hombre una brújula.

La vida es un compromiso con el espíritu, un goce con el alma, una terquedad con la palabra, un sortilegio con la muerte. La existencia va más allá del acto de respirar. Conocedor de la poesía universal, Saúl Juárez ha tenido que sortear con la vida misma. Desde la burocracia cultural hasta el conocimiento del acto de narrar, Juárez se permite la soledad y el acompañamiento. Lo uno, mediante el acto solitario de la escritura: lo otro, con la suavidad y la dulzura del amor y la familia. Ambos trayectos invocan un mismo camino: la poesía.

El viaje de los sentidos es un libro que reúne esos dos vericuetos. Por un lado enuncia el ansia de vivir y, por el otro, la terquedad de hurgar en los sentidos del arte. Su poética se concibe desde el primer respiro hasta la asimilación del significado de las palabras. Las reúne en su corazón y las deja surgir por su boca.

Si bien es cierto que no se puede hablar de un libro de poesía lírica en estricto sentido, también que el largo tránsito por los adjetivos, los verbos y sustantivos conduce a Saúl a mirar, desde la memoria, todo el crisol de la existencia que lleva tatuado en el alma. Ávido como el huracán, mediante la prosa poética o, en ocasiones, el poema en prosa, Juárez irrumpe con su voz en el significado de las voces y ya no las deja: incita, reta, denosta, nombra.

Este proceso de asimilación lo llega a gustar de la metáfora como sustento de la vida y la vida como sustento de la metáfora: encuentra el significado en la disolución de las características de los elementos. Y las sensaciones serán lo esencial para encontrar el camino: soledad y amor: emancipación de la nube y coraje del resplandor; distanciamiento del verbo y aporcamiento de la razón.

II. La vida como metáfora; la metáfora como vida

Vivir, vivir, vivir.
Es un asunto
que debería interesarle a todos...
Salvador Alcocer

El acto de la meditación implica un compromiso espiritual y cognoscente, una conjunción con el Yo. Es la búsqueda constante del equilibrio y la armonía con el cosmos. Negarlo equivale a decir mentira o necedad. El único medio que se tiene para alcanzar los grados de espiritualidad y contemplación es la Vida. Esa palabra tan pequeña y tan llena de mundo. Esa voz tan profunda y tan poco socorrida. Ese otro vínculo entre lo humano y lo divino. Ese río que anda por el bosque y se abre espacio hasta llegar al ponto. La vida y la poesía. Única fórmula de amar la existencia.

La vida no es sin las sensaciones. El sentir del mundo induce al ser humano a nombrarlo. Los sentidos son fundamentales. Ese cúmulo de haces nerviosos que, imbricados con un proceso bioquímico, permite al Hombre enfrentar la realidad objetiva y buscar una explicación de la subjetiva. Cinco sentidos que se cultivan con el paso del tiempo y que tienen su mayor fortaleza en el amor y la fantasía. Educación sensitiva que involucra la memoria. Sentidos que miran, huelen, sienten, gustan, escuchan el ansia de andar. Toda una eclosión del Ser.

Mas este proceso es Nada si el poeta no hace surgir un sexto o séptimo sentidos. El poeta busca el camino. El mundo está en la ruta. El ansia de vivir lo somete, lo engrilleta para contemplar y meditar en el acto mismo de la vida.

El viaje de los sentidos es una intrincada trama de sentires que invita al lector a mirar y oler cada línea que enuncia. Desde el primer poema, "Pasos", que corresponde al primer apartado *Corriente del Tajo*, Juárez indica cómo será el viaje por el libro: el acto de andar como una forma de pensar el mundo:

Voy por los barrios de savia vieja: nevadura de calles y casonas de memoria desafiante. Hay un vaivén de barca en la banalidad del aire. Lentitud de ocaso, de mar en reposo. Las horas avanzan como si limpiaran los minutos. (p. 11)

Escúchese que, mediante las aliteraciones de los sonidos bilabial y nasal —b, m, v—, el andar de las olas se mira, se palpa. El calmo rugido del piélago. El suave movimiento suave

El poeta no busca permanecer, si no trascender el mundo mediante las trasmutaciones de los sentidos, donde la consumación sufre el proceso anagnórico por antonomasia:

Desde el puente. El río es lento como la niebla, le humo del cigarro a la luz de la fábula, y el beso que suaviza la existencia.

El río busca el mar como el poeta las palabras, penetra todo lo que toca, recoge rosas y cuchillos.

Sé que me iré con las almas en extravío de espuma. (p. 12)

Este racimo de comparaciones indica el tráfago del poeta y precisa la poética de la vida. El puente, que sirve para atravesar de un lado a otro —un río, una montaña, el mar—, es el sustento de la existencia: mirar sin prisas, tranquilamente, para contemplar el paso de las cosas, los seres y el mundo; pero al final, el poeta será un fantasma, una abstracción.

Ese río, con su lentitud a cuestas, permite al poeta, con calma, sin incertidumbre, meditar cada una de sus corrientes; como la neblina, oscura claridad calmada, como el humo, penetrante, oloroso, a la luz tenue, es una metáfora donde el ósculo hace más quieta la existencia del hombre.

El río sólo es un disfraz del mar o viceversa. El agua como único motivo del Estar. Sortilegio y lentitud que transverbera el alma del poeta. Para después, con calma de muerte, la voz sabrá que es polvo y, cuando muera, deberá ir, lentamente, unida al caos de

la escisión; como burbuja arderá y repercutirá en la organización del mundo. Mirar el río resulta una trampa de los sentidos.

Pessoa, Alfama, el costillar del mar, el fado —canto doloroso, ardiente—, el movimiento de arriba abajo. La mirada extasiada y lacerante. El punto místico de la vida: Sueño y nostalgia. Memoria y fatiga y la imagen del anciano que campea con el tráfago de la corriente del río andará por todo el poemario: *Dicen que el anciano está muerto en la banca. Mentira: recuerda a una mujer.*

Los cinco sentidos. El insomnio. El dolor del sueño. La madrugada. El poema del mismo nombre que reúne todas las posibilidades sensoriales del Ser. Una imagen que lleva a pensar en Monet, o en Sisley: luz y movimiento. Armonía coloquial y etérea. Misticismo y ensoñación:

Olvidó las manos de su madre, el olor a sorgo y cebada, las palabras para nombrar el abandono. Acaso una tonada de niños con la cadencia del mar. Una canción que escapa a la memoria maniatada. Lloro y canta la muerte al asomar el día. (p. 18)

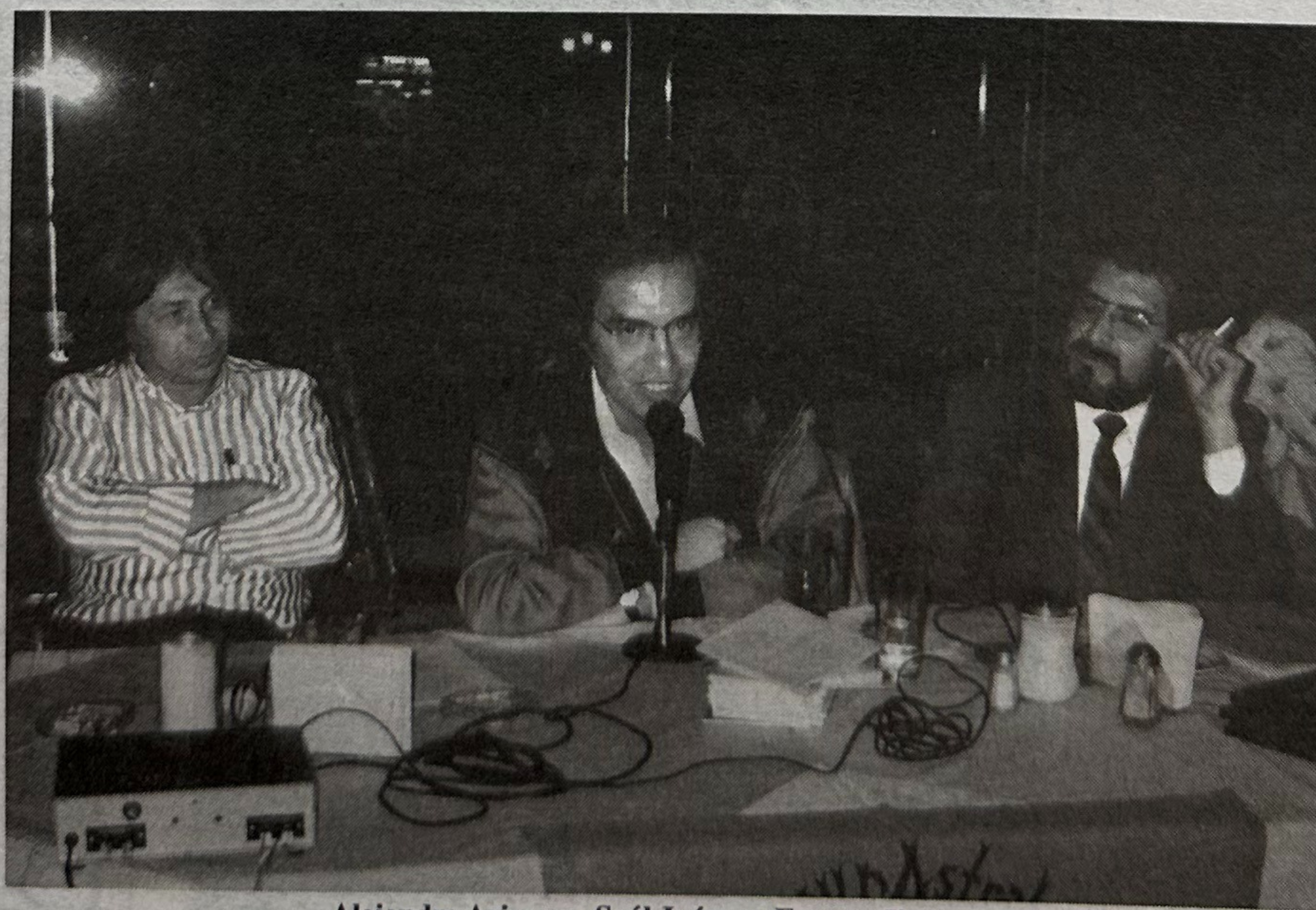
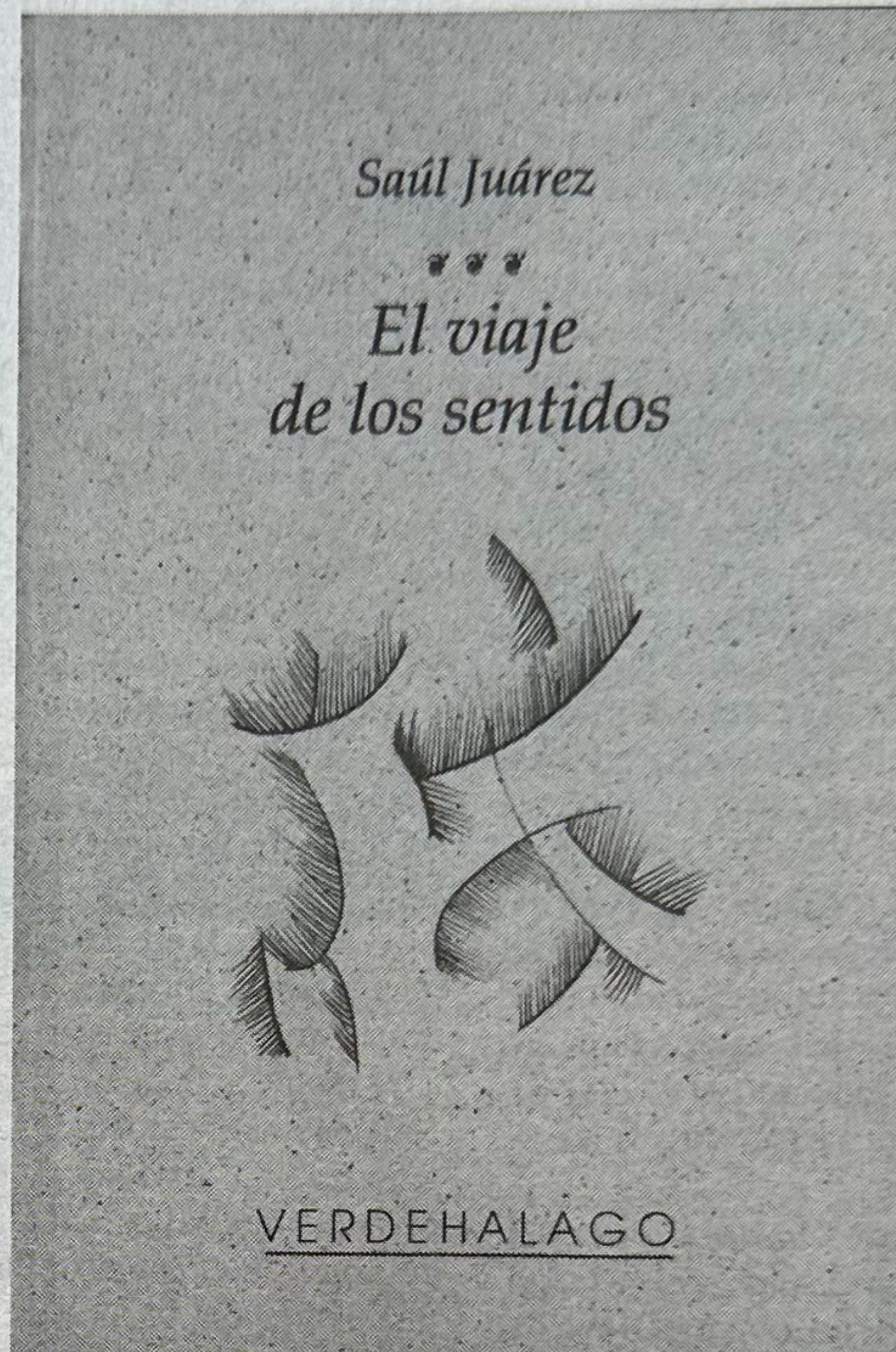
La segunda parte del poemario, *Sueños apócrifos*, es un recorrido erótico; no por el sueño, sí por la ensoñación. Sitio donde el poeta anuncia el llamado de los astros y deja al lector alelado ante la imagen: la soledad del cuerpo anuncia una conjura: nada pertenece a los sentidos, todo escapa a la memoria; pero la memoria sin los sentidos cae en desgracia.

El erotismo de Saúl Juárez por momentos es mundano, pedestre; en otros, sublime, búsqueda insistente del Ser en consumación con la vida.

El inicio de este apartado irradia la desazón del poeta. Un sueño que no es, pero que la imaginación es capaz de concebir. El mundo se ha trasmutado. Los hombres al fin comprenden la verdad. El orden y el equilibrio humanos conducen al juego erótico del espíritu. Aunque el mundo se ordene, el Hombre, por su incapacidad sensitiva, vivirá en orfandad:

Un día el mundo se ordena: los ríos llegan puntuales al océano, el agua pule la piedra, desaparece el sol en el mar de siempre. Huyen los perros salvajes. Y sólo quedan nuestros pasos desvalidos. (p. 29)

Soledad y caos. Lujuria y desazón. Ansiedad y vértigo. Uno solo, todos juntos. Amor que sufre el hambre de pensar. Un



Alejandro Ariceaga, Saúl Juárez y Ernesto Jiménez

del agua. La solacidad del mar. En otras palabras. La cadencia de los versos obedece al vaivén del ponto.

Esta trasmutación, este pórtico sinestésico que irrumpe en la desazón del hombre instrumenta un cógulo de luz mediante el juego metafórico. El uso de los adjetivos que arrancarán una vorágine de paz. Donde el poeta, por momentos, se sienta a gusto y escala con precisión la sifonía adjetival; y, en otros, el viaje anda solo: sustantiviza al mundo mientras el hombre contempla el caos.

mundo más equilibrado, justo, puntual. Un sitio donde la justicia inicie desde la piel. Donde la caricia sea perpetua y el ánimo de amar un proceso de simple emulación:

*La penumbra es una virtud amorosa.
Y el encaje negro, una metáfora perfecta.
Tu cuerpo es la insurrección.
Brega entre arrebatos, lengua y piel.*

Digo que la vida siempre está en pasado, solo el deseo se conjuga en presente. (p. 33)

Mediante la fotografía. Articulando imágenes soporíferas, la voz del poeta conduce al lector por las aristas del cuerpo. Irrumpe en la trémula piel de la Otra, para inquietar al vértigo del deseo; sin embargo, el deseo de poseer al Otro no va en el sentido de la desaparición del Ser, si no del encuentro con el alma, con la realidad del Otro; la vinculación con el ser humano.

Por ello, el erotismo de Saúl Juárez necesita de la memoria y de la ilusión. Trasmuta, palaciegamente, las aristas de la piel. Y deja que las impetuosidades del río —el Hombre, el Deseo, el Amor— coopten la suavidad del agua —Ella— y, así, fundirse con el mundo. Una transmutación del otro. Un sueño de saber que dentro del poeta existe otro ser que no descansa, que jamás renuncia al placer y al gozo. Un alma que siempre está despierta. Un espíritu que no reposa: el ansia de permanecer para siempre en el desvelo del otro. La necesidad de perpetuidad en el interior del Ser de la Otra: voz, mujer, poesía:

Al recorrer tu cadera, mi mano sigue a la mano del otro que soy yo. Diez dedos de suaves pinceladas. Tu cuerpo parcelado en exactos territorios.

Con dos lenguas recorro tu espalda y una sola madrugada. El otro que hay en mí jamás descansa. Vivimos preguntando cuántas mujeres duermen bajo tu sueño. (p. 35)

Erotismo y mansedumbre. Búsqueda y encuentro. Vértigo y quietud. Al final, el lector se percatará del brillante y cierto proceso sinestésico de esta parte del poemario. Oler el sexo de ella indica sentir la suavidad del agua. Mirar la trayectoria de la caricia de él significa el gusto por la piel, por el hechizo del tacto, por la difuminación del ser a través del equilibrio. El deseo es más que deseo. El amor irrumpe como océano y, lacerante llama de aire, incendia cada instante de penumbra.

El amor es efímero y angustiante, punza y arremete contra el espíritu; pero al final, como contemplando el ocaso, el alma permanece en el juego erótico del poeta. El amor a pesar de los sentidos —y gracias a ellos— siempre estará:

... Sentada al filo de la bañera, no llevas puesto sino un par de medias tan negras como la orquídea de tu sexo, piel sobre piel.

Algunas imágenes tienen garras. (p. 37)

También las imágenes hacen llorar. Conducen al vértigo de la dulzura. Y la razón contempla el aliento de la caricia que perdura:

Todo amor es invención.

En el séptimo día, doy a tu cadera un movimiento elíptico y lunar. Soy, sin remedio, un dios lúbrico.

Invento el vértigo, el frío, el viento entre los olivos.

Al día siguiente, soy solo un mortal, un solitario con sus manías.

Cuando miro el mar, toda mujer se vuelve distancia. (p. 38)

Irremediable. Los sentidos son lo único que permite estar unido al mundo, al mundo físico. El hombre como creador de sí mismo, de su mundo. De sus siete días. Proceso genésico. Eclósión de mundo. Emancipador de la caricia y del alma. El hombre frente a sí mismo: los sentidos como vínculo generador del Ser.

III. De la humedad de una ciudad a la imagen de la vejez

*Desde entonces, debo seguir a mi vértigo que me conduce a cualquier parte
Henry Bauchau
Edipo en el camino*

La tercera y cuarta partes del poemario, *Maruata y Tierra caliente*, no sólo inquietan, denostan. El abigarrado cúmulo de significados lleva al abismo del mar, como si los lectores fueran criaturas abisales y el poeta las nombrara, pero jamás se empapará la lengua.

Nuevamente como creador nombra cuanto sus sentidos atrapan. En *Maruata* la ciudad de Lisboa es esencial para la memoria. La prosopografía de dicha urbe inicia con el Mar, con el acantilado de luz. Reúne, el poeta, con pinceladas de Greco, todo su mundo. Es testigo del ayuntamiento de las aguas. Las anteriores, las del río, se unen a las marítimas. Sitio de acoplamiento y, sin embargo, de diferencia. “No es agua ni arena/ la orilla del mar”, diría Gorostiza; mas en esta linde se haya la variedad. El poeta, como enunciador original, siente cada átomo de su cuerpo y el escriba sólo escucha el susurro. Por ello, debe juntar su mundo. Su cosmos es un sistema inamovible, en constante reunificación:

Al juntarse con el mar, el río toma color de tierra, el aire pastorea nubes mansas, y el pensamiento se estanca sin remedio. Palabras opacadas por el aletear de las garzas hambrientas.

En el cielo, una escritura cifrada; es la arena, un destino de arcilla. El silencio brega por los espirales del caracol; alas

geométricas y picos pescadores cruzan la espuma y el viento enhebra entre las redes.

Al juntarse mar y río, la vida escapa por la desembocadura. (p. 43)

Obsérvese, nuevamente, el uso de los adjetivos. Si se reúnen y se ayuntan las metáforas, se podrá concebir un mundo inmerso en la ensoñación. Donde *nubes mansas* forjan un oxímoron perfecto con *garzas hambrientas*, porque el destino de los seres es de arcilla y su vuelo hacia la vida es perfecto: *alas geométricas*; más el destino es una incubadora, porque al mirar el acto amoroso, el ayuntamiento de las aguas, la vida es una simple necesidad que embriaga a los hombres.

Se huele la humedad del aire. Se observa el vértigo que provoca el vaivén del mar. Se siente la soledad y la miseria ante tanta grandeza natural. Se oye el suave estruendo del choque de las aguas y el aire de sal se pega en la lengua.

Entonces llega la desazón. La impotencia del poeta. Lisboa se pierde en la memoria. Él es parte del mar, pero es demasiado para sus sentidos. Llega el Otro. El sentido que reúne las sensaciones: la voz del poeta, la poesía:

Mi oficio es un apunte de soberbia: cuida el faro inservible y ciego. Miro el mar sin la esperanza de los barcos. (p. 46)

Maruata une desde los ruidos de la noche hasta los sueños del alba, y pasa por la aceptación de la muerte y la necesidad del poeta de querer sólo su oficio. Lo material queda fuera; la memoria se encarga de observar, nuevamente, a la ciudad de Lisboa; el adentro unifica los sentidos. El corazón llama al mundo. Único legado del poeta, para con los suyos: la poesía misma, él y sus sentidos:

Poco es lo que dejo, pero con ello habrán de arreglárselas, hijos. El legado de su

padre, sin ser mucho, será suficiente si lo administran con inteligencia. (p. 51)

Saúl Juárez es un ser humano noble y amoroso. Entrega a lo que Es y siente. Tiene sus limitaciones. Porque sabe que la piel es un estorbo, pero también una necesidad para saber del mundo, para concebirlo en primera instancia, para gozarlo hasta que la muerte llegue. Al negar la palabra su significado, también niega al Hombre:

El tiempo avanza con la pesadez de los siglos. Toda palabra niega su significado, el silencio es ruido interior. El huracán está dentro de nosotros y le estorban nuestros cuerpos. (p. 55)

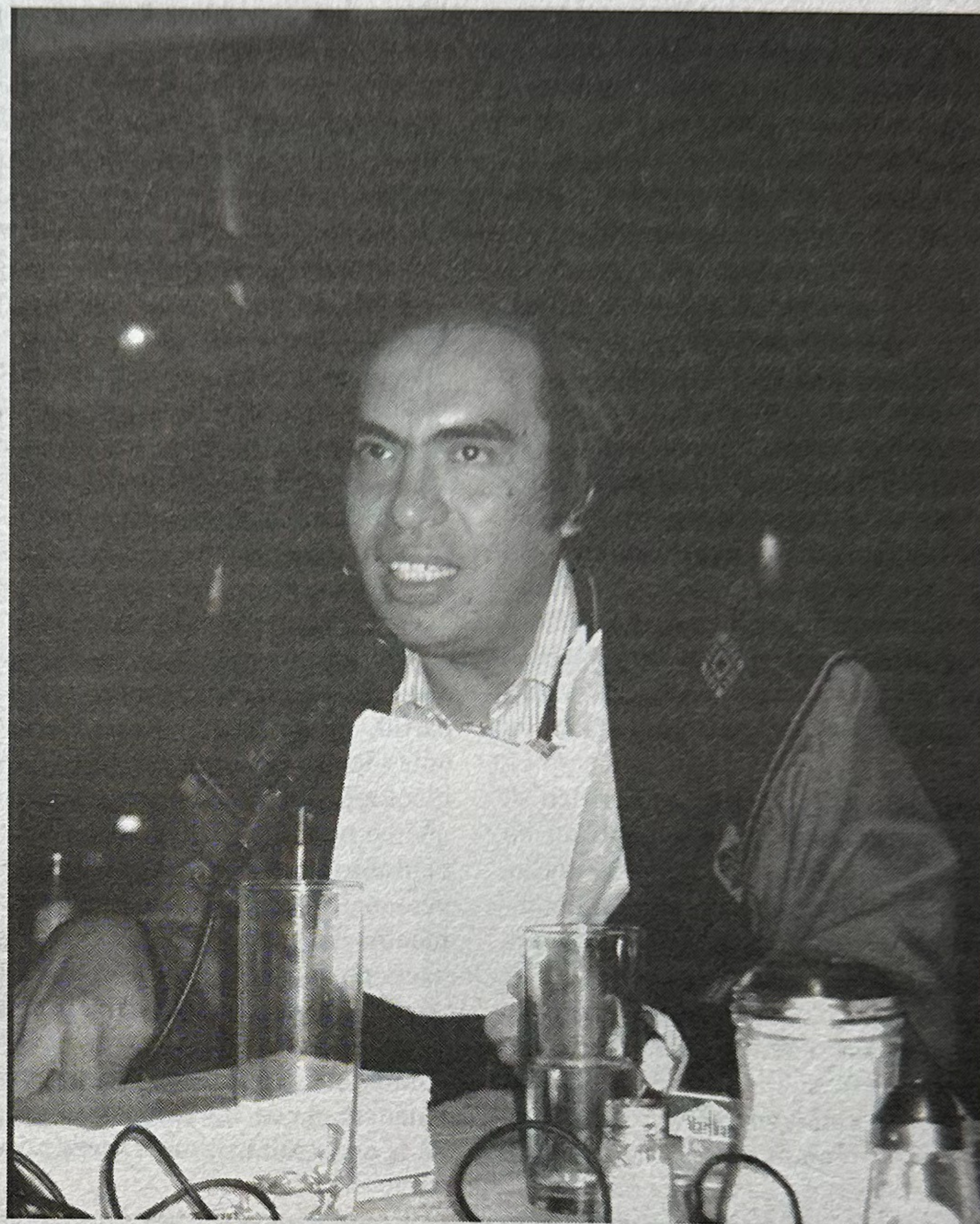
De *Tierra caliente*, los mejores textos son los de la serie *El enterrador* y *El viejo*. La secuencia de los poemas cierra pausadamente el significado del poemario. El poeta es el viejo sabio que mira la muerte de los otros. El oficio del enterrador, en contraposición con el ansia de vivir del viejo, forjan un oxímoron alucinante, desquiciado donde los sentidos embriagan al poeta y lo llevan al paroxismo y, éste, a la locura poética. Una prosopografía y etopeya de los dos afanes de la vida, pues, el viejo... Es el brillante tocador del cuerpo femenino; ángel anunciador; voz celestial que invita a recordar y muere con la libertad en y del alma; ya muerto, es la eternidad del agua, del amor.

En cambio, el enterrador... Sabe su oficio, ha mirado caer hombres y mundos; conoce los misterios inexorables de la muerte; es Tzu, una mariposa-hombre; eterna agonía, mar inconmensurable; se arrepiente de su oficio; lleva fantasmas de los otros pegados a los suyos; quiere la paz, la tranquilidad de la muerte. Pero este conocimiento de la parca no le permite saber qué es la vida. Grita la negación de la existencia. Mas, al final, como el viejo, es Eternidad amorosa de la muerte.

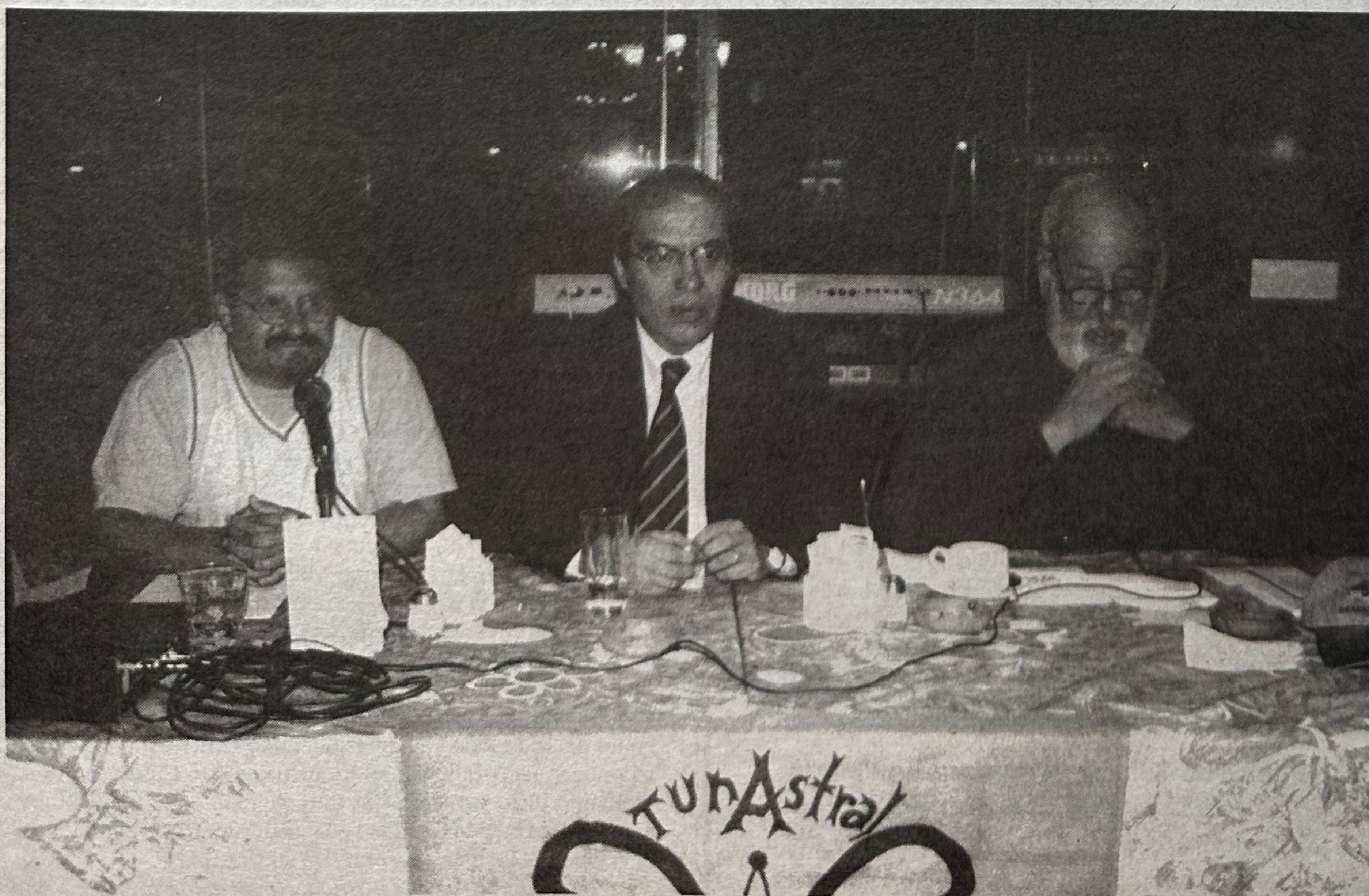
El viaje de los sentidos, proceso sinestésico abrumador, cáliz votivo de las sensaciones; sima enlutecida del sentir.

La suavidad del calor. El abrumador y amoroso suplicio de tierra caliente. En él desfilan todos los hombres recios del trópico, todos los seres a quienes la sangre hierve. Así Saúl Juárez: lucha constante entre contemplar y sentir; pelea eterna entre la reflexión y el caos que provocan los sentidos. Saúl Juárez, poética de la vida.

Saúl Juárez. *El viaje de los sentidos*. Verdehalago. México. 2000. 90 pp.



Saúl Juárez



Martín Mondragón, Saúl Juárez y Roberto Fernández Iglesias

Sobre la crítica

Pro-ética elemental

Dionicio Munguía J.

Sería ocioso mencionar las agravantes y disculpas que pueden ocasionar cada una de las palabras siguientes. Agravantes ante el hecho de lastimar un determinado número de conciencias que posiblemente se sientan aludidas, ya sea por su egoísmo innato o porque siempre han creído tener la razón en cuanto a sus diatribas sulfúricas y poco constructivas. Disculpas por tocar cierto tipo de sensibilidades que generalmente se mantienen ocultas dentro de una aparente humildad, que en muchas ocasiones sólo demuestra un pensamiento cuadrado y poco edificante.

No pretendo curarme en salud, ni tampoco explicar mi posición recién adoptada. Procuero trata de comprender los actos vandálicos que suele ocasionar la crítica. Es ya de todos conocido el hecho de que al crítico duro y a la cabeza, no importa si tiene la razón o no, si está diciendo verdades o mentiras, si se contradice o no.

El crítico, en nuestra sociedad, como en muchas otras, ha sido siempre el malo de la película, el amargado poseedor de las palabras destructoras de una carrera que prometía mucho. No niego que existen este tipo de críticos; sin embargo, existen también aquellos que pretenden crear un arte comprometido con la calidad y no con la cantidad, conscientes de que la mediocridad sólo debe soportarse en las letrinas y no en los actos públicos.

El crítico debe aceptar cada una de las agresiones, ya sea físicas o verbales, que sus palabras ocasionan; pero también debe defender su posición mediante un ejercicio ético, responsable y coherente, puesto que en su posición cada una de las palabras usadas puede tener repercusiones positivas o negativas, según sea el caso. Hay un hecho innegable en este oficio: la falta de este ejercicio ético.

Ya sea por posiciones políticas o estéticas, el crítico se enfrenta a una disyuntiva del placer: lo que para algunos es un sufrimiento, para otros puede ser un gozo. En esta disyuntiva tiene que prevalecer la cordura creativa y, sobre todo, el entendimiento de la función como un espectador más, quizá con una conciencia realizada de cuanto el arte ofrece. No debe de existir paternalismo, hecho por demás histórico y constante en nuestra sociedad, sólo una realidad basada en el conocimiento de lo que los griegos particularizaron como ética.

Las definiciones varían conforme a su uso; pero, en general, la ética proporciona las herramientas necesarias para ser

coherentes en este maremagnum de ideas y conceptos. En el arte, sea cual fuere el género del que se trate, el ejercicio ético conlleva una responsabilidad doble: hacia el autor y hacia el lector.

Por un lado, el autor de la obra de arte tiene la necesidad de la aceptación de su trabajo, y busca, en ocasiones sin mucho afán, este tipo de comentarios con que pretende reafirmar su oficio. El crítico, por consecuencia, es el más indicado, pero no el único, que puede dar una opinión en relación a este trabajo. Su comentario debe de estar basado en sus apreciaciones y conocimientos, con la mayor neutralidad posible, con la mejor disposición hacia la comprensión de los diversos ángulos en que se observa o lee una obra.

Por el otro lado, hacia el público, el crítico asume una responsabilidad de informador, de comentarista avezado en las cuestiones artísticas, del conocedor que trasmite sus conocimientos a través de un artículo, ya sea en un periódico o en una revista, con la intención, no de alejar, sino de atraer al público que se interesa en el arte y, por qué no, también de atraer a otro tipo de público hacia el arte, aquel público que en ninguna o en pocas ocasiones se aproxima a una sala de exhibición, a un recital de literatura o a un concierto de música, amén de otras actividades culturales; sin embargo, aquí surge el problema.

El crítico, no todos por supuesto, en muchos casos toma partido y se olvida de la necesaria neutralidad. Eso ocasiona que las diatribas publicadas sean ya a favor, ya en contra, de alguna manifestación artística. Hasta cierto punto, este tomar partido es entendible. No podemos negar la amistad que suele unir a los críticos con el artista. No se puede negar la afinidad de ideologías ni la aceptación hacia un determinado tipo de arte, que en muchas ocasiones proviene de un gusto estético, indispensable en el trabajo crítico. Este gusto estético tiene que ser personal, alejado de un trabajo profesional en donde los elementos de gusto sólo deben reafirmar su labor y no manipularla hacia un rechazo de otras manifestaciones igualmente válidas. Aquí, definitivamente, entra la ética.

Fernando Savater expresa: "la auténtica prioridad de los valores éticos (...) estriba en que sólo la individualidad, en cuanto emancipada de las exigencias grupales facciosas y los límites de la coacción instituida, puede confrontarse a la universalidad

de lo humano. Precisamente porque sus valores tienen la raíz más individualista, la ética es capaz de una universalidad en acto que ni el derecho ni la política alcanzan por su parte".* Aplicada esta universalidad, el crítico debe de ser individualista, alejado de cualquier interés grupal o de afinidad, creando así una responsabilidad hacia el público y el artista que lee su trabajo.

Entendamos que la necesidad de la crítica no debe ni puede provocar un poder excesivo que, a la larga, sólo crea monstruos o fascistas de la palabra que sólo miran por su interés personal. Ante todo, esta necesidad de crítica debe de producir un arte más alejado de la mediocridad y una exigencia hacia la ca-



Dionicio Munguía J.

lidad del mismo artista. Quizá también una comprensión hacia los que inician; pero al mismo tiempo dejar de lado lo que en algunas ocasiones provoca un mal entendido concepto de amistad, el espaldarazo inconsciente de alguien que definitivamente no tiene nada que hacer en este medio y que sólo limita las posibilidades de otra persona con más capacidad. Por muy lamentable que parezca, esto último es lo que más frecuentemente sucede.

Hay, sin embargo, una dolorosa realidad en este cuestionamiento. Por un lado, la dificultad de comprensión del crítico hacia las nuevas o más novedosas expresiones artísticas, que suelen llevar a un determinado tipo de injusticias, eso provoca, por lo general, el maltrato del trabajo crítico. Por el otro, la decisión que se debe de hacer ante la disyuntiva de tomar o no en cuenta un determinado trabajo artístico. Quizá sean estas dos posiciones lo que provoca un conflicto ético en el crítico. Sin embargo, el crítico debe de asumir su responsabilidad y aceptar, cuando es necesario hacerlo, cada uno de los errores cometidos: ética elemental.

Pareciera que ante esta disyuntiva, el crítico toma una posición de avanzada intelectual y olvida que el factor humano también existe en él. Es lo que hablábamos antes en el hecho de que el poder de la palabra puede crear monstruos o fascistas.

Si en el creador existe una posición de responsabilidad hacia el arte, en el crítico esta posición es aún más exigente y, por ende, debe de estar en plena conciencia de la humildad que se necesita para ejercer esta actividad. No solo qué pensar y cómo decir; también aceptar que pudo haber equivocaciones y reconocer estos fallos en el momento justo. Ciertamente es que este momento justo parecer estar muy alejado de la realidad; pero, ante todo, la responsabilidad ética determina la credibilidad que el crítico obtenga en relación con su trabajo.

*Fernando Savater. *Ética como amor propio*. CNCA/Mondadori, Col. Los Noventa, No. 59, México, D.F., 1991.



H. AYUNTAMIENTO DE TOLUCA



2000-2003



H. Ayuntamiento de Toluca

La subdirectora de Promoción Social del Ayuntamiento de Toluca, profesora Ana María Payán Ramos, inauguró la Expo Feria del Libro Toluca 2002 que en coordinación con la Librería Punto Imagen se llevó a cabo del 18 al 28 de febrero en la Concha Acústica de esta ciudad.

En la UAEM

Análisis polémico de la cultura

En un clima de amplia discusión intelectual, con la conferencia "Ley, reglamento y normas que rigen la cultura de la UAEM", impartida por el Dr. en D. Elías García Rosas el 14 de febrero, dio inicio el ciclo de conferencias *La cultura en la Universidad Autónoma del Estado de México*, organizado por el Centro de Actividades Culturales, con el fin de capacitar y profesionalizar a personal universitario.

Este ciclo de conferencias abarca desde el mes de febrero hasta abril próximo teniendo como tema la cultura y su quehacer dentro del ámbito universitario; está dirigido, principalmente, a trabajadores de la Universidad.

Elías García Rosas comentó, para iniciar su charla, que la Universidad, "de ser la única institución de educación superior en el Estado", ha pasado a ser parte del espectro educativo estatal, lo que ha ocasionado que se pierda "el liderazgo y la credibilidad que durante mucho tiempo se mantuvo entre los diversos sectores de la población" por lo que la calidad académica es frecuentemente cuestionada, ante todo por el bajo nivel de formación de los alumnos. A esto se tiene que añadir que "existe mayor número de personal administrativo que académico; los salarios que perciben los trabajadores universitarios, académicos y administrativos, son raquíticos; y se carece de un marco normativo actualizado, lo que dificulta las relaciones académicas, administrativas, políticas y laborales entre los integrantes de la comunidad universitaria".

Después de repasar los objetivos, fines y atribuciones que tiene la Universidad, García Rosas destacó la poca importancia que se le ha dado, al menos en las tres últimas administraciones, en el Plan Rector de Desarrollo Institucional, a la difusión cultural y la extensión y vinculación universitaria, donde la tarea prioritaria es la docencia, seguida de la investigación. "En términos porcentuales —apuntó García Rosas—, me atrevería a decir que del 100% de interés institucional para cada uno de los fines que le asisten, el 90% corresponde a la docencia, el 8% a investigación y el 2% restante a difusión, extensión y vinculación; la infraestructura, los recursos humanos y financieros, e incluso el marco normativo, están enfocados a atender prioritariamente a uno sólo de los fines: la docencia".

sión, así como de las facultades y obligaciones de dicho coordinador. Los objetivos de la difusión cultural no son mencionados, pero resaltó la necesidad de actualizar los reglamentos de las Facultades y Escuelas Profesionales y el de la Escuela Preparatoria, puesto que son anteriores a la Ley y al Estatuto Universitario.

El Dr. Elías García Rosas recalcó la urgencia de hacer una reforma a fondo de la legislación universitaria, en torno a la cultura, y puso sobre la mesa puntos que deben incluirse y discutirse de manera general para lograr una mejor difusión cultural universitaria. Entre ellos destaca el siguiente: "Elaborar un reglamento específico de difusión cultural, en el que se contemplen los diversos aspectos que se vinculan con el quehacer de esta parte de la vida institucional y que, primordialmente, refleje el presente y el futuro de la difusión cultural en el modelo de la Universidad que se pretende".

El 19 de febrero, el psicólogo y economista Carlos Hugo

González Calderón, director del Centro de Investigación Cultural de la UAEM, impartió la conferencia "La cultura, un quehacer cotidiano en la UAEM". Partiendo de una acepción simple de la cultura, la cual desarrolló a manera de ensayo, tocando algunos de los conceptos universales sobre la cultura en general, Carlos Hugo González detalla las diferentes opciones institucionales universitarias que realizan la difusión de la cultura, tomando en cuenta la necesidad expresada en el Ley de la Universidad.

La Coordinación General de Difusión Cultural —abundó González Calderón— realizó modificaciones en la estructura y funciones organizacionales, buscando estar preparada para dar atención a los retos. En este entorno, a las diferentes áreas se les otorgó el rango de direcciones: Promoción Artística, Patrimonio Cultural, Medios Editoriales, Investigación y Desarrollo Cultural, y el Centro Cultural Universitario Casa de las Diligencias; estas últimas son las de más reciente aparición en el organigrama.

Carlos Hugo González detalló las funciones de cada una de las áreas mencionadas, recalcando la importancia que tiene cada una de ellas en la difusión cultural dentro de la universidad. Asimismo contextualizó las más recientes críticas vertidas en torno a la actividad cultural universitaria enfatizando: "Es verdad que no somos el mejor ejemplo de cómo propiciar y sustentar un desarrollo cultural que promueva y aliente el mejoramiento social. Es obvio que el impacto de la Universidad en su contexto no es todo lo grande que debiera ser. Las inercias culturales que mueven las aristas de la sociedad todavía son fantasmas muy difíciles de morder".

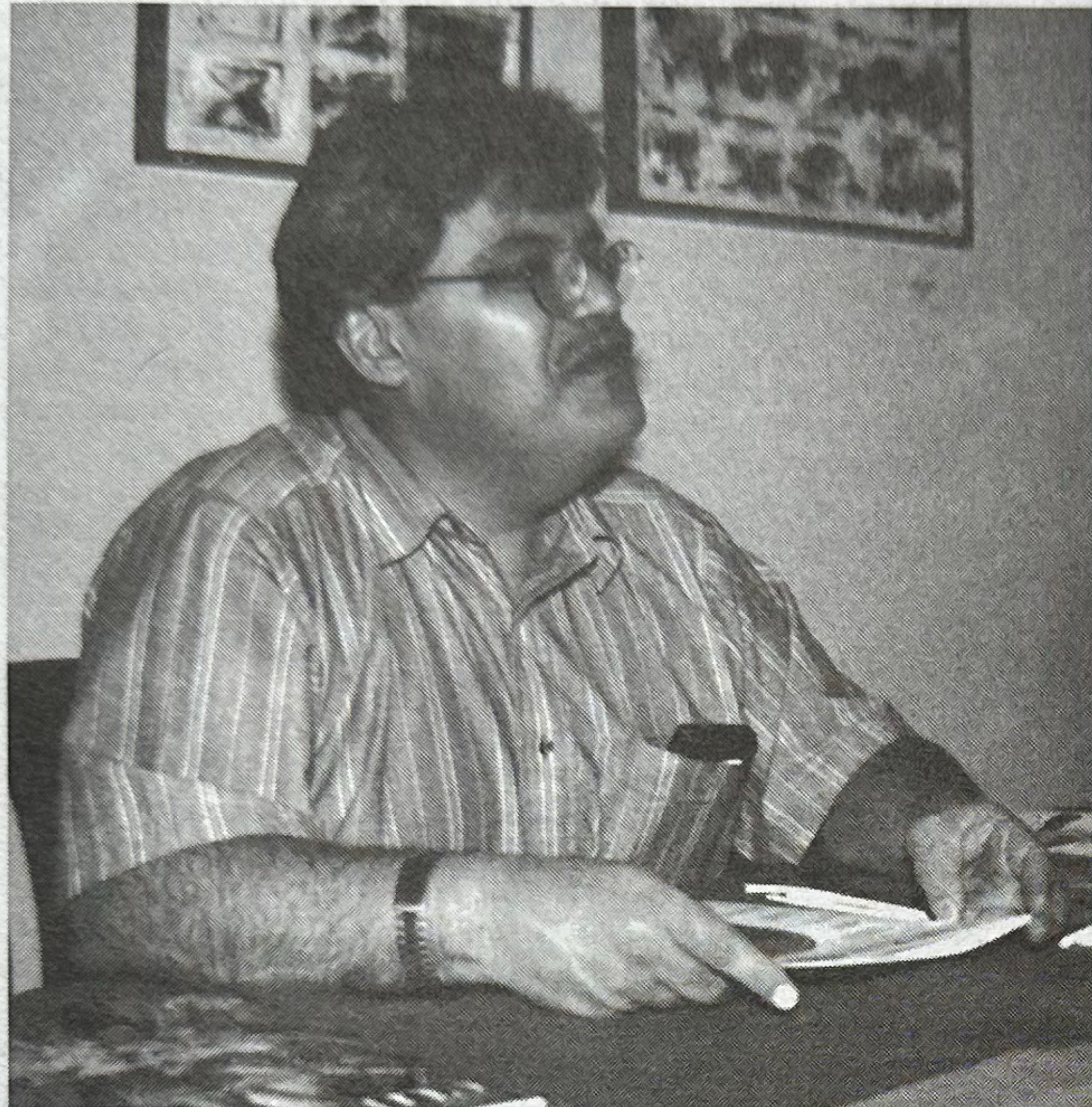
El conferencista, afirmó que existe una conciencia y un compromiso, junto al esfuerzo, que es constante, lo que ha propiciado, en estos últimos años, la existencia de propuestas y movimientos para acometer y cerrar la brecha que se ha dejado abierta en torno a la cultura. "El esfuerzo es muy disparate e inequitativo", dijo González Calderón, "aún en los organismos académicos, los hay

quienes desean mejorar pero también existen aquellos para los que el fomento cultural no tiene ningún interés".

Carlos Hugo González insistió que la responsabilidad de la Coordinación General de Difusión Cultural "es procurar actuar organizada y persistentemente en los frentes en los cuales es posible hacerlo, en el intento de favorecer un clima propicio para la expresión de corrientes y propuestas". Abundó en el crecimiento de actividades, como en el teatro, donde actualmente existen cinco grupos teatrales, aunque aclara que no hay informes de su impacto fuera de la Universidad. Existe, comentó, un incremento en la cantidad de músicos y grupos musicales, aunque su calidad es heterogénea.

"La actividad cultural en la UAEM, medida en cifras, ha tenido un crecimiento constante. Han crecido el número de grupos artísticos, como el de solistas. Lo mismo ha ocurrido con el número de eventos, de presentaciones musicales y de danza, así como de teatro y funciones de cine club", acotó González Calderón.

Dentro de sus conclusiones, Carlos Hugo González Calderón comentó que: "la cultura y sus prodigios es contestaria, siempre, del orden imperante: es, por la misma naturaleza del pensamiento que la alberga, crítica, rebelde y busca la utopía. Por eso, el Estado la acepta pero no la alienta", finalizando su intervención al declarar que "es el compromiso de quienes somos trabajadores (de la cultura), orientados por la luz que impulsa, ser más aún que simples entidades de la inercia burocrática. Trabajar por la cultura: creando, recreando o difundiendo no es simplemente una tarea del presente. No es, tampoco, una simple tarea".



Carlos Hugo González Calderón



Genaro Silva, Elías García Rosas y Alma Delia Corral Fernández

Hizo énfasis en los diversos reglamentos vigentes dentro de las escuelas universitarias, haciendo notar que en el Reglamento de Facultades y Escuelas Profesionales existe una reglamentación que solamente trata de los requisitos para ser Coordinador de Difusión Cultural y Exten-

ciado, en estos últimos años, la existencia de propuestas y movimientos para acometer y cerrar la brecha que se ha dejado abierta en torno a la cultura. "El esfuerzo es muy disparate e inequitativo", dijo González Calderón, "aún en los organismos académicos, los hay



Ciclo de conferencias

La cultura en la Universidad Autónoma del Estado de México

- 26 de febrero
Para entender la cultura y sus espacios de gestión. Emmanuel Moreno Rivera
- 5 de marzo
Otra forma de hacer cultura. Margarita Monroy Herrera
- 12 de marzo
El CeAC, casi cincuenta años en la cultura. Genaro Silva Sotelo
- 19 de marzo
El rescate de identidad o valores perdidos. Gustavo Velázquez Jr.
- 2 de abril
Cómo hacer cultura. Eugenio Núñez Ang
- 9 de abril
La cultura, un universo desconocido. Roberto Fernández Iglesias
- 16 de abril
Políticas culturales del Estado de México. Alfonso Sánchez Arteché

18:00 horas

Centro de Actividades Culturales (CeAC)
Instituto Literario Ote. No. 211
Toluca, Estado de México

PELIGROSO • CRUCE PELIGROSO • CRUCE PELIGROSO • CRUCE



José Revueltas, el de ayer

Raúl Hernández Nava*

Este ensayo de Vicente Francisco Torres, editado dentro de la colección *Los cincuenta*, fue escrito, como puede leerse en la contraportada, en la década de los setenta. A más de veinte años de distancia, fuera de agregados mínimos, sigue prácticamente igual. Revela esta circunstancia que la apreciación original de su autor, respecto a la obra de José Revueltas, fue, desde un principio, muy objetiva; porque, en un escritor, como Francisco Torres, con publicaciones desde 1982 y Premio Cultural de Periodismo 1986, años y obra han servido para llevarlo hasta la madurez como escritor y, sin embargo, su primer libro ha resistido esa prueba del tiempo.

En la década de los setenta, José Revueltas todavía era visto con recelo. Acababa de ocurrir el movimiento del 68, y el gobierno, lo mismo que los grandes capitales, no acababan de exorcizar el miedo a los intelectuales de la izquierda mexicana. Por su carácter de escritor y por ser miembro activista del Partido Comunista Mexicano, José Revueltas era doblemente peligroso para el sistema. Todos sus libros eran considerados material no grato. Pesaba sobre toda su obra una marginación que venía desde 1941, año en que apareció su primera novela: *Los muros de agua*. Escribir, por tanto, y no se diga favorablemente sobre José Revueltas o su obra, era, en aquel tiempo, un riesgo, no sólo de ser ignorado, sino incluso de ser tildado de comunista, o hasta de ser incluido en la lista de los que promovían la disolución social. No obstante, Francisco Torres escribe su ensayo en los setenta y reivindica la obra de Revueltas de manera temprana, aunque no única, porque un poco antes había aparecido una edición de las obras completas del escritor duranguense.

Una característica del ensayo es que se escribe por gusto, como una manera de plasmar en una, cien o más cuartillas lo que uno piensa respecto a cierto tema. La obra de José Revueltas, al ser asimilada, primero, y valorada, después, por Francisco Torres, impulsa a este escritor a expresar una opinión sobre todas esas novelas revueltianas que, indudablemente, constituyen un testimonio de una lucha llevada hasta el compromiso de un bien tan preciado como la libertad. José Revueltas, hay que recordar, fue enviado dos veces al penal de las islas Marías y también estuvo preso en el Palacio Negro de Lecumberri.

El libro *José Revueltas, el de ayer* se centra en la novelística de Revueltas, pero también da una visión, como una segunda lectura apoyada en textos del mismo Revueltas, de sus críticos y de otros literatos contemporáneos suyos, del ambiente político que le tocó sortear a este polémico escritor; del México que va desde el inicio del poscardenismo hasta el México donde se funde el fin de los gobiernos revolucionarios y el principio de los neoliberales, aunque los primeros de revolucionarios sólo hayan conservado un origen un tanto lejano así como el nombre; y los segundos, lo que menos quisieran aceptar actualmente es ser llamados neoliberales. La vida y obra de Revueltas transcurre, por lo tanto, en lo que se ha dado por llamar el desarrollo estabilizador, donde todavía impera el miedo al fantasma del comunismo, donde, para acallar

críticas al sistema, se recurre al encarcelamiento de los intelectuales, más que a la cooptación, aunque, de haber estado de moda en aquellos tiempos esta modalidad, seguramente, tampoco habría doblegado a Revueltas.

Por consiguiente, Francisco Torres, con este ensayo, tiene un doble mérito: el que de por sí implica el análisis de la novelística de Revueltas como el de escribir sobre un tema que, en ese tiempo, era peligroso para el porvenir, tanto personal como literario.

El ensayo de Francisco Torres no se limita al análisis de la obra revueltiana. De entrada, ubica a José Revueltas en la literatura latinoamericana. Acertadamente, lo coloca al lado de Borges, Carpentier, García Márquez, Vargas Llosa, Agustín Yáñez, Juan Rulfo y Carlos Fuentes, todos ellos con obras inscritas ya en la cultura universal y, al mismo tiempo, generadores de un proceso, el llamado *boom*, que llevó a la literatura hispanoamericana a diferenciarse y a autoafirmarse ante las de otras latitudes.

Casi todas las novelas de Revueltas responden a una tesis. Afortunadamente, como afirma Francisco Torres, "en el momento de la escritura, los personajes asumen una importancia que no les había sido asignada: los ladrones y prostitutas se agigantan frente a los comunistas hasta quitarles los papeles primordiales". Esta afirmación, a propósito de *Los muros de agua*, es aplicable a otras obras del escritor duranguense, para beneficio de la literatura y, quizá, en contra de la misma intención de Revueltas, quien, allá por 1956, en una entrevista citada por Francisco Torres, afirma que "el escritor es un problema de ética y no de estética... y es más, muchísimo más que el simple hecho de escribir libros y publicarlos, pues un escritor que se crea únicamente ligado a los deberes del oficio y no considere como fundamentales los deberes más altos que le plantea su condición humana, terminará por ser el filisteo literario, el hombre de letras que escribe temas neutrales y no hace otra cosa que literatura. Pero entonces, ¿para qué escribe?"

Coincide esa posición de Revueltas con la expresada por Arthur Koestler quien, en octubre de 1948, en una reunión, en la que también se hallaban Sartre y Camus, afirma: "Como escritores traicionamos delante del Hombre si no denunciamos lo que se debe denunciar, los campos de concentración estalinistas. La conspiración del silencio es nuestra condena a los ojos de los que vendrán". Ambos, Koestler y Revueltas, como escritores, viven un compromiso con la sociedad, aunque la diferencia es que Revueltas, en un principio, escribió para defender al comunismo y Koestler para condenar a Stalin. Más adelante, Revueltas habrá de rectificar su posición y condenar, de igual modo, las purgas estalinistas, al mismo tiempo que le reasigna al arte un lugar por arriba de la política al afirmar que se tiene que "colocar a la estética en el sitio que le corresponde como Libertad". La dialéctica del trabajo de Revueltas, sostienen Francisco Torres, "fue perentoria a partir de lo que se conoce como estalinización", de manera que "este estalinismo fue en Revueltas un catalizador de su desarrollo crítico y artístico al exigirle una lucidez inusitada y una dolorosa valentía para tratar los hechos en que su juventud se había confundido".

Principalmente en la novela *Los errores*, José Revueltas asume la naturaleza dialéctica por la que pugna en sus escritos y la asume, como persona, en cuanto reconoce los errores de su militancia comunista y, como escritor, porque en dicha novela, como Francisco Torres afirma, Revueltas logra "ser consecuente con las tendencias reales del mundo que fabula y con los personajes que en él se desenvuelven". Por esta doble razón *Los errores* se convierte en una de las mejores obras de Revueltas.

José Revueltas, el de ayer no debe mirarse, sin embargo, como un libro de encomios. Ante todo es un ensayo de ideas donde, al par del análisis de *Los días terrenales*, *El luto humano*, *Los motivos de Caín*, *En algún valle de lágrimas*, *El apando*, también se da cuenta de la evolución de una técnica narrativa y de los cambios personales, muy humanos, de José Revueltas. Al grado que, en *El apando*, obra prácticamente póstuma del escritor duranguense, existe una depuración de los recursos narrativos y Revueltas, sin que esto implique que haya renunciado a sus principios y a su filosofía, es ya, de alguna manera, más literato que político o, mejor dicho, ya no está en la obra la tesis explícita sino que se encuentra inmersa, o mejor, en palabras de Francisco Torres, es un universo simbólico.

En *El apando*, dice el autor del libro que comenta, "el tema carcelario, presente desde *Los muros de agua*, es expresado por la brevedad, por la estrechez del relato, por la batalla sin cuartel que se desarrolla desde el principio hasta el jadeante final, sin un solo punto y aparte, y por el mismo lenguaje áspero, violento, obstinadamente cargado de símiles que siempre inciden sobre la materia narrativa". Coincide esta opinión de Francisco Torres con la expresada en la contraportada de una de las múltiples reimpresiones de esta novela: "Concentración del tiempo y el espa-

cio, lugar de tensiones entre vigilados y vigilantes, que pueden ver intercambiadas sus posiciones, aquí en la cárcel, el Palacio Negro de Lecumberri, se convierte en un tenso mundo trágico, circunscrito por una estructura narrativa vigorosa, por un lenguaje implacable que adquiere la textura misma de esas vidas llevadas al límite, acosadas por sus obsesiones, sus temores, sus ansias. Obra maestra de la novela corta, *El apando* reafirma a un escritor capaz de dar el máximo de intensidad en el mínimo de extensión".

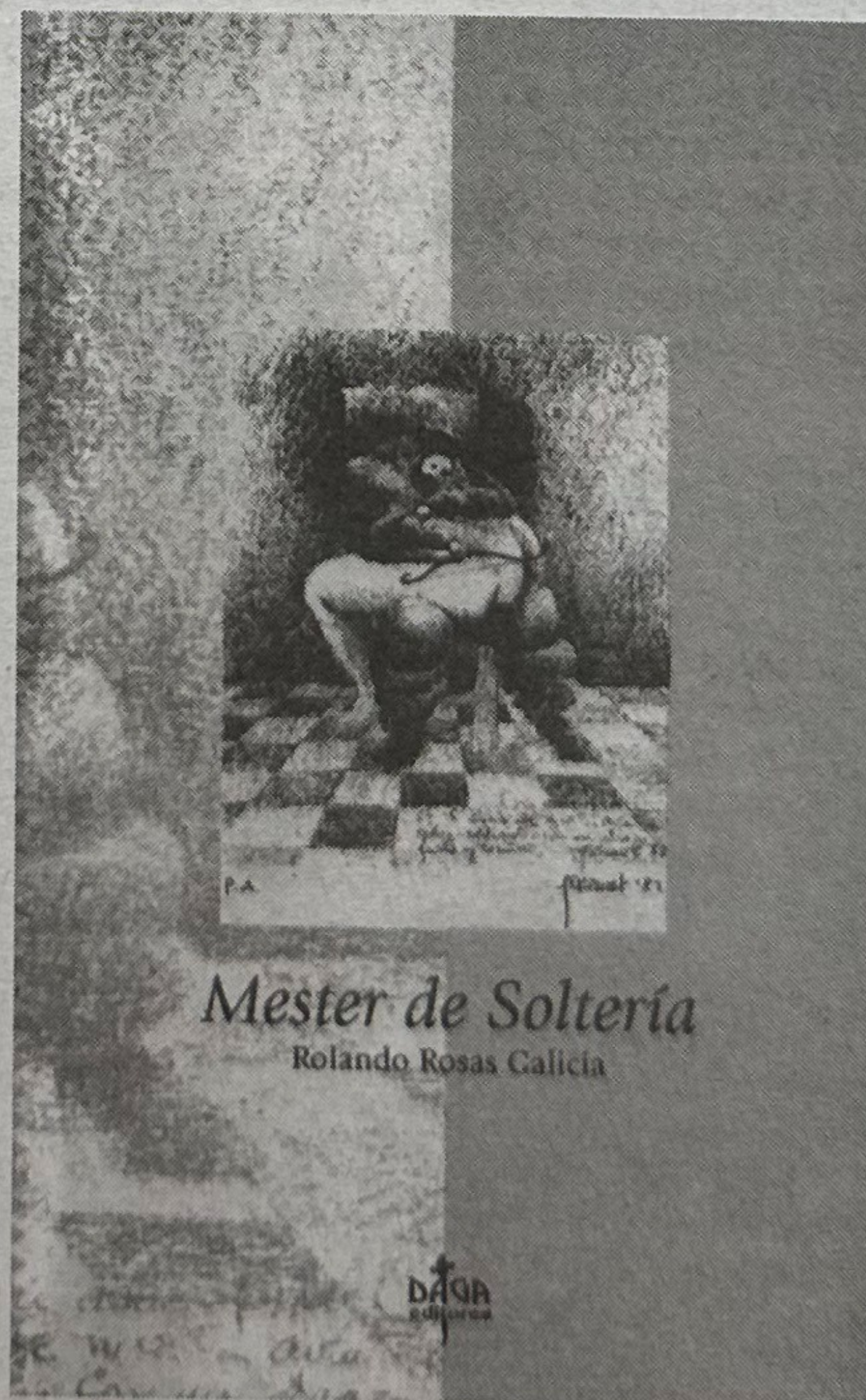
En el capítulo cuarto del libro *José Revueltas, el de ayer*, se incluye un análisis de los cuentos de Revueltas, género para el cual, señala Francisco Torres, el escritor duranguense está muy bien dotado tanto por sus buenos temas que, como señala Cortázar, no tienen que versar sobre grandes acontecimientos, siempre y cuando entreguen una revelación, como por la descarga de las tensiones acumuladas gracias al trabajo del narrador, lo cual Revueltas, por la riqueza expresiva, logra de una manera notable. "Si el cuento debe ser más que lo descrito, si debe ser ante todo lo que no está dicho en el texto, el lenguaje de Revueltas", como bien afirma el autor de este ensayo, "asume ese papel mientras revolotea y evoca, mientras imanta hacia los hechos narrados una serie de implicaciones que no están dadas en el cuento". Hay que recordar que para José Agustín, según cita recogida en este ensayo, *Dormir en tierra* es el mejor libro de cuentos escrito en México.

Como apéndice del libro *José Revueltas, el de ayer* viene, en primer término, un pequeño agregado donde se analizan las influencias de otros escritores sobre Revueltas que, en contra de varios detractores y críticos, no se nutre en Faulkner, sino en Ángel del Campo *Micos* y, sobre todo, en André Malraux.

Cierra el libro una entrevista que Francisco Torres hizo a José Revueltas, donde Revueltas, de primera mano, revela gran parte de su personalidad, de su amor a la vida, de su profunda piedad hacia los seres lumpen que llenan sus novelas, y su aceptación de la muerte como parte de la vida. Por todo esto, el libro de Francisco Torres es también un testimonio de la vida de José Revueltas, el de ayer, porque hace poco tiempo nos dejó, y sin embargo, parece ya legendario por su personalidad, por sus principios, por su carácter y por su gran obra que logró sobrevivir a casi treinta años de marginación.

Vicente Francisco Torres. *José Revueltas, el de ayer*. Coordinación Nacional de Descentralización/Universidad de Ciencias y Artes del Estado de Chiapas (Col. Los Cincuenta). México, 1996. 148 pp.

* (Raúl Hernández Nava ya no está con nosotros. Publicamos esta nota, muestra de su condición de escritor, como manera de recordarlo).



Mester de soltería

Víctor M. Hernández

La poesía es la vida misma escrita a punta de metáforas, me recita Horacio al entrar a un coctel variopinto. Insisto en lo poco que sé del tema y lo recomendable que sería irnos a otra parte (pienso en bares acogedoramente desolados como el Exilo o el Mera) pero es inútil porque avanza sin mirarme y sin dejar de par-

lotear algo que intuyo tiene que ver con la importancia de este acontecimiento. De repente lo pierdo entre la muchedumbre que se ha instalado en torno a la mesa de las viandas y los tragos pero con la misma celeridad con la cual lo pierdo se abre un claro entre dos obesos trajes armandi algo descoloridos y le veo en el fondo haciéndome señas. Los gordos armandi vuelven a hacerme difícil la visión y el camino así que decido darles la vuelta; en el trayecto logro pescar una copa y unas miserias de queso y jamón que una chica, no del todo mal, ofrece mostrando una dentadura tan blanca como las teclas de un piano.

Burgundy, Carlo Rosi, eructo mientras un tipo extiende su mano y dice "Mucho gusto, Antonio Manchado. Perdón, ¿es usted italiano?, yo soy de Amecameca pero mi padre..." "No —le interrumpo—, soy oriundo de..." entonces Horacio intercede y aclara: "Mi locuaz amigo se refiere al tinto, Manchado". Pero la explicación es en demasía sucinta para entender algo. Como Horacio lo capta, recita "qué fácil es volar, ¡qué fácil es! Todo consiste en no dejar que el suelo se acerque a nuestros pies". ¿Recuerda estimado, no? Y qué tal aquel que dice "pero el niño se hizo mozo y el mozo tuvo un amor, y a su amada le decía ¿tú eres de verdad o no? Cuando el mozo se hizo viejo pensaba: todo es soñar, el caballito soñado y el caballo de verdad". El cuasi-homónimo de Machado cambia de interlocutores y yo aprovecho el momento para estirar el brazo y pescar otra copa de Burgundy.

Una señora de finas facciones y maneras se acerca a mi amigo saludándole de abrazo y beso. Horacio me presenta y ella, como toda dama de la corte, extiende su mano a la espera de vasallaje. "Querido, no sabes cómo me has hecho falta, hay tantas cosas que se han dicho sin que pueda entenderlas bien a bien, y sabes perfectamente cuánto me molesta perderme una plática de esas", le dice tomándole del brazo. La envidia o los celos, o ambas cosas, me brotan como salpullido.

Un hombre canoso, en muletas, medio gordo y lentes Chapingo style, saluda y con él se acercan otros. Entonces me doy cuenta que estamos ya en el epicentro de la reunión (en lengua chilaquil, "con los precios, pues"). Otros y otras se acercan al canoso de muletas, lo abrazan, lo besuquean, lo felicitan, le piden autógrafos. Infiero que se trata del *mester* en cuestión aunque me resulta, la mera verdad, atípico, quizás porque lo había imaginado a la manera del solterón de *Un esposo ideal* de Wilde. Extiende ejemplares del salterio profano; inmediatamente lo abro al azar y leo: "Si no vuelvo/ No te será difícil acostumbrarte a mi ausencia/ Siempre estuve por ahí/ aún cuando fuiste en mi cuerpo/ y yo murmuraba en tu oído otro nombre". Por asociación de ideas o, mejor, vivencias, me viene a la mente la imagen de Luisa, tan perturbadora que muevo la cabeza para espantarla.

Vuelvo a la página: "Yo, huyo de mí, me parto en dos/ Estoy en ninguna parte/ Pero aún muerdo la oscuridad cuando tiras tu corpiño". Aaah, para la historia natural del sostén. Nada como ver al adversario sin el dos de copas, diría el Lagarto.

Afuera, en el mundo, Horacio explica a la dama de los treintaitantos años el juego escondido en el título del poemario; le dice que se trata de una cita lúdica del *mester de clerecía*, único fragmento sobreviviente del libro de Alexandre, enigmático poema medieval de autor desconocido (aunque muchos eruditos suelen atribuirlo, no sin razones de peso, a Gonzalo de Berceo —acota). "¿Y qué significa ese raro substantivo?", pregunta la dama con aire de niña aplicada. Horacio termina su copa número 5, y continúa: "El sentido no resulta del todo claro hoy, ya que se trata de lengua romance, y para ser más preciso, cuanto queda del poema se encuentra en dos versiones, una en aragonés y la otra en leonés. Sin embargo, se dice 'lenguaje de clerecía', a la poesía creada y empleada por los clérigos del medioevo; y si el *mester* refiere a quien domina un oficio o arte, entonces el *mester de soltería* apunta a quien se dedica al difícil arte de la soltería"; "¡Qué contradicción!", se oye decir a alguien más. "Nada de eso, añade Horacio, pues todo clérigo es por definición soltero". "Pero, ¿acaso no ha leído?, ¡aquí sólo se habla de la carne!", exclama de nuevo el hombrecillo de gafas provida, que sólo Zeus sabe de dónde salió; luego lee tembloroso: "El olor a manzanas/ los aceites/ en las verijas/ tramos de seda ávida/ Sombras para atrapar la otra belleza", luego pasa a otra página: "Corta las cebollitas jala con tus testículos tiernos/ El recuerdo en carne viva cal sobre el hueso/ Y estarás gritándole a tu princesa/ La Siempreviva tiene cabellos de muñeca rota/ Y te pones de pechito/ Y le gritas que eres el sapo sordo de sus ganas"... y luego a otra: "Buenos mamedores son los desdentados/ Muerden sin morder/ acarician/ Sedientos llaman a los jugos/ abrevan"... Horacio interrumpe mientras la dama y yo cambiamos nuestras copas. "Si como dijo Jorge Guillén, a propósito de Berceo, claro que el bien y el mal se disputan la Creación, y el demonio irrumpe con su rebeldía. La obra... albergará naturalmente más pecadores que santos". Aplausos y risillas hacen huir al intruso.

PELIGROSO • CRUCE PELIGROSO • CRUCE PELIGROSO • CRUCE PELIGROSO

“Y quiénes son Eumeo y Circe”, pregunta ahora la de treintitantos que, a estas alturas, parece de veintitantos. “Ambos personajes aparecen en la *Odisea*, el primero como fiel sirviente de Ulises, y la otra, como la diosa que, entre otras cosas, convierte en cerdos a los soldados del héroe en Eea, la isla de la Aurora. Pero en este caso, cuando se dice ‘Arrojé mi vejete a la piara de la Circe aquella’ o ‘mi venganza, Amor mío, es saber que detrás de mí/ viene Eumeo arreando los garabatos y tú lees/ en blanco’, estamos ante lo que se llama, dentro del análisis tropológico, el significado secundario en tanto que son portadores de un sentido que se recicla dentro del poema. Se les llama historias o alegorías”.

“¿Y Muddy Waters?”, pregunto. “Ese también cumple una función alegórica”, me dice Horacio alejándose con la dama. No queda casi nadie, sólo los borrachos de siempre. Me leo como Rufus, pero a media noche, sin compañía.

Rolando Rosas Galicia, *Mester de soltería*. Daga editores. México. 2000. 72 pp.



Trino de soledad, nostalgia y religiosidad

Naty Rigonni Olivo

En la interminable alborada del verso, el *Pájaro rojo* alumbró con su canto una estrella de siete picos; cuyos vértices mejor definidos pudieran ser el erotismo, la comunión con la naturaleza, el amor por la vida, la soledad, la nostalgia, la religiosidad y, finalmente, una aceptación —incluso podría decirse una celebración— de la muerte; dejando a un lado la posible visión trágica para dar paso a la visión madura de quien asume como positiva la condición finita del hombre, no así la de su obra. Estoy hablando de *Pájaro rojo*, el más reciente libro de Che Luis Valenzuela.

Este poemario deviene la consolidación de un estilo *chelusiano*. Ya desde sus primeros poemas, publicados en *Pasto Verde*, se anunciaban dos tópicos que habrían de ser fundamentales en la obra de Che Luis: el goce de la entrega amorosa y la búsqueda trascendental mediante la naturaleza: “la dicha/ envuelta por el rumor del follaje/ y la maternal insistencia de las flores,/ los dones de frutos/ cuelgan abismados en el presente de tu vida/ cual joyas que adornan el tránsito/ por el mundo poblado de mueres”.

*Desde el que fui*², su primer libro, es el receptáculo donde muestra más claramente su vocación como escrutador del universo y del discurrir humano, así como el gusto por explorar las diversas formas poéticas, en un recorrido que va desde el haiku: “Oí la noche,/ cansada y ronca,/ como un recuerdo”; o bien: “Palpita la lluvia,/ los pájaros, cantan./ Amanezco”; hasta la llamada prosa poética, pasando también por el poemínimo: “Tuve tanto de su amor,/ que creí olvidarla”. Logra en su primer libro versos de métrica poco usual y musicalidad notables; méritos que lo llevaron a obtener, en 1992, una mención honorífica en los Juegos Florales Nacionales convocados por la Universidad Autónoma de Campeche. Para muestra, esta otra flor en botón: “Repentina y voraz,/ memoria necia/ traes a mi corazón/ un parloteo de peñascos,/ o una

sombra./ una letanía de cuerpos,/ un escozor de murciélagos,/ una voz de enredadera,/ y así, territorio de ti,/ me recorres como un río,/ esclavo de ti,/ me castigas con un golpe”.

*Memoria del fauno*³, su segundo libro, viene a ser la obra donde Che Luis da rienda suelta a la fuerza lírica que en él se venía gestando, al manejar versos de largo aliento. En *Memoria del fauno* hace gala de un amplio manejo del lenguaje, entrega imágenes de gran belleza, cargadas de sensibilidad estremecedora: “He aquí que los insectos entonaron su letanía en amplia tarde:/ jadeante vislumbé en su canto los destellos del calor,/ un dolor de oídos se estampó en mi cabeza,/ el sudor se adueñó de mi torso,/ como quien desea olvidarse del mundo/ caí en el resplandor del sueño”; como dice en su canto “Del amor”: “el cortejo es entonces corazón que habla/ y puebla de rumores el follaje de sueños,/ se acumulan bajo párpados arenas de infancia,/ vuelven las hadas a prolongar su canto,/ el mundo es misterioso animal que dormita perfumado de esencias vegetales”, para más adelante resolver el juego erótico del poema: “En ese instante nos habitan dioses que vibran con tránsito de humores/ y un olor de marisma recorre los sentidos,/ .../ Las esferas celestes se agitan cuando ama una pareja,/ el sol nace por esa guerra florida,/ se restituye savia entre los árboles,/ la luna canta en las mareas,/ las bestias celebran su existencia/ y el acoso del tiempo no golpea las sienas”.

Bajo ese tono de lúdico erotismo, ahora, con la madurez del oficio, Che Luis presenta la estrella de siete picos que es este canto del *Pájaro rojo*, cuyo primer vértice —como ya mencioné en un principio—, viene entonces a develarse en estos términos: “ha despertado el olor del légamo./ Allí, entre el murmullo de los insectos/ te he escuchado gemir de placer/ azorada por el contacto de mi sexo”.

El segundo vértice del canto se da porque la naturaleza se hace presente en todo momento, y cito algunos versos preferidos por el autor: “cuando percibo el aroma/ de las jacarandas/ o nadando observo/ los nacimientos/ mágicos del agua/ disparada como chorro/ que remueve la arena”. Y de esa relación reconstituyente, plena, constante con su entorno natural, resurge el amor por la vida que manifiesta en “La vida leve”: “Mi designio será producir cantos/ que celebren este momento y esta hora/ que no acaba de ser/ sino delirio de sensaciones”.

La conciencia del cuarto vértice, la soledad, lleva al poeta a escribir líneas como éstas: “Y si todo es sueño, me digo/ sueño es mi angustia./ Y todo lo que toco/ se desvanece/ en un absurdo/ plegarse de alas”. Y de esa soledad se engendra el mayor de los fantasmas, la nostalgia, que con su espectro luminoso e intermitente aparece desplegada por todo el poemario y que, como el autor mismo explica, “da origen a los recuerdos”: “Tardes remotas/ en que un ser efervescente/ emana del ambiente”. Como respuesta contestataria a soledad y nostalgia surge como un refugio la religiosidad, que el autor encuentra ya como el camino que lo ha redimido de vicios pasados y presentes, y así mismo lo conduce al reconocimiento de sus propios defectos: “entonces, repleto de espíritu/ me siento capaz de enfrentar los pecados/ de soberbia y orgullo/ y rezando en silencio/ acepto mi cruz”.

En la “Elegía por la muerte de Jaime Sabines”, donde el autor se muestra más al desnudo, tanto con su cotidianeidad, como con la sensibilidad del poeta, que en su discurso se enfrenta —con madurez y resignación— a uno de los temas capitales de la lírica universal: la muerte.

Quisiera destacar que este *Pájaro rojo* es el segundo destello luminiscente con el cual se da continuidad a la nueva colección Lunaneagra de Ediciones Letras de Pasto Verde, del Taller Libre de Creación Literaria Parménides García Saldaña que prosigue —aún después de siete años— en el empeño de llevar al

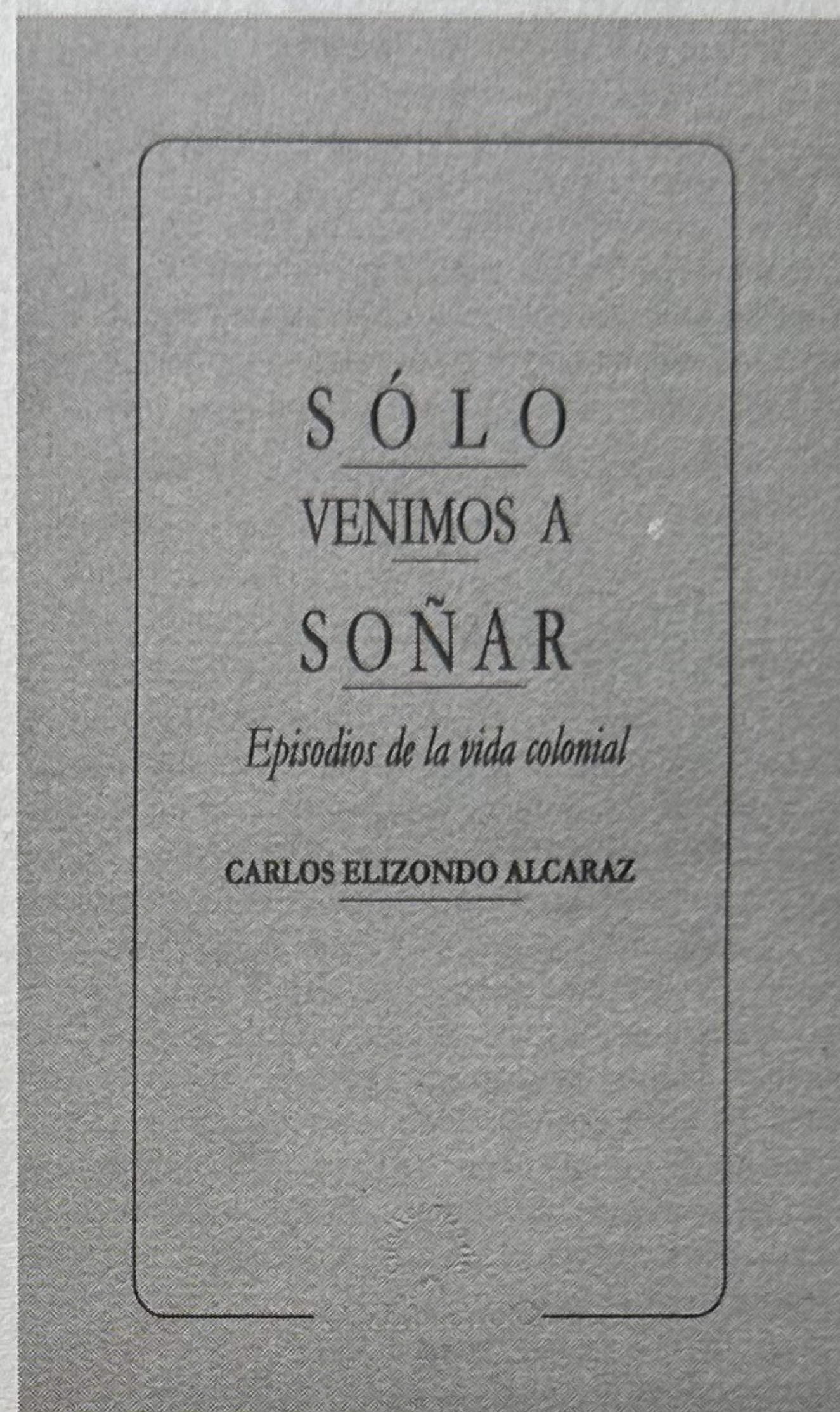
público lector obras de calidad a un bajo costo, y que a su vez reitera mi premisa: “el negro no es luto, sino poesía”.

Che Luis Valenzuela. *Pájaro rojo*. Col. Lunaneagra, Ediciones Letras de Pasto Verde, Orizaba, Ver. México. 2000. 32 pp.

¹ *Pasto Verde*, primera época. Orizaba, Ver. 1994.

² *Desde el que fui*, Orizaba, Ver. 1995.

³ *Memoria del fauno*, Orizaba, Ver. 1997.



Episodios nacionales

Alberto Chimal

A medida que nos alejamos del pasado, disminuimos nuestra capacidad de poner sus hechos en perspectiva: para casi toda la gente (si llega a pensar en ello) la Colonia fue como un solo día con edificios viejos, la virgen de Guadalupe, minas de plata, autos de fe, Sor Juana, la Llorona. Para disipar esa falsa impresión, los estudiosos del tema procuran iluminar, con libros y artículos, las zonas oscuras del periodo. A este esfuerzo contribuye *Sólo venimos a soñar*, pequeña antología de episodios coloniales de Carlos Elizondo Alcaraz.

El primer obstáculo que debe superar un libro así es la imagen simplificada de personas y acontecimientos que inculcan, por lo general, los libros de historia. Necesita devolver a los hechos de cada personaje la enorme riqueza y variedad que tuvieron. ¿Qué hizo Cuauhtémoc, además de ver quemados sus pies? ¿Qué paso tras el llanto de Cortés, tras su victoria? Elizondo cuenta a partir de imágenes vívidas, y se concentra menos en visiones “de conjunto” (la desastrosa expedición a las Hibueras, el hecho numeroso y abstracto de la evangelización) que en las consecuencias de los grandes sucesos, en cómo afectan la vida de personas determinadas, a veces célebres, a veces no. Cuando

Cortés decide casar a la Malinche con un lugarteniente, describe el estupor de quienes lo rodean. Para hablar de Sor Juana elige un episodio poco conocido (su polémica con los “cuarenta sabios” de la Nueva España) y no lo cuenta desde el punto de vista de ella. Para describir las complejidades de la evangelización, pone el ejemplo de un anciano indígena que agoniza y, al saber de la noción del cielo y el infierno, pregunta por qué los españoles no respetan su propia su fe. Un sacerdote le contesta:

—Dicen creer en ella pero no la practican.

—¿Entonces también ellos pueden ir a dar a las tinieblas?

—Claro que sí y con mayor culpa, porque se les transmitió el mensaje de Cristo desde que nacieron (...)

—No van a caber en nueve infiernos, padre. Mira con cuánta soberbia, avaricia, ira y lujuria se comportan casi todos. Bautízame inmediatamente, para que no vaya a toparme con ellos en la oscuridad.

Estos hechos pueden ser apócrifos (los parlamentos lo son, ciertamente) pero, además de ser plausibles, no incurrir en un exceso (lo que me parece un exceso) de libros recientes: no tienen un empeño novelesco, no es su propósito contar la Historia como si tuviera planteamiento, desarrollo, nudo y desenlace, ni subordina los hechos a una interpretación o imagen de la vida de sus personajes centrales. Esta noción, que proviene de Thomas Carlyle y que Enrique Krauze ha defendido con buenas razones (y sólo para la historia de México, hay que reconocerlo), corre el peligro de comportar un falso más sutil, una exaltación de eventos cuya significación es juzgada, siempre, después de que ocurrieron.

Las estampas de Elizondo, en cambio, son relatos en el sentido que da a la palabra la preceptiva literaria, y esta forma les sirve para aludir a su condición de fragmentos, elegidos arbitrariamente, de un conjunto mayor e informe: como Víctor Hugo se burla en *Los miserables* de los estrategas y generales que pretenden conocer y controlar todas las incidencias de una batalla cuando nadie puede, siquiera, acabar de verlas, *Sólo venimos a soñar* muestra, de modo muy contundente, los pequeños ridículos o errores que sólo pueden ser vistos desde afuera de una cultura y sirven, mucho mejor que sus aciertos y sus solemnidades, para caracterizarla. Dos episodios destacan: la polémica entre Carlos de Sigüenza y Góngora, que defendía la noción de los cometas como fenómenos naturales, y todos los que los creían signos de un castigo divino; y la terrible epidemia de viruela de 1779, que podría haber sido contenida si el francés Morel, que proponía una forma primitiva de vacunación, hubiese podido comprobar que sus padres estaban casados por la iglesia.

Finalmente, Elizondo da una hermosa lección sobre lo azaroso de las interpretaciones de la historia. El licenciado Marcos de Aguilar, en quien recayó el gobierno de la Nueva España tras la destitución de Cortés, era

un anciano que había perdido ya todos sus dientes, y sólo se alimentaba con la leche de unas cabras que había traído en el navío de España (...). Su única preocupación era la leche; y para fortuna suya, logró contratar como nodriza a una mujer indígena llamada Ocoixóchitl, “Flor de Ocote”, cuyo hijo había muerto al nacer, por lo que sus robustos pechos “reventaban de leche” (...). Esa buena mujer amamantaba al gobernador, proporcionándole un gran placer, después de lo cual él se quedaba profundamente dormido.

¿No es ésta una imagen tan rica, por lo menos, como la de Cortés y la Malinche, para los buscadores del ser del mexicano?

Carlos Elizondo Alcaraz. *Sólo venimos a soñar. Episodios de la vida colonial*. Instituto Mexiquense de Cultura (Col. Cuadernos de Malinalco No. 40). Toluca, México. 1998. 52 pp.



Amor es la palabra; poesía, la acción

Director fundador: Roberto Fernández Iglesias. **Dirección:** Margarita Monroy Herrera. **Edición:** Rogerio Ramírez Gil. **Asesor:** Dionicio Munguía J. **Administración:** María Guadarrama Campos.

Todas las fotografías son de Margarita Monroy Herrera si no se indica lo contrario.

Dirección: Calle Porfirio Díaz 216, Col. Universidad. Toluca, Estado de México. C.P. 50130.

Teléfono y fax: (722) 219-54-36. **Correo electrónico:** tunastraltoluca@hotmail.com

Los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los autores y pueden o no reflejar la opinión de TunAstral. Se solicita amistad, canje, correspondencia y toda clase de apoyo y ayuda. Se responde por colaboraciones no solicitadas.

Tiraje: Diez mil ejemplares de distribución gratuita.

Impreso en La Prensa, S.A. de C.V. México, D.F.

cAmbiAviA

Información y crítica de la tribu

No. 28 marzo de 2002

Publicación de TunAstral, A.C.



El otro, los otros y la demás gente del mundo

Carlos Ramón Morales

Para que pueda ser, he de ser otro, salir de mí, buscarme entre los otros, los otros que yo no soy si yo no existo los otros que me dan plena existencia.

Octavio Paz, Piedra de sol

I. Sobre la literatura del pasado

Cuando cursé el diplomado de la Escuela de Escritores de SOGEM, de 1990 a 1992, Kundera y sus indagaciones sobre la existencia humana aún estaban en su mejor momento. Tusquets editaba la novela-testimonio-introspectivo *El amante* de Marguerite Duras, la película *Henry y June* de Kaufman nos abalanzaba sobre las obras autobiográficas de Miller y Anaïs Nin, y todavía creíamos en la narrativa de la generación que hizo de la subjetividad y la experimentación del lenguaje su mejor tarjeta de identidad. Por eso, la consigna implícita entre los estudiantes era escribir historias muy cercanas a nuestro recuerdo y nuestra realidad. El imperio del yo gobernaba las posibilidades creativas. De ahí que las críticas de mi grupo se enfocaran a instaurar la *verosimilitud* (la capacidad de que la historia presentada fuera creíble) como principal atributo o carencia de nuestras propuestas. Ni siquiera había que imaginarse la posibilidad de una narrativa fantástica importante. Quienes se atrevieron a hacerla, irremediablemente caían en las garras de un grupo más cercano a la transcripción de sus mundos internos, que en el de la imaginación arriesgada, o aparentemente gratuita.

Cuatro años después, la consigna cambió. Fanáticos de vampiros, lectores de tratados cabalísticos difíciles de conseguir (y la mayor parte de las veces, apócrifos), apologistas de masacres hilarantes y nada realistas, tal fue el perfil de la generación que tuvo en Alberto Chimal a su mejor representante. Según cuenta el mismo Alberto, una semana se leyeron tantos asesinatos fársicos en su salón, que hasta debieron detener la producción tremendista y someterse a una pausa de reflexión y mesura; el resultado fue una semana de crónicas realistas tan aburridas, que duró muy poco tiempo. A la semana siguiente del festival del realismo regresaron los vampiros, los serial killers, los planetas de antropófagos y demás lindezas.

Todo esto viene a cuento por la extrañeza que me provocó, en un primer momento, la obra de Alberto Chimal. Como mi tope de la excelencia en la escuela siempre fue la obra de un Ricardo Chávez Castañeda lírico y melancólico, sumamente hábil para la creación de ambientes introspectivos y evocadores, cuando supe del prestigio de Alberto imaginé relatos con la mejor melancolía, el mejor reflejo de sus emociones y reflexiones más soterradas. Y la extrañeza inició al encontrar historias estrambóticas, acciones vertiginosas de personajes inauditos, farsa, violencia, humor negro, pero poca introspección. Ningún personaje reflexionaba gran cosa, en ninguno era demasiado importante el amor, el tiempo y la memoria, las preguntas en torno a la identidad. Su obra no era el mejor

ejemplo de lo que yo tenía como la gran propuesta, aunque eso sí, tuve que reconocer la disciplina, el oficio, las abundantes lecturas y, creo que sobre todo, el tesón.

Mi principal crítica hacia la narrativa de Alberto Chimal tenía que ver con el manido lugar común de equiparar a la literatura fantástica con la evasión. Ni siquiera la mentada insistencia en que los mundos descritos por la literatura fantástica operan como alegorías de nuestro mundo, podía sustraerme de que la literatura fantástica, finalmente, evitaba a toda costa asumir compromisos. Claro, en este fin de siglo, es muy raro el autor que en su obra manifiesta sus compromisos, sean morales o políticos. La escritura ha ganado un espacio al quedar absuelta de la denuncia, el panfleto o la concientización. El arte es amoral, apolítico, apartidista. Pero el mismo triunfo deviene en indolencia. Escribir de cualquier cosa puede provocar en el lector cualquier cosa; en realidad no importa, lo fundamental es dejar el testimonio de las frases bien cuidadas, el esplendor del adjetivo pertinente, la fría perfección del párrafo elegantemente redactado.

En este contexto leí *Vecinos de la tierra*, editado por el Centro Toluqueño de Escritores en 1996, un ingenioso catálogo de pueblos caracterizados con determinadas virtudes, habilidades o carencias. En una reseña que escribí de aquel libro rescaté el uso de un lenguaje riguroso, el ensamble de estilos que van de las leyendas de culturas ancestrales y la imaginaria borgiana a los dibujos animados y los cómics, "la intención de revelarnos vicios, flaquezas, esperanzas y demás artilugios que solemos tener los humanos". El ánimo que quedaba después de leer la reseña es que uno se encontraba ante una alegoría de la condición humana. Nótese la propiedad para reconocer las virtudes del libro, pero también, para reflejar cierto alejamiento. Era como decir: "Alberto, eres muy bueno, pero no acabas de prenderme". Eso sí, seguía reconociendo la disciplina, el oficio, las abundantes lecturas y, sobre todo, el tesón.

Al tiempo de atestiguar la trayectoria de Alberto, alguna noche de chelas, paté y previsible papas sabritas, caímos en el tema favorito de esos momentos: la impostación apocalíptica de la generación del crack. Aquel plan mercadotécnico disfrazado de generación literaria tenía como uno de sus principales objetivos cantar —con todo el preciosismo y la propiedad gramatical posible— el fin del mundo. Un manifiesto bastante desangelado —parecía catálogo para vender enciclopedias— trataba de convencer al pleno de cómo el milenarismo era el único tema posible ante los cuatro años que faltaban para el final del siglo XX. Los autores involucrados con el movimiento se dedicaron, entonces, a describir ciudades bladerunnianas, personajes introspectivos y atormentados, y demás tópicos cuyo objetivo era que el lector terminara las novelas con un nudo en la garganta y honestas ganas de suicidarse. Ilusamente creí que los ambientes futuristas, a medio pelo entre la ciencia ficción y la crónica urbana del momento, serían del agrado de Chimal. Grande fue mi sorpresa cuando mostró su disgusto. Según él, la oda al Apocalipsis era una moda sin demasiado porvenir. Ningún mundo va a terminar, dijo, al contrario, con la entrada del nuevo siglo empezará algo nuevo, quien sabe si mejor o peor, pero será nuevo. En lugar del Apocalipsis, se debe de preparar el Apocatástasis, el renacimiento de las civilizaciones.

II. Sobre la literatura del futuro

A dos años de *Vecinos de la tierra*, la reestructuración del libro, para ser publicado bajo el nombre de *Gente del mundo* en el Fondo Editorial Tierra Adentro, me presentó un nuevo contexto de lectura: la apocatástasis a la que Alberto se refería. Y entonces la lectura se vuelve distinta: descubro que cada pueblo, nómada o sedentario, feliz o atormentado, próspero o menoscabado, es una realidad naciente, un presente perpetuo que quiere ser conocido, un matiz del género humano que me lleva a tener una visión más amplia de mí mismo, y del mundo que iniciará o terminará cuando yo nazca o muera. Así como las etnias, los seguidores de distintas religiones o sectas, los defensores de una u otra ideología política, los hanzoi, los fayágora y los ligremios coexisten en el reino de Haydayn, y se relacionan entre erróneas visiones fatalistas del mundo, tamborines para llevar el ritmo del terruño a todas partes, diosas que con sólo tres pasos crean el deseo, sabios que defienden la voluntad de las enfermedades para hacerse presentes o aldeanos que se dejan hipnotizar por su mago sacerdote para viajar por paisajes fantásticos. *Gente del mundo* se presenta entonces como un generoso catálogo de todos los pueblos que podemos ser, de todos los pueblos que podríamos conocer, y esta diversidad nos hace más grandes por hacernos más incluyentes, más comprensivos con el otro, más curiosos ante ese desconocido que, con su obsesión muy particular, se ofrece para que lo conozcamos. *Gente del mundo* describe la pluralidad, que ya no es alegoría, sino realidad ante las

pluralidades que somos nosotros en nuestro mundo. Nosotros y los homosexuales, nosotros y el clero, nosotros y los tzotziles, nosotros y la cajera del supermercado, nosotros y el partido político más lejano a nuestras convicciones, nosotros y el asesino, o el sodomita, o el vendedor de seguros que infructuosamente intenta engatusarnos con una póliza contra incendios.

Del mismo modo, me retracto de otra afirmación que aventuré en la reseña de *Vecinos...*, cuando aseguré que el catálogo de los pueblos de Haydayn pretendía la sabiduría. Contra esta cualidad de sujeto maduro, que mira hacia el pasado y en él reconoce la *summa* de su aprendizaje, ahora, en *Gente del mundo*, reconozco, más bien, la curiosidad de quien conoce y necesita describir su conocimiento de un mundo nuevo.

El mejor ejemplo de esto lo encuentro en fray Bernardino de Sahagún y su *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Cuando llegó a tierras americanas con el fin de evangelizar, decidió que la mejor forma de hacerlo era comprendiendo primero la cultura de los nativos. Empezó un catálogo de costumbres, concepciones, ritos y creencias, con el objetivo inicial de cotejar y planear la acometida en contra de la idolatría. Pero poco a poco lo fue seduciendo la originalidad de la cultura náhuatl, se sorprendió por la sofisticación de sus calendarios, paladeó la gran diversidad de sus frutos y legumbres, y se extasió con los huehuetlotallis o consejos de ancianos a tal extremo que hasta llegó a considerarlos más sabios que las homilías domingueras de su orden.

Más allá de la importancia que tiene la *Historia general de las cosas de la Nueva España* para nuestro conocimiento de las culturas anteriores a la llegada de los europeos, Sahagún seduce por el camino que hubo de recorrer hasta apreciar, respetar, iniciar su conocimiento del americano. Sahagún se enfrentó a la gente del mundo, y de ese enfrentamiento salió adelante con un concepto que probablemente fue incapaz de formular en su momento, pero que ahora se presenta claro, sugere: la diversidad cultural, el conocimiento del otro.

Del mismo modo, Alberto Chimal se erige como un Sahagún fantástico y, así como el fraile franciscano, presenta el testimonio de aquello que ve y oye desde su exploración de los distintos pueblos. Por eso, elegir la técnica del catálogo refleja el ánimo de Alberto de asumirse como un aprendiz de enciclopedista que recoge apuntes de viaje, leyendas, usos y costumbres para asentarse en el mundo que ha elegido escribir, y al que después utilizará con acercamientos y reconsideraciones. La prueba está en que en un más reciente volumen, todavía inédito, al que Alberto llama el de "Los Hablistas", los distintos pueblos de Haydayn toman voz y cuentan, ellos mismos, sus historias, de tal modo que si fuera cine, *Gente del mundo* trabajaría con panorámicas y planos generales, mientras "Los Hablistas" acerca la cámara a planos americanos, medium shots y hasta close ups. Un tercer trabajo en proceso anuncia una novela nuevamente con el reino de Haydayn, donde los personajes cuestionan y niegan su realidad. Alberto descubre y prevé el riesgo de repetir la fórmula Haydayn, que podría volver anacrónico lo que hasta ahora ha sido novedoso. Quién sabe qué tanto volverá a abordar Haydayn después, pero la conciencia de los riesgos hace prever que Alberto cuidará y dosificará el recurso. Aunque no regrese a Haydayn, resulta simbólico el hecho de que Alberto reniegue de sus primeros libros de ciencia ficción, e inicie su sistema narrativo con *Gente del mundo*. Su primer libro oficial —el primero que tiene una poética consciente— es el libro de un narrador nombrando la extrañeza del mundo en el que existe. En este sentido, *Gente del mundo* opera como una doble inauguración.

Para más identificación con el trabajo de antropología, la descripción de las veintidós ilustraciones perdidas irrita y motiva a la imaginación. ¿Qué tanto conocimiento del reino de Haydayn hemos perdido por la impericia de sus cronistas para conservarlos?, ¿qué tanto conocimiento del reino en el que vivimos estamos perdiendo por nuestra impericia de verla y nombrarla?

En *La otra voz*, el último libro que escribí Octavio Paz sobre teoría poética, retoma la triada de la Revolución Francesa —libertad, igualdad, fraternidad— para hacer la crítica de la modernidad. Según Paz, la libertad fue el estandarte de las facciones capitalistas, mientras la igualdad acompañó los ideales de las facciones socialistas. Entre los dos valores, quedó sin fuerza el puente de estos, la *fraternidad*. Y Paz propone la recuperación de ésta como vía para abordar el nuevo milenio. *Gente del mundo* se inscribe, entonces, como un intento de agrupar a los distintos, de asumir las diferencias, de cantar el Apocatástasis, de fraternizar. Frente a la dispersión multitudinaria del siglo XX, Alberto Chimal escribe la inclusión del XXI. Por eso, al leer *Gente del mundo* estamos leyendo el inicio del próximo siglo. No creo que sea jactancioso decirlo, después de todo, Alberto no se ha adelantado tanto, sólo uno o dos años, según crean que el XXI inicia en el 2000 o el 2001, discusión que no vale la pena abordar en estos momentos.

Alberto Chimal. *Gente del mundo*, Fondo Editorial Tierra Adentro No. 174, Segunda Edición. México, 2001. 104 pp.



La metáfora de la muerte

Martha Favila

María Zambrano, en *Orígenes*, habla de la metáfora y la define: "Manera de representación de una realidad que no puede hacerlo en modo directo; presencia de lo que no puede expresarse directamente, ni alcanzar definición racional. La metáfora es una definición que roza con lo inefable, única forma en que ciertas realidades pueden hacerse visibles a los torpes ojos humanos".

Cuando una persona afronta, sufre, padece la muerte de un ser querido se enfrenta a una metáfora, a lo inefable; en el entorno todo y hacia el interior se vive una metáfora. Al poeta le es necesario asir y crear aunque sea para sí, el milagro de transformación del que es protagonista. Esa necesidad puede seguir varios caminos de expresión: la tristeza simple y llana, el ahogo, la asfixia, la opresión en el pecho o el desgarramiento y la pesadumbre pero, ¿la risa fúnebre?, ¿la broma?, ciertamente es un camino extraño; pero, en fin, dicen los antropólogos tan afectos a rescatar y conservar los lugares comunes de nuestra cultura que los mexicanos nos burlamos de la muerte. En algunos textos de *Bromas para mi padre*, la broma se da de manera explícita; en otros, esta aparente risa recrudescer la ausencia de la que aún no se es consciente del todo. Esos desgarramientos interiores son como pequeñas bombas de tiempo en las entrañas, programadas para su estallido en distintas fechas, nadie sabe cuándo ni en qué dimensiones cada una de ellas hará explosión. Los textos de *Bromas para mi padre* podrían ser resultado de la detonación de cada una de esas bombas.

Es una fortuna para los poetas poder crear objetos estéticos a partir de los más amargos e inciertos momentos, como pueden serlo la contemplación de una agonía, el acompañar de la mano al padre por el camino hacia la muerte. Pareciera propio de una estética fúnebre, lo repito, pero Eduardo Osorio, sin duda, supo cómo verter el líquido de su contemplación, su compañía, en recipientes que le resultan con la capacidad precisa para asimilar el fantasma de la angustia; por esto digo que el camino que escogió es extraño, el de la broma.

Podría decirse que *Bromas para mi padre*, con sus versos y con su prosa, es la crónica de una agonía que culmina con la muerte. La falta de reverencia hacia este hecho terrible va construyendo este volumen de microhistoria personal con humor negro; esa pequeña lámpara encendida en el corazón de Eduardo Osorio le otorga la luz que le permite atrapar los momentos más amargos y hacerlos terrestres, reales,

vivibles, sin mitos; el camino de la broma para cronicar la muerte permite ver a los seres humanos, por muy cercanos que sean, como lo que son: seres humanos.

La lectura de este libro permite ver a la muerte con más naturalidad, sin la parafernalia que por lo regular rodea este acto del que ninguno de nosotros podremos escapar. Por esto es que tomo al inicio de esta reseña el fragmento de texto de María Zambrano; la muerte como algo incomprendible para la razón, algo que sólo la poesía, a través de sus inusuales caminos puede explicarle a la sangre, la corazón; la metáfora a través de otras metáforas, como en el siguiente fragmento del poema "Cine":

He visto en los ojos de King Kong la última mirada de mi padre: aquel enorme, magnífico y silencioso gorila, derrotado en su fuerza, viendo por última ocasión a quien amaba...

El consuelo, la libertad, el poder romper las ataduras que nos ceñan con fuerza al dolor, sin duda se encuentran a través de la escritura de estas *Bromas para mi padre*, como en el texto "Esquela" donde habla la madre, la viuda:

(quién sabe qué decía su corazón bromista, qué escuchó su pulmón conmovido, qué leyó su estómago viudo)

murmuró y la oímos claramente ante su esquela: —¡Lástima que tu padre no leyó todo esto!

"Algo sobre la muerte del mayor Sabines", el conocidísimo poema de Jaime Sabines es de principio a fin la historia de un desgarramiento escrita con la furia que da el no poder nada contra la muerte. En *Bromas para mi padre*, ese mismo desgarramiento tiene lugar pero en otro tono, a pesar de que encontramos coincidencias, y que a veces pareciera el primero un báculo para el segundo, el tono siempre es distinto; en este último se recurre, en lugar de a la furia imponente, a la ironía, a la broma:

*Me puse a reír porque era divertido
Causaban risa los demás, acongojados: aquellos que ignoraban el principio, esa larga agonía de tu cuerpo, ese esperar tu muerte y descubrir la vida
¿Acaso no es graciosa esta paradoja?*

Dejan estas *Bromas para mi padre* un sabor irónico y resignado en la boca y la urgente necesidad de releer a Sabines, a Villaurrutia, a Becerra, a Paz.

Eduardo Osorio es periodista, y ha escrito también cuento y novela. Esta que presentamos es la primera reimpresión de la primera edición de *Bromas para mi padre*, plaquette de poesía, editada bajo el prolífico sello de tunAstral.

Eduardo Osorio. *Bromas para mi padre*. tunAstral, Col. Pliegos Personae, 1era. reimpresión. Toluca, México. 1998. 50 pp.

bras surge una poesía en claroscuros. Noche y día, amor y desamor, vacuidad y completud, vida y muerte: de las tinieblas nace la esperanza.

De acuerdo con Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, "la luz se pone en relación con la oscuridad para simbolizar valores complementarios o alternantes de una evolución. Esta ley se verifica en las imágenes de la China arcaica como también en las de numerosas civilizaciones. Tales imágenes significan que en todos los niveles de la vida humana, como también en todos los planos cósmicos, una época sombría va seguida de una época luminosa, pura, regenerada".

Lo resplandeciente y lo sombrío conforman una dualidad universal, esa misma existe en el yin y el yang. Los opuestos luz-tinieblas están representados por Ormuzd y Ahimán en el mazdeísmo, por los ángeles y los demonios en Occidente, en la India por los deva y los asura, en China por las influencias celestes y terrenas.

En la poesía de Wong advertimos el vaivén de la claridad. A veces la dualidad se complementa: *El ángel viejo observa desde su memoria, / palpa la luz con sus párpados de sombra*. O se opone de manera tajante: *Salgo de mí: voy de la espuma a la ceniza...* A veces domina uno de los contrarios: *Sol, deslumbro;... O bien: Empañado espejo la retina tiembla. Oscuridad total*. La luminosidad apenas se sugiere en algunos versos: *Un sol hostil tremola sobre el muelle/ mientras una mujer camina por la playa/ como una estrella*.

Toda poesía tiene un aspecto genésico. En su libro *La pugna sagrada* (Ediciones Coyoacán, 1997), Wong expresa que "el poeta es el primer hombre en el primer día del mundo, con el enorme privilegio de darle nombre a las cosas". Los poemas cobran vida en la mano integradora del poeta, quien da ritmo a las palabras que significan algo. El artista va creando de acuerdo con el sentimiento, el pensamiento, la experiencia. A veces elige un tema o un elemento predominante. En *Espejo a la deriva*, hay un leitmotiv a lo largo del libro, la dualidad ya mencionada con la cual el poeta transita por temas universales de la lírica.

Luz y sombras palpitan en metáforas, símiles, imágenes. Por ejemplo, en la instancia "Arcada en ruinas" el poeta dice: *...ángel ciego que cercena sus alas luminosas/ canto/ como espiga de luz/ en la ceniza*. Además alude a la densidad de la materia: *Roca intensa la oscuridad*. E insiste en determinar la presencia de lo sombrío: *Braceo como ángel condenado a la penumbra*. O bien su contraparte: *...soy árbol incendiando de amarillo el horizonte/ luz moviéndose con rapidez ante el azoro de la noche*. En la instancia "Terquedad de los espejos" se lee: *Grumos de luz temblando frente al viento...* En "Campana en el vacío" leemos: *...ni tú ni nadie sabe del sol que estalla en mil fulgores...* O bien: *Otra mujer vocea las cenizas*. En la parte "Sonoro resplandor" el poeta canta: *Como unicornio embisten los destellos*. E insiste: *Lo que tengo está en la Luz...* Para de manera precisa señalar: *Sobre el rosal un resplandor nevado/ y en la pupila brasas calcinándose...* En "Caracol de la aurora" el poeta escribe: *Paloma núbil la claridad emerge*. En el verso que da título al libro resalta con sencillez: *Luz: espejo a la deriva*. También leemos: *Esqueletos, espigas ensombrecidas arrancan jirones de penumbra*. O bien encontramos la sentencia: *Esquirlas de esplendor esta pupila*.

En ese entramado de luces y sombras, los reflejos desempeñan un papel muy importante, por ejemplo: *Grito en la sorda concavidad de los espejos*. El autor canta: *Espejo sorprendido por el polvo/ la luz se extravía*. Su voz certera apunta: *El relámpago asoma/ por el estruendo inaudito del espejo*.

En varios poemas del libro que me ocupa, encontramos guiños intertextuales con la tradición literaria. En el poema "Resabios" se observa la presencia de Jaime Sabines, Rubén Darío, Octavio Paz, José Gorostiza y Walt Whitman (en ese orden riguroso, señala Wong).

El autor del libro alude a Sabines cuando dice: *Ahí va este verso tarumbeando*. Se observa una alusión a Darío cuando Wong escribe: *Ahí va la araña rencorosa ignorando al sol*. También se refiere a Paz cuando escribe *Alto grito amarillo me sacude* (*Alto grito amarillo* está en cursivas y lo toma del poema *Himno entre ruinas* de Paz). Asimismo Gorostiza está presente en los versos: *...cuando la inteligencia devasta, quema.../ desolación en llamas*. Whitman se advierte en el verso: *Yo también me celebro y me canto*.

En el poema "Cantar de la ceniza" aparece en cursivas la paráfrasis a Neruda: *Ahora miro la espuma estéril del recuerdo/ los secretos que salen de la boca de las piedras*. Así también en el poema "El viejo Ho" resaltan dos estrofas de *Cuaderno verde* de Ho

Chi Ming. En el poema "He aquí la calle" cita Wong a Sabines en el verso: *...hasta el vertedero del sol...* En el poema "Migajas encendidas" aparece otra vez Sabines: *A caballo, tarumbeantes*. (*A caballo* está en cursivas en el poema). Una alusión y homenaje a Ramón López Velarde aparece en el poema "Pulsar de la memoria" cuando leemos: *...mi carne urgida de tu ser perfecto*, que no es sino el verso que López Velarde dejó sin concluir. Wong, con su estilo propio, lo termina como una posibilidad de la gama que admitiría. En el canto "Espejo a la deriva" Wong escribe: *Soy el Personaje en rosa tocado con un sombrero de silencio...* Las cursivas *Personaje en rosa* en el poema se refieren al cuadro de Rufino Tamayo. En el mismo canto Wong hace referencia a Rosario Castellanos cuando expresa: *Y nadie, nada, sólo la oculta soledad había*. (*La oculta soledad* está en cursivas en el poema). Un homenaje a Carlos Pellicer se observa en el poema "Pellicereana", estructurado en pentasílabos polirrítmicos, el poeta Wong utiliza las formas dactílica y trocaica.

Se advierten lazos con una cosmovisión oriental en el poema "Fiesta de la Luna del Medio Otoño" en los versos: *...pagodas diminutas: faroles en manos de los niños*. El aspecto oriental continúa: *Como una flor de loto la Luna se abre*. Y Wong alude a su raigambre: *...y yo soy el rayo de Luna cayendo/ en el Corazón del Otoño*. En el poema "El viejo Ho" se mencionan lugares del Oriente como Chung King, Kuang Si, Cao Bang y Hanoi. Observamos versos con un fuerte contenido simbólico: *Diríase dragón o serpiente ensoberbecida*. O bien: *...lejos del viento que resuena/ como dragón en la ventana*. No podían faltar en *Espejo a la deriva* los sonetos, dado que el poeta Wong goza al utilizar las formas clásicas de la poesía. Así tenemos "Palpitar de la corriente" y "Alba apetecida".

A lo largo del poemario, el autor chiapaneco da cauce al dolor y a la soledad; comparte su experiencia con nosotros por medio del discurso lírico. Los poemas reflejan una intensidad tonal: desgarramiento del ser, vacío existencial. Óscar Wong indaga en su interior y exterioriza su experiencia en imágenes intensas y reveladoras. De ahí el título del libro: *Espejo a la deriva*. El artista, como hombre sensible, va al garete a través de la luz sin encontrar un asidero, cae en el vacío, pero ese vacío es la imagen del origen de donde surge la luminosidad; en el devenir de los opuestos, espiral involutiva-evolutiva, la luz ya regenerada reilumina al poeta y nace la esperanza. Wong se identifica con la claridad. En el soneto "Alba apetecida" se lee: *O bien la esperanza esperanzada, / del alba apetecida, del nadir, / aguardo de tu ser la llamarada*.

Wong siempre ha externado que "la forma expresa el contenido", por eso su obra está asentada en versos meticulosamente elaborados. También puede observarse el lirismo que maneja: el yo poético se advierte tanto en los momentos más deslumbrantes como en los más oscuros. Óscar Wong transmite su experiencia personal a través de imágenes poéticas plenas de luz y sombras. Distintos significados surgen de esas imágenes polisémicas. En sus versos hay una dinámica rítmica, sobre todo, cuando plasma con destreza los silencios. Además, refigura la realidad de acuerdo con su concepción del mundo. Tiene un gran manejo de las analogías y una marcada capacidad de síntesis.

El poeta sino-mexicano es un asiduo observador del mundo, de la naturaleza. No son gratuitos los dos primeros versos del libro: *Invoco los tallos y las rosas, / transformo la sustancia de la piedra*, ni tampoco el verso final del poemario: *El fulgor enloquece a la retina*. En los versos iniciales se comprueba la poética de Wong expresada en *La pugna sagrada*: "Como cántico o invocación, la poesía participa de lo sagrado y vital de la existencia".

En el poemario se perciben resonancias mágicas. Se advierte un hálito sagrado, ritual, mítico. A lo largo de este volumen presenciamos de manera contundente la transfiguración del Fénix, nombre griego del ave Bennu. Éste aparece en lo alto de la proa de barcas sagradas que desembocan, dice Albert Champdor, "en el inmenso abrasamiento de la luz... símbolo del alma universal de Osiris que se crea sin fin por sí misma, mientras duran el tiempo y la eternidad". En los poemas de Wong se advierte tal abrasamiento.

Espejo a la deriva es una obra en claroscuros. Wong oficia el ceremonial de la poesía mientras lánguidas lajas de luz se desgajan en la oscuridad. Y éstas, gracias a la espiral perpetuamente sacra, renacen lánguidamente con el hálito esperanzador de la Luz.

Óscar Wong. *Espejo a la deriva*. Editorial Praxis, México, 1996. 64 pp.

Teatro, Mujer y País



Teatro, mujer y país

Sandra Palanik

Las dramaturgas mexicanas imprimen en esta antología su incuestionable sello de calidad y tradición literaria; estas piezas dan testimonio de la madurez que han alcanzado en su manejo del género. La publicación alberga diez textos de escritoras de diversas generaciones y procedencias regionales, algunas con trayectorias reconocidas internacionalmente, y otras más jóvenes; emergen con vigor desde distintos foros de actividad teatral. Aparecen en la antología obras de Luisa Josefina Hernández, Sabina Berman, Martha Cerda, Mary Paz Gómez Pruneda, Gabriela Yncián, Gilda Salinas, Susana Robles, Elba Cortés, María Antonia Valle Colón y Verónica Langer.

Felipe Galván, antólogo de *Teatro, mujer y país*, en la presentación de la edición, señala que "los estudios sobre dramaturgia femenina mexicana no han gozado de constancia en su seguimiento pese a que la producción creativa en el terreno ha sido enorme". Esta obra surgió como alternativa para rescatar el vacío de divulgación del teatro de mujeres en México. En la realización de su proyecto, que cumple el cometido de ofrecer un "muestreo editorial" con "representatividad", Galván contó con el apoyo del Centro de Estudios del Género de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y de varias organizaciones e instituciones culturales.

En el prólogo de esta publicación sectorial, María del Carmen García Aguilar presenta una reflexión sobre el tema de la escritura de las mujeres en el contexto de nuestra reciente incorporación en los diversos campos del quehacer humano. La investigadora sustenta, por una parte, que las mujeres arrastramos "siglos de aprendizaje de tradición femenina y enfrentamos la disyuntiva, al entrar en la producción, de participar acogidos al paradigma patriarcal, actuando, escribiendo y valorando como hombres; o intentamos ingresar como mujeres, con nuestros saberes, nuestra cultura, nuestro ser real y simbólico". Por otra parte, señala que los actuales estudios sobre la categoría del género confieren mayor énfasis a la relación entre texto y cultura. Desde ese cambio de perspectiva teórica, tanto los textos literarios como la actuación de escritores y escritoras, son considerados constructos sociales. Con ese giro en el análisis, se produjo en los estudios literarios un consiguiente alejamiento de concepciones vinculadas con el determinismo biológico, por lo cual García Aguilar plantea que:

"El género como categoría analítica permite entender por qué se piensa que la escritura de las mujeres, en cierta medida es diferente que la de los hombres. Bajo esta categoría se considera que es la cultura y no la naturaleza la que nos determina; de tal manera que todo lo que pensamos, valoramos, apreciamos y percibimos pasa por ese tamiz llamado género. (...) Al presentar las obras de las mujeres de forma sectorial, tiene la intención también de ir cambiando los parámetros de la apreciación y valoración de este tipo particular de escritura, para no dejarla en desventaja ante la literatura y crítica tradicional. Partimos para ello del reconocimiento de que si bien emergen mujeres y hombres de contextos diversos, esa diversidad no puede traducirse en desigualdad. Si logramos el primer paso, seguramente empezaremos a ver el mis-

Óscar Wong
Espejo a la deriva



Lánguidas lajas de luz

Silvia Pratt

*Dijo Dios: "Haya luz", y hubo luz.
Dios vio que la luz era buena y la separó
de las tinieblas. Dios llamó a la
luz "Día" y a las tinieblas "Noche".
Y atardeció y amaneció el día Primero.
Génesis I: 3 - 5*

Espejo a la deriva de Óscar Wong es un entramado de luces y sombras. De esa dualidad de albas y penum-

mo objeto, en nuestro caso la literatura, de manera diferente".

La lectura de las diez piezas que constituyen la antología, en tanto que fueron seleccionadas por su representatividad a manera de corpus literario, permite enunciar ciertas consideraciones sobre la dramaturgia femenina mexicana en los albores del nuevo milenio. La primera, y más enfática, es que estas escritoras conocen bien su arte y abordan con maestría una diversidad de temas: problemas relacionados con la identidad; conflictos en relaciones interpersonales íntimas, en el ámbito familiar y de pareja; crítica de conductas sociales estereotipadas que han resistido cambios considerables en las costumbres sociales; y el cuestionamiento de postulados teóricos fundamentales de nuestra cultura actual.

Un rasgo común de estas autoras es situar la transmisión de sus mensajes en el plano de la metáfora teatral, manteniendo en equilibrio el balance entre propuesta estética y contenido. La construcción del mensaje se elabora desde el diseño estructural de las piezas, inscribiéndola en los elementos constitutivos del andamiaje teatral; los mensajes cobran forma transmutados en efectos teatrales, en el manejo de las temporalidades, en cierta utilización de los espacios escénicos, en el desdoblamiento de los personajes, en la simbología que confieren a los objetos colocados dentro y fuera del escenario, y en tantos otros recursos.

Las dramaturgas mexicanas mueven con habilidad los hilos de la conducción intertextual. Verónica Langer, en *Ojos abiertos, ojos cerrados*, juega con la expectativa que el lector (o espectador) trae a la obra fruto de su propia experiencia con las otras versiones del tema. Gabriela Yncán, en *Aristéminis en Tacuba*, actualiza al coro griego con un "cachondo lapsus lingüístico" que lo aterriza en la cultura popular mexicana, y, en sus pasos por el escenario, lo mueve por un hilo que remite al musical americano. En la pieza *Frida Kahlo, autorretrato*, Mary Paz Gómez Pruneda pone en escena tantos elementos de la cultura mexicana y de la vida y obra de la pintora, que se podría decir que el contexto se incorpora en el texto. Gómez Pruneda emplea, además, en la construcción de su simbolismo teatral, elementos de la semiología pictórica, como el uso sistemático de colores. Entre otros elementos intertextuales, la ubicación permanente de Frida-pintora-observadora, con su caballete a un lado del escenario, evoca sutilmente la posición de Velázquez incluido en el cuadro *Las Meninas*, como pintor-observador, situado, también, detrás de su caballete.

Martha Cerda, en *Todos los pardos son gatos*, obra que es también un homenaje a la escritora Elena Garro, confiere especial importancia al espacio como metáfora de la problemática existencial del desarraigo de dos mujeres mexicanas en exilio, quienes están a punto de perder lo único que les queda en la vida: una habitación alquilada, en la ciudad de París. Con una propuesta que juega con las temporalidades, Elba Cortés introduce, en *Dominó*, el guiño de aquellos seres que viven inmersos en ciclos de repeticiones. Luisa Josefina Hernández crea, en *El galán de ultramar*, una magnífica ambientación costumbrista para situar a sus personajes protagónicos en una trama que los mantiene atados al orden de las costumbres.

Con pericia, estas escritoras producen situaciones teatrales intensas que se desarrollan en las esferas más íntimas de las relaciones interpersonales. Gilda Salinas pone en escena, en *Crisálida*, la caótica relación de una madre con su hija, encerradas en un ciclo de amor y conflicto que se cierra con una dramática paradoja. En *Cazar mariposas*, con un manejo de giros y sorpresas, María Antonia Valle Colón, mantiene a su lector (espectador) inmerso en un elevado umbral de intensidad dramática construida alrededor de un conflicto de pareja.

Las escritoras mexicanas participan en la labor de demolición de los discursos sociales caducos, con maestría tal que la escritura trasciende el ámbito estrictamente panfletario y las sitúa en la esfera literaria con propuestas teatrales que, si bien son críticas, prevalece en ellas el componente estético. Dos maestras de este arte son Sabina Berman con *Feliz nuevo siglo, doktor Freud*, y Susana Robles con *Festín de perros*. La primera lleva a escena el enjuiciamiento de la propuesta psicoanalítica freudiana con gran sutileza e ironía; y la segunda inscribe la voz de la mujer en el discurso histórico con fuerte denuncia del fascismo y su constante recurrencia en el mundo contemporáneo.

Las dramaturgas mexicanas se han incorporado en las letras en paridad con los hombres en la calidad de sus propuestas, que efectúan con gran acierto, desde su perspectiva de mujeres, con dominio del lenguaje escénico; con la creación de personajes protagónicos de gran fuerza y complejidad psicológica; y se integran en el discurso histórico cuestionando con gallardía los propios cimientos de la cultura.

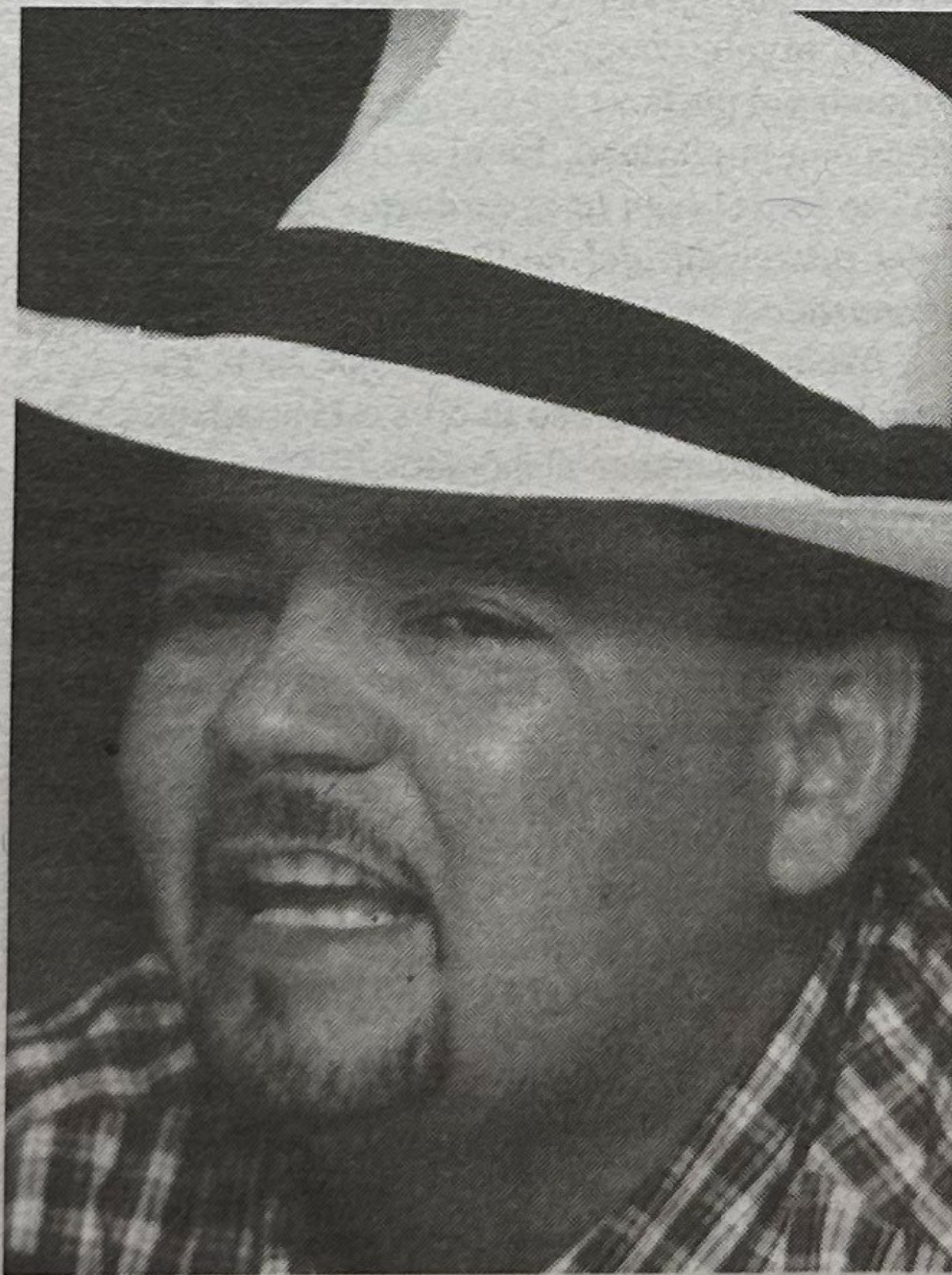
Felipe Galván. *Teatro, mujer y país*. Editorial Tablado Iberoamericano. Puebla, México. 2000. 300 pp.



La aventura

Alberto Chimal

Juan José Rodríguez es un narrador difícil de clasificar. Sin ser un rebelde radical, dedicado por principio a negar todas las influencias de la gran tradición literaria mexicana, tampoco se subordina plenamente a ella ni pretende continuarla adaptándola a los temas de la hora; quiero decir que no es un cronista más del aburrimiento en las grandes ciudades, la vida amorosa o tabernaria de quien pueda pagársela, la degradación de quien no. Y, desde luego, tampoco se le puede ajustar a ninguno de los subgéneros pretendidamente innovadores, fijos en sus reglas para beneficio de especialistas o de grandes consorcios.



Juan José Rodríguez

La explicación está, además de en la lectura de este libro, en la de sus otras novelas: *El naufrago del mar amarillo* (1991) y *El gran invento del siglo XX* (1997); está en sus cuentos, publicados aquí y allá y entre los que menciono (porque no he dado todavía con su primer libro, *Con sabor a limonero*, de 1988) sólo el más reciente: "En este pueblo no hay cabrones", aparecido en la reciente antología *Ciudadanos de Ficticia*. Los lectores encontrarán en ellos, siempre, personajes complejos, dotados de pasiones humanas y trazados no necesariamente con cariño que es una palabra peligrosa, sino con respeto: con la convicción de que sus existencias, como tanto se pide y raras veces se consigue, tienen importancia para cada uno de ellos; encontrarán escenarios ricos y abigarrados, y en especial el espacio, limitado sólo en apariencia, de Mazatlán, un puerto que se expande del mundo del hombre a la naturaleza, de la tierra al mar, del presente al pasado; encontrarán, al mismo tiempo, la preocupación por el amor y la supervivencia. Para decirlo en pocas palabras, Rodríguez es miembro de esa especie en extinción de los narradores originales, empeñados en crear una obra personal y, al mismo

tiempo, en recuperar la conexión entre la literatura y el proverbial mundo de la vida: en contar una buena historia y decir algo en ella.

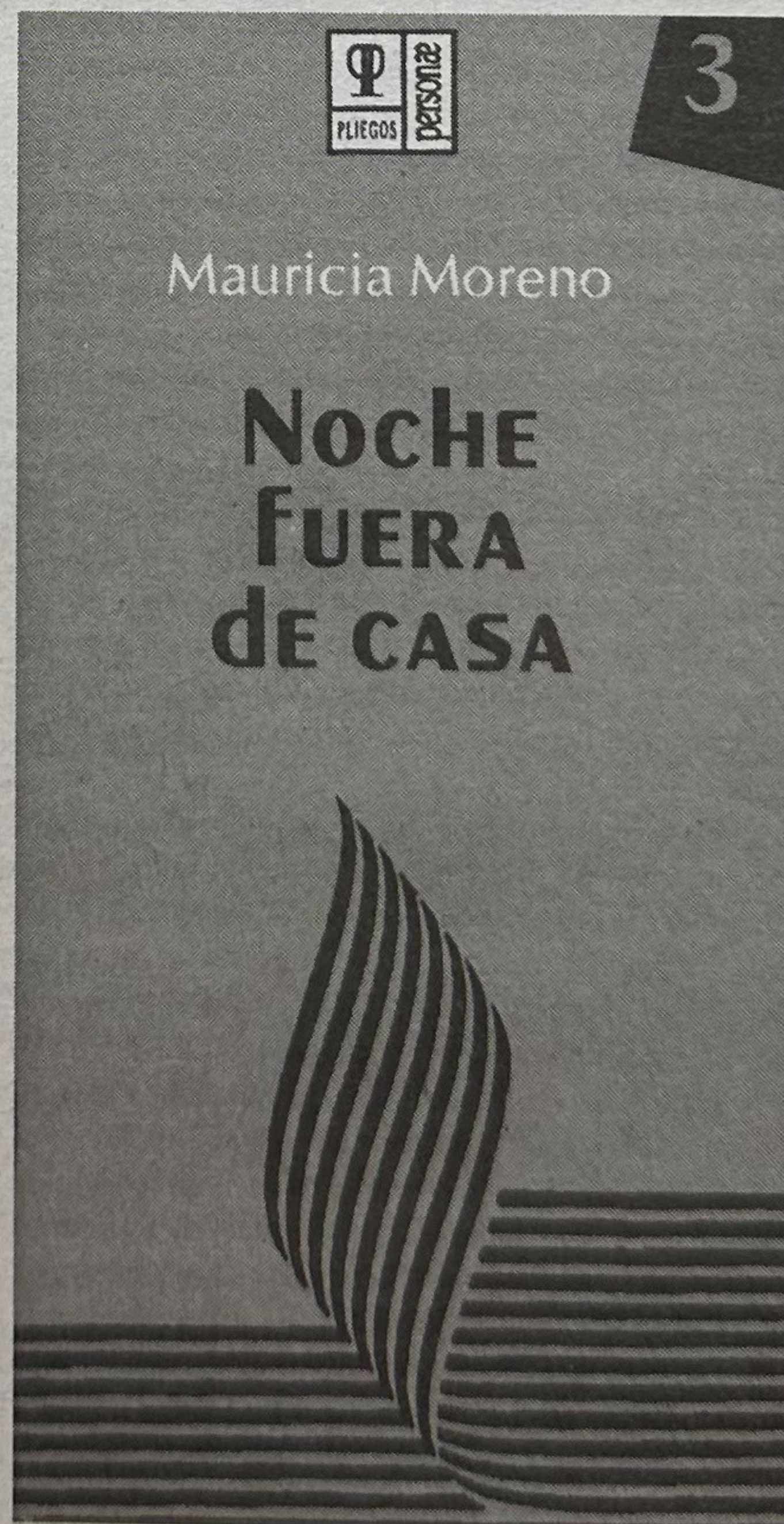
Al mismo tiempo, es un narrador capaz, con dominio pleno de la lengua y la capacidad de emplearla para construir tramas absorbentes, que no sueltan al lector (como se espera de un libro de éxito), y que a la vez no se limitan a repetir supuestas "verdades" aceptadas por todos, o fíerías consagradas por la distracción o la indiferencia. Quiero decir que es un escritor sorprendente.

Asesinato en una lavandería china es el ejemplo perfecto de esta conjunción de atributos. Alejandro Medina, su protagonista, sale de su casa a cumplir un encargo nimio, aunque en un barrio peligroso de Mazatlán, y de pronto se ve metido en una serie de situaciones que cambian su vida y lo llevan, primero, a redescubrir su propio origen, su pasado íntimo, en un mundo desconocido: un Mazatlán insospechado, hecho de largas conjuras, violencia y el tráfico más increíble que se haya imaginado en México; y segundo, lo llevan a encontrarse con Yolanda, amor en el tiempo del peligro, "la mujer que es la correcta" y que sólo el azar pudo haberle deparado.

Hay una trama policial, y desde luego la referencia obvia es *Complot mongol* de Rafael Bernal, pero también hay hechos estrambóticos que recuerdan a Pedro F. Miret; hay una estirpe de vampiros que no debe nada a ningún creador contemporáneo; hay referencias musicales, teatrales, literarias, históricas que insertan la acción física, limitada a breves días, en la memoria mucho mayor de la tradición sin desmedro ni servilismo. Todo está subordinado a una actitud extraña, fiera: un empeño, que comparten todos los personajes, de perdurar en un universo inestable, aunque no necesariamente hostil. "Vas a vivir muchos años", dice Yolanda a Alejandro, "pero tienes que cuidarte". Una lección extraña en estos tiempos: los habitantes del mundo de Juan José Rodríguez no se hacen ilusiones, pero tampoco renuncian a sus propias fuerzas.

Asesinato en una lavandería china, un libro aparecido originalmente en 1996, ha sido reeditado por el Fondo Editorial Tierra Adentro. Más lectores podrán hallarse en la aventura y en los personajes, extraños y cercanos a la vez, que propone.

Juan José Rodríguez. *Asesinato en una lavandería china*. Fondo Editorial Tierra Adentro No. 115, segunda edición. CNCA, México. 2001. 82 pp.



Para viajar la realidad

Dionicio Munguía J.

Tengo que confesar que mi admiración por Mauricia Moreno es muy grande y a eso se une la amistad que

le profeso desde hace pocos años, los que tengo por estas tierras tan frías y tan amigables. Como siempre he dicho, hablar sobre los amigos entraña una dificultad especial porque o se pierde la amistad o se pierde al lector, que viene a ser exactamente igual.

Cuando tuve en mis manos el original original de *Noche fuera de casa* (porque en este tiempo de computadoras y disquetes, un original ya no tiene el mismo sentido que antes y Mauricia Moreno sigue en ese esquema pre-computadora: aún escribe a mano, lo que vendría siendo el verdadero original; después pasa lo escrito a máquina, lo que es realmente el primer original en suceso, y, por último, ella no me dejará mentir, nuevamente transcribe a máquina las correcciones para dejar un solo conjunto, aunque a últimas fechas ya ha entrado a las computadoras) retomo la idea: cuando tuve en mis manos el original original de *Noche fuera de casa* supe que tenía un trabajo muy placentero para hacer. Ordenar los textos en la forma en que viven en el libro no tuvo mucha dificultad y sí fueron momentos en que la lectura de cada uno de los cuentos me hacía recordar viejos tiempos de mis inicios como escritor, cuentista frustrado y crítico entusiasta que mira con placer cómo los amigos cada día escriben mejor que uno.

Esto sólo significa, según ciertos adoradores de Freud, un cierto grado de sadomasoquismo con tintes monomaniáticos, que es lo mismo a decir, en buen cristiano, que sufrir con lo que uno no ha escrito es al mismo tiempo placentero y se alegra de verdad uno.

La faceta de crítico tiene que salir de un momento a otro y atacar, con dureza dice mi yo interno, el descontento con todo, los cuentos de Mauricia Moreno; pero no, dice mi otro yo interno, el que ve las cosas amables de la vida y siente que agredir por agredir es algo incorrecto. ¡En qué broncas me meten mis amigos!

Al escribir estas notas debo reconocer que hay algunos cuentos que a mí, como dije al principio, cuentista frustrado, me hubiera gustado escribir.

Completos, con un desarrollo casi perfecto logran atrapar al lector desde la primera palabra y mantienen la atención hasta que el punto final aparece en la página. Amenos en su lenguaje y divertidos, Mauricia Moreno captura la letra con toda su redondez y camina de la mano de la anécdota en sus cuentos dejando al lector con (imaginaré expresiones en su mente): 1.- la boca abierta; 2.- con duda; 3.- con enojo; 4.- con una mezcla de incredulidad y afirmación; 5.- con la boca abierta por la duda y el asombro; 6.- con ternura; 7.- con la certeza de quien está de acuerdo con la autora.

Podría seguir enumerando expresiones que existen en el momento de leer estos cuentos; pero no va por ahí la cosa. Debo decir que *Noche fuera de casa* es un libro que se puede leer; este libro, como cualquier otro, pero especialmente este, tiene que leerse de pie, mirando la calle de Silvano García (ya sé que está muy cabrón para ustedes lectores, pero en deferencia, en compensación, pueden leerlo mirando la calle donde viven, o la de la novia, o la de la tercera persona, ustedes comprenderán), sobre todo cuando lean el cuento "Fórmula de amor", que abre precisamente este libro. Aquí cabrán todas y cada una de las expresiones que he detallado hace un momento y que, no me dejen mentir, sufrirán desde la ternura más completa, hasta la duda, la risa y el enojo absoluto, porque, como cada lector podrá opinar, algunos acusarán al personaje de insensible, otros de justiciera, algunos más no creerán el cuento, y los más disfrutarán, sin dudar, de lo que Mauricia Moreno imaginó al momento de escribirlo.

Y esa es una señal importante que se descubre al leer a Mauricia Moreno. La imaginación fértil que tiene la autora, la terrible imaginación para hacernos descender al infierno como en "Asael y la gemela", o el terror de "Piri" al enfrentarse al fantasma, o la increíble pero dramática historia de "Lolo", para saltar a la ternura de "La ciudad de Brujas", lo divertido en "La chancla" o la realidad de las niñas que no quieren comer, porque estando flacas quieren estar más flacas cuando la última flaca es la calaca, en "Perdiendo peso".

Noche fuera de casa se puede inscribir dentro de los libros de cuentos más cercanos a nuestro tiempo, para viajar la realidad y afincar la necesidad de creer en quienes escriben por placer. Mauricia Moreno es una escritora que lo hace, que disfruta su trabajo, su oficio, su literatura.

Mauricia Moreno. *Noche fuera de casa*. Pliegos Personae No. 3. tunAstral. Toluca, Estado de México, México. 2000. 52 pp.