

1091

TEMA Y VARIACIONES DE

LITERATURA



UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA
METROPOLITANA



DIVISION DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
II SEMESTRE 1995

\$ 20.00

TEMA Y VARIACIONES DE
LITERATURA *6*

UNIVERSIDAD
AUTONOMA
METROPOLITANA 
Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**

DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

II SEMESTRE 1995

Cortesía de la Galería Metropolitana



Ilustración de portada
"El muro", 1993. Punta seca.
Del catálogo
Flor Minor. Equilibrios y energías
D.R. © 1994 Universidad Autónoma Metropolitana

DIRECTORIO

Rector General

Dr. Julio Rubio Oca

Secretaría General

M. en C. Magdalena Fresán Orozco

Rector de la Unidad Azcapotzalco

Lic. Edmundo Jacobo Molina

Secretario de la Unidad

Mtro. Adrián de Garay Sánchez

Directora de la División de Ciencias Sociales y Humanidades

Mtra. Mónica de la Garza Malo

Jefa del Departamento de Humanidades

Mtra. Begofía Arteta

Consejo Editorial

Margarita Alegría de la Colina

Begofía Arteta

Jaime Erasto Cortés

Alejandra Herrera

Frédéric-Yves Jeannot

Antonio Marquet

Oscar Mata

Alberto Paredes

Vicente Quirarte

Edelmira Ramírez Leyva

Joaquina Rodríguez Plaza

Jorge Ruedas de la Serna

Severino Salazar

Marcela Suárez Escobar

Vicente Francisco Torres

Margarita Villaseñor

Coordinador Editorial de la Revista
José Francisco Conde Ortega

Asesor Técnico Editorial
Silvia Pappe

Distribución
Adriana Corona

Diseño
Israel Ayala
Eugenia Herrera

D. R. © 1996 UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
División de Ciencias Sociales y Humanidades
Departamento de Humanidades
Av. San Pablo N° 180 Col. Reynosa Tamaulipas
Azcapotzalco, C.P. 02200 México, D.F.

Certificado de Licitud de título y contenido en trámite
ISSN en trámite

Diseño
NO PASE. ARTE MAQUILADO
Via mercurio 56. Arcos de la Hda.
Cuautitlan I. C.P. 54730 Edo de Mex.
Tel. 8734224

Impresión
AGES. Auer 102 Col. Heroes de Nacoziari
Mexico, D.F.

Presentación José Francisco Conde Ortega	7
Lo fantástico en Francisco Tarío Vladimiro Rivas Iturralde	11
Gonzalo Aguirre Beltrán y nuestra tercera raíz Vicente Francisco Torres	19
La perversión ¿en o de Serna? Vida Valero Borrás	35
La narrativa de Amparo Dávila Jaime Lorenzo y Severino Salazar	49
Los mitos y obsesiones de Severino Salazar en "Árboles sin rumbo" Alejandra Herrera	65
Fisuras de la autoridad narrativa en una metáfora policiaca Roberto Vélez Correa	79
"La refinada violencia del olvido..." Un cuento inocente de Angelina Muñoz-Huberman Antonio Marquet	93
"Cihuateotl" de Juan Vicente Melo Joaquina Rodríguez Plaza	101

Entrevista con Amparo Dávila Jaime Lorenzo y Severino Salazar	115
La escritura después de la guerra, entrevista con Angelina Muñiz-Huberman Antonio Marquet	127
Reflexiones en torno a la entre-¿vista? Antonio Marquet	137
De puntos suspensivos y otras minucias. Entrevista con Enrique Serna Frédéric-Yves Jeannet	143
Noticias de Borneo. Entrevista con Francisco Hernández Frédéric-Yves Jeannet	159
El primer Francisco Hernández Oscar Mata	183
La poesía de José Francisco Conde Ortega Enrique López Aguilar	193
Un viaje por la poesía de Ángel José Fernández Enrique López Aguilar	203
Amor y desamor en algunos poetas de la generación de los cincuenta Arturo Trejo Villafuerte	267
Cuatro ases de amor: Moscona, López Aguilar, Rosas Galicia y Trejo Villafuerte José Francisco Conde Ortega	277
Desear narrar/desear vivir: Las estrategias narrativas de <i>Piel de hormiga</i> de Alejandro Sandoval Manuel F. Medina	293
Notas biobibliográficas	307

La literatura mexicana —es obvio decirlo— es multi-forme y compleja. Desde la misma noción de literatura mexicana comienzan los problemas. Con los modernistas se hace claro un hecho: a partir de la certeza de que en el espectro de la lengua española existen variantes dialectales, el apropiarse de la norma de uso particular significa un despegue y una afirmación. Gracias a la aventura estética de los modernistas se puede hablar de literaturas nacionales, no en el aspecto que privilegia el color local y cierto folclorismo, sino en el más arduo y decisivo: la conciencia de la lengua.

En el siglo XX, la aventura iniciada en la centuria decimonovena amplía las propuestas. Poetas, narradores y ensayistas ensanchan los caminos descubiertos por sus antecesores. Tratamientos formales y temáticas dan cuenta de las múltiples posibilidades de abarcar una realidad que, ciertamente, en su complejidad encuentra otro punto de despegue: la provocación para esfuerzos renovados de estudio. Eso es este número de *Tema y variaciones de Literatura*: una provocación para lectores y estudiosos de la literatura mexicana. Los ensayos y entrevistas aquí

incluidos quieren ser partícipes de una conversación multitudinaria, de un diálogo basado en una condición: el respeto por la inteligencia y el rigor.

Los estudios sobre los narradores abarcan un espacio de tiempo sumamente amplio. Se aborda la obra de cuatro autores no siempre frecuentados por la crítica, pero que son esenciales para el desarrollo de nuestra literatura. Francisco Tario, Amparo Dávila, Gonzalo Aguirre Beltrán y Juan Vicente Melo. Los acercamientos de Vladimiro Rivas, Severino Salazar y Jaime Lorenzo, Vicente Francisco Torres y Joaquina Rodríguez Plaza, respectivamente, coinciden en un punto: el rigor y el despojo de prejuicios. Asimismo, se estudia la obra de tres autores más jóvenes: Severino Salazar, Luis Arturo Ramos y Enrique Serna. Son autores jóvenes que tienen una obra sólida, y que al ser abordados por Alejandra Herrera, Roberto Vélez y Vida Valero, en ese orden, demuestran por qué enriquecen el panorama de nuestras letras. Una entrevista y el análisis de un cuento de Angelina Muñiz-Huberman, realizados por Antonio Marquet, complementan el cuadro.

En cuanto a la poesía el tiempo se contrae. Los ensayistas se acercan en el tiempo. Un estudio de la obra de Francisco Hernández, escrito por Oscar Mata, es el punto de partida. Los primeros pasos del poeta veracruzano son estudiados con minuciosidad e inteligencia. La entrevista de Frédéric-Yves Jeannet con el mismo autor ayuda a la comprensión de uno de los poetas mexicanos contemporáneos más importantes.

Después viene la generación de los poetas nacidos en la década de los cincuenta. Los ensayos que Enrique López Aguilar dedica a Ángel José Fernández y José Francisco Conde son agudos y propositivos. Apuesta por la palabra y la circunstancia de nuestro tiempo dan cuerpo a estos estudios. Por último, el tema del amor. José Francisco Conde y Arturo Trejo Villafuerte indagan

en la obra de los autores de la generación arriba señalada esta constante universal. Y, al buscar los rasgos distintivos en el léxico y en el tratamiento, encuentran una realidad que, quizás, sea el signo de nuestro fin de siglo: el peso del tiempo y la voluntad del canto y la memoria.

Un último apunte. Las entrevistas incluidas son, acaso, otra forma de creación. Preguntas y respuestas que ahondan en el ejercicio de la disciplina más dolorosa y solitaria ayudan a la comprensión de un mundo cada vez más apresurado, pero siempre en la abierta posibilidad de ser compartido.

— Vladimiro Rivas Iturralde*

Empezaré este ensayo con tres definiciones de lo fantástico que son tres paráfrasis recíprocas. La primera es de P.-G. Castex: “Lo fantástico... se caracteriza por una intrusión brutal del misterio en el marco de la vida real”¹.

La segunda es de Louis Vax: “El relato fantástico... nos presenta por lo general a hombres que, como nosotros, habitan el mundo real pero que, de pronto, se encuentran ante lo inexplicable”².

La tercera es de Roger Caillois: “Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana”³.

Las tres definiciones suponen la contraposición de dos términos: el misterio y la vida real; el mundo real y lo inexplicable; lo inadmisibile y la inalterable legalidad cotidiana. En las tres se tra-

* Area de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

1 P.-G. Castex. “Le Conte fantastique en France”, cit. por Tzvetan Todorov en *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premiá, 1987, p. 25.

2 Luis Vax. *loc. cit.*

3 Roger Caillois. *loc. cit.*

ta de una ruptura: el misterio, lo inadmisible, lo inexplicable, quiebran las paredes de lo real y por ellas se abren paso.

Ahora bien, de los cuentos seleccionados por Alejandro Toledo para el libro *Entre tus dedos helados y otros cuentos*⁴, pocos cumplen a cabalidad esas condiciones. Nadie, creo, pondrá en cuestión el hecho de que la mirada del autor sobre el mundo es casi profesionalmente fantástica; algunos pondremos en duda la cabal realización de lo fantástico en ellos.

Tomaré como ejemplo de lo que quiero decir dos casos extremos: “El éxodo” y “Entre tus dedos helados”. El primero es una deficiente historia de fantasmas. De fantasmas que no lo son, porque engendran, comen, beben, se transportan: poseen un cuerpo. Jamás se sitúan en esa inefable zona de incertidumbre y ambigüedad que hacen de un fantasma un fantasma —como lo consigue de maravilla Henry James en *The Turn of the Screw* (*Otra vuelta de tuerca*, en la traducción de José Bianco), el más bello, inquietante relato de fantasmas jamás escrito—. Y no hay misterio por una razón: nunca aparece en “El éxodo” la contraparte del fantasma, esto es, lo otro: lo corpóreo, lo real. Un fantasma es un ser *relativo*: su existencia sólo se mide como relación con un ser vivo y corpóreo, con una otredad que le infunde esa categoría.

El argumento, en breve, es el siguiente: Inglaterra, patria de los fantasmas, aduciendo sobrepoblación, decide enviarlos al exilio, y en ese exilio europeo y americano pasan del placer efímero a la nostalgia y al sufrimiento porque no encuentran congéneres con quienes departir (¡como si aquellas regiones fuesen recintos de la eternidad, como si en aquellos lugares nunca hu-

4 Francisco Tario. *Entre tus dedos helados y otros cuentos*. Selección de textos de Alejandro Toledo. Prólogo Esther Seligson. México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Universidad Autónoma Metropolitana, 1988. 181 pp.

biese muerto nadie antes!). Finalmente, el gobierno inglés los vuelve a recibir, asignándoles una isla para vivir.

Alguien argumentará que la intención es irónica, si no es que paródica. Respondo que si esa es la intención, el resultado es pobre, porque no basta que alguien afirme con su voz ser un fantasma para que lo sea. De acuerdo con el planteamiento, igual da que en este cuento los exiliados sean cuáqueros, católicos, anglicanos, o miembros de cualquier secta o partido político perseguidos por un régimen, y no fantasmas. Si la intención era rebajar irónicamente al fantasma a la categoría de “pobre fantasma”, como al diablo a “pobre diablo”, el objetivo tampoco se logra, porque nunca suscita compasión. Lo que hay en su lugar es arbitrariedad, falta de rigor y aun de humor.

En cambio, “Entre tus dedos helados” estremece desde el título. Es, sin duda, el mejor cuento de la colección. El sueño y la vigilia, la vida y la muerte, se ponen en contacto sin contradecirse del todo, como vasos comunicantes. La atmósfera es decadente a lo Poe, poética a lo Villaurrutia. Los espacios, juguetones a lo Escher. Los sueños y las imágenes en general poseen esa suerte de hieratismo e impasibilidad, ese clima irreal de los cuadros de Remedios Varo. La anécdota, muy a lo Poe, llena de amor culpable, transcurre como puertas que se abren y nos llevan de un sueño a otro sueño. Todo carece de peso, todo parece levitar.

Un joven es acusado de asesinar a una joven que es su hermana, quien yace como una estatua degollada —la “estatua asesinada” de Villaurrutia— en el fondo de un estanque. Pero este joven ¿sueña? ¿desde qué sueño sueña otro sueño? Cuando despierta, ¿de cuál sueño despierta? Alguna vez incluso trata de recordar la vigilia desde el territorio del sueño.

Hay también en la historia ese delirio romántico que enlaza al sueño, al amor y a la muerte: el joven ama a su hermana y es

seducido y amado por ella; agoniza en un hospital y asiste a su propio entierro, para encontrarse finalmente en un beso inces-
toso con su hermana-amante, en una clara referencia a “La caída de la casa de Usher” de Poe.

Más que el rigor de la invención y de la estructura, lo que sorprende gratamente en este cuento es su constante clima de incertidumbre y ambigüedad, ese clima de ingravidez y nocturnidad, tan peculiar del surrealismo mexicano en general, y del de Villaurrutia y Tario en particular.

Entre estos dos cuentos extremos se sitúan otros de fortuna diversa.

“La noche del féretro” y “La noche del loco” son cuentos necrófilos y humorísticos. El primero trata sobre el deseo insatisfecho del narrador —un ataúd— por recibir, alojar, a una mujer.

“La noche del loco” es la fantasía de un loco en un cementerio. Víctima de la soledad, exhuma el cadáver de una mujer y baila con ella, se retrata con ella. Este es acaso el cuento de humor macabro más logrado de la colección. De él permanecerán algunas imágenes atroces: “Veo restaurantes de doscientos pisos, en cuyas mesitas cuadradas cena alegremente la humanidad por parejas”. O también: “la mesa descomunal, cubierta por kilómetros de tela blanca y situada sobre distintas naciones; una especie de línea férrea, a la cabecera de la cual estaría yo sentado en una silla, con mis gafas negras sobre las cejas grises y mis guantes blancos puestos a secar sobre un árbol”.

Otros dos cuentos narrados desde un punto de vista insólito son “La noche de Margaret Rose” y “La noche del traje gris”.

El primero es un buen cuento de horror (y de amor) gótico narrado desde el punto de vista del fantasma —un fantasma que ignora que lo es y cree que los demás lo son, lo mismo que el lector, quien sólo en las líneas finales se entera de su carácter—.

Aquí la ironía se confunde de modo afortunado con una mirada compasiva a la condición humana.

El segundo es una narración desde el punto de vista del traje. El traje es el yo narrador: adquiere vida propia, se anima, pero aquello que está debajo del traje se despoja de él y se convierte en hombre invisible, fantasma desnudo. Como los románticos, como ciertos personajes románticos –“El hombre que perdió su sombra”, aquel Peter Schlemihl de Adalbert von Chamisso–, el narrador vive el sufrimiento, la desgracia de carecer de cuerpo. ¿Salida? El suicidio del fantasma, final flojo para un cuento delirante.

En la parte central están los textos más vulnerables de la selección: “La puerta en el muro” y “Breve diario de un amor perdido”, que son, por otra parte, los más largos.

El primero es un relato largo y desmadejado en el que es fácil perderse: perder el hilo conductor. El narrador, el yo, es un transeúnte por un pueblo fantasma. Como en *Pedro Páramo*, se puebla de voces, pero sin orden ni concierto. El planteamiento ahí está, pero no hay ninguna dirección, y tampoco se adivina una intención en el hecho de poner en sonido esas voces y no otras. En fin, prevalece aquí la arbitrariedad, el capricho.

“Breve diario de un amor perdido” es más bien un demasiado largo y fatigoso diario acerca de un amor perdido por la muerte. El tono es elegíaco, plañidero en segunda persona, con abundantes referencias al *Eclesiastés*. El amante platica con su “dulce ausencia”. Es el más desafortunado de los “cuentos” de Tario porque no lo es: no cuenta nada. Todo se reduce a un largo y pausado lamento por la amada ausente y una que otra evocación. El texto es desafortunado porque chocan en él dos géneros irreconciliables entre sí: el diario –que podría y debería, si quiere ser instrumento del cuento, *narrar* los pasos de una

evolución hacia algo, hacia alguna parte–, y la elegía –género poético que exige formas más elaboradas que el simple diario, y, por supuesto, mayor brevedad–. Este texto sirve, al menos, para ilustrar un doble aspecto de la personalidad literaria de Tario: su erotismo contenido, por un lado, y su capacidad de entrega al sentimiento amoroso, al contrario del verdadero horror que su maestro Edgar Poe le profesaba.

“Yo de amores qué sabía” es el más realista de los cuentos de la colección. Es la emotiva historia, desde el punto de vista del niño, de la pérdida de la madre –no por muerte, sino por fuga con su amante–, a cuyos escauceos amorosos apenas sugeridos el niño asiste, de costado nada más. Pese a ser el más realista, los hiatos, los sobrentendidos, le imprimen un carácter desrealizado.

En “El mico”, aquella irrupción de lo inadmisibile en el seno de la inalterable legalidad cotidiana de que hablaba Caillois se cumple casi cabalmente, al menos *ab initio*. Un hombre solitario ve nacer de un grifo de agua –sustituto de la vagina– a una extraña criatura, primero anfibia y luego humanoide, en todo caso monstruosa, huésped al que recibe, atiende, hace compañía y finalmente expulsa por el inodoro, al sentirse embarazado. ¿Un hombre encinta, y sin contacto alguno? ¿Quién es más monstruoso? La quiebra de lo cotidiano está bien, pero en fin de cuentas “El mico” es un cuento de horror fallido. Promete mucho y acaba en decepción. El desarrollo, la ejecución, son muy torpes: todo es muy arbitrario, con violación permanente del principio de causalidad, que produce incredulidad permanente.

En cambio, “Ragú de ternera” está más logrado. Un vegetariano confiesa a un doctor –un psiquiatra, presumiblemente– la historia de su conversión en antropófago. Hay aquí ironía, humor negro y hasta cierta mirada comprensiva por el antropófago, gran coincidencia con el escritor ecuatoriano Pablo Palacio

(1906-1946), quien trata espléndidamente el tema en su cuento “El antropófago” (en *Un hombre muerto a puntapiés*, 1927).

Finalmente, la poesía: “Un huerto frente al mar”: allí, en un huerto frente al mar vive una familia –una madre con diez hijos–. El padre se ha embarcado y presuntamente ha naufragado en un gran barco y ha enviado una carta en una botella. El interés radica en averiguar el contenido de la carta, que la madre se niega a conocer porque abriga secretamente la esperanza de que el esposo regrese algún día. Pasa el tiempo y el impaciente hijo mayor se embarca para seguir a su padre. Poco después de su partida regresa el padre. Enterado de ello, el hijo se niega ya a volver: él se convertirá en el padre que no volvió, en el heroico náufrago.

Como podremos apreciar por esta reseña, la *propuesta* literaria de Francisco Tario es fantástica, pero su realización, su ejecución, rara vez la satisface, casi siempre por arbitrariedad, por falta de disciplina y de rigor. Como he advertido ya, lo que más frecuentemente mancha sus cuentos es la violación al principio de causalidad. Para introducir el misterio, lo desconocido, lo inexplicable, en la rígida cotidianeidad, Tario acude a menudo al fácil expediente de volver más maleable, más vulnerable este mundo real para que con mayor facilidad se infiltre lo otro. No hay necesidad de ello: no hay que someter al mundo a una violación más.

GONZALO AGUIRRE BELTRÁN

Y NUESTRA TERCERA RAZA

Vicente Francisco Torres*

Gonzalo Aguirre Beltrán (Tlacotalpan, Veracruz, 1908), el más importante antropólogo mexicano vivo, ha tratado en su dilatada obra los más diversos temas de la cultura mexicana. Gracias a su formación de médico, abordó la magia y la medicina y las diversas áreas del indigenismo, pero hay un terreno en el que fue pionero: los estudios de la población negra de México. Pese a esto, quizá porque la población negra no dejó una huella tan importante entre nosotros como en las Antillas, o al menos no es tan notoria como la presencia de los diversos grupos indígenas¹, esta faceta de su trabajo ensayístico ha sido poco ponderada en nuestro país,

* Area de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

1 Adriana Naveda Chávez-Hita ha ido más lejos al afirmar que la cuestión de fondo puede ser el racismo: "Para quien detenga su atención en la producción académica que en México se ha llevado a cabo en torno a la esclavitud negra, y en general sobre la diversa presencia africana en nuestro país, no dejará de ser sorprendente el poco interés que a la fecha se ha mostrado en estos temas. A diferencia de otros países americanos en los que la presencia negra ha sido motivo de reflexión y análisis, y en donde se acepta institucional y académicamente la aportación cultural africana, en México

aunque bastará asomarse a los diversos estudios sobre la cultura caribeña para observar que *Cuijla* y *La población negra de México* son referencias obligadas al hablar del complejo afroamericano.²

El negocio del *ébano* comenzó el día en que el Padre Bartolomé de las Casas vio que los grupos indígenas se extinguían y compareció ante Carlos V para solicitarle que importara negros para aliviar los sufrimientos de los naturales de las Indias. Sólo esta imagen irónica recuerdan a menudo los escritores³, pero se olvidan que, al final de sus días, Las Casas sufría al ver que una

parece tenderse un velo sobre lo que fue la contribución africana a nuestra nacionalidad. Las causas que explican esta situación no quedan del todo claras: tal vez se deba en parte a que nuestra sociedad demostró una gran capilaridad asimilando la sangre africana en nuestro mestizaje; acaso también haya influido un racismo inherente que ha pretendido borrar de nuestra memoria histórica sus componentes africanos, sin lograrlo. "Esclavitud en Córdoba: composición y distribución racial, 1788", en *Jornadas de homenaje a Gonzalo Aguirre Beltrán*. México, Instituto Veracruzano de Cultura, 1988. p. 261.

- 2 Véanse *Los negros esclavos de Venezuela*, de Miguel Acosta Saignes (La Habana, Casa de las Américas, 1978); *Breve historia de la esclavitud en América Latina*, de Rolando Mallafe (México, Secretaría de Educación Pública, Colección SepSetentas, 1974); *La música afroestiza mexicana*, del cubano Rolando Pérez Fernández (México, Universidad Veracruzana, Colección Biblioteca, 1990).
- 3 "En 1517, el P. Bartolomé de las Casas tuvo mucha lástima de los indios que se extenuaban en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas, y propuso al emperador Carlos V la importación de negros que se extenuaran en los laboriosos infiernos de las minas de oro antillanas. A esa curiosa variación de un filántropo debemos infinitos hechos: los blues de Handy (...) la admisión del verbo *linchar* en la decimotercera edición del Diccionario de la Academia (...) el moreno que asesinó Martín Fierro, la deplorable rumba *El Manisero...*" Jorge Luis Borges, "El espantoso redentor Lazarus Morell", en *Historia Universal de la infamia*, Madrid, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo), 1971. pp. 17 y 18.

crueledad sustituía a otra y que detrás de la supuesta superioridad racial lo que había era una superioridad personal que el Doctor Gonzalo Aguirre Beltrán ilustró mostrando las calamidades que padecían los esclavos quienes, después de una prueba de fuego, lograban llegar a tierras americanas: ¿cómo no iban a ser fuertes si se trataba de jóvenes (las edades fluctuaban entre los 18 y los 22 años) escogidos por los cirujanos europeos de aquel entonces en las factorías africanas? Los cautivos, antes de ser embarcados, pasaban meses en inmundos barracones, después eran transportados en las sentinas de los barcos (es decir, en la parte más insalubre de las naves), encadenados y apilados, con muy poca ventilación durante los meses que duraba la travesía, sin considerar la pésima alimentación que favorecía los brotes de enfermedades. Una vez descontado el 15% de muertos considerado como pérdida normal, se entregaba el cargamento. ¿Cómo no iban a ser fuertes los negros que soportaban todas estas infamias?⁴

Esta fue la tercera raíz americana, dominante en el Caribe y atenuada en tierra firme. Con los esclavos negros, o *piezas de Indias*, como también se les llamó, llegaron su paradójica alegría, su musicalidad y la belleza de unas formas que desde los inicios de la trata perturbaron a los europeos. En el siglo XVI, con pacatos términos, se expresaba lo que se podría decir con llanas, festivas y humanas palabras: “Ambos pueblos, con frecuencia, esteatopígijs, es decir, que poseen prominentes nalgas capaces de almacenar tanta reserva nutricia como un camello en su joroba” (¿cabría, lector, un sic?).⁵ Piedra fundacional de la

4 Gonzalo Aguirre Beltrán, *La población negra de México*, 3a. ed. México, Fondo de Cultura Económica/ Universidad Veracruzana, 1989. pp. 180-183.

5 Daniel P. Mannix y M. Cowley, *Historia de la trata de negros*, Trad. Eduardo Bolívar Rodríguez, Madrid, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo), 1968. p. 20.

caribeñidad, la presencia del negro queda reconocida con las palabras de uno de los más importantes escritores caribeños y mulatos de hoy: “En cambio, el puertorriqueño Luis Palés Matos ve en la mulatez y la negritud el común denominador de las islas asentadas en el mar que unos nombran Caribe y otros mar de Colón. La calle antillana, encendida por cocos de negras caras, se repite como el escenario donde transcurre la poesía palesiana de mayor repercusión (...) El idioma y la historia varían de Jamaica a Haití, de Aruba al Caribe hispánico. Pero la prieturra permanece como la señal que hermana los piélagos antillanos. La imponencia de la negritud autoriza el protagonismo racial del Caribe...”⁶ Pero centrémonos en el caso mexicano, no sin antes hacer un poco de historia.

Aunque después de las exploraciones portuguesas en África –patrocinadas por el rey Enrique el *Navegante*– hubo esclavos negros en la península Ibérica, esto no significó un comercio; ni siquiera la fundación de ingenios azucareros en las Azores, Canarias y Sao Thomé, con la consecuente esclavización de sus naturales, generó flujos importantes de cautivos. Fue necesario el descubrimiento de América para que la venta de esclavos se desatara, aunque los primeros cautivos (moros, bereberes y negros) que pasaron a América lo hicieron a la sombra de sus amos: eran siervos o esclavos domésticos que no sufrían tantas calamidades como más tarde soportarían los negros que llegaban a las minas o a las plantaciones. Sólo hasta que la mano de obra aborigen, necesaria para explotar el suelo y el subsuelo americanos resultó insuficiente, los conquistadores tuvieron que recurrir, primero, a la importación de negros, pero cristianos, y como la demanda de esclavos era tanta, en 1518, el Rey Don Fernando

6 Luis Rafael Sánchez, *La guagua aérea*, Atlanta Georgia, Editorial Cultural, 1994. pp. 42 y 43.

tuvo que autorizar la importación de *morenos* con la promesa de que serían cristianizados.

El primer negro que entró a México vino con Hernán Cortés; estaba a su servicio y se llamaba Juan Cortés. Otros conquistadores trajeron los suyos y entre ellos hubo uno, Juan Garrido, que fue quien sembró el trigo en suelo mexicano. Pánfilo de Narváez trajo uno que era bufón y vihuelista; Francisco de Montejo los llevó a Yucatán y Pedro de Alvarado los movilizó al Perú. Esos primeros negros procedían de las Antillas y venían con sus amos que llegaban a tierra firme buscando fortuna. Hubo un momento en que los colonos de La Española se dedicaron a criarlos y a enseñarles un oficio para venderlos a los soldados que se dirigían al continente. Sin embargo, hubo negros que llegaron directamente a tierra firme, como aquellos que los alemanes Heinrich Ehinger y Hieronymus Seiler, cortesanos y caballeros de la Orden de Santiago, compraron a los portugueses, dueños de la fuente de ébano. De los 2500 que lograron llegar, una parte fue destinada al virreinato de la Nueva España. En 1537, los negros eran tantos en la ciudad de México que los pobladores cometieron una matanza porque estaban asustados de su cuantía y conducta rebelde. A las varias decenas que descuartizaron por temor a que los despojaran de sus tierras, hay que sumar la epidemia de tifo exantemático que mermó a la población, aunque pronto llegaron nuevos embarques refaccionarios.

Si bien en Sevilla se estableció el centro de las transacciones negreras, el verdadero corazón de la trata estaba en Lisboa, en donde había corredores y comerciantes dedicados al ébano ya que, por la bula papal de Alejandro VI, los portugueses eran dueños de las regiones africanas de donde los europeos extraían su doliente mercancía. Como a través de la Casa de Contratación de Sevilla el imperio español pretendía mantener un monopolio que controlara los productos que llegaban de las colonias o todo

lo que ellas solicitaban, surgió el tráfico clandestino en los primeros años del siglo XVI. A esto hay que agregar que, cuando el comercio se intensificó, además del impuesto llamado almojarifazgo, resultaba oneroso ir hasta Sevilla a pagar y registrar embarques pues incluso en los puertos locales los trámites eran tediosos y caros.

Los navíos negreros, por lo común, transportaban entre 180 y 200 esclavos, aunque los hubo que llevaran en el vientre hasta 900 seres humanos, como pudo verse con un barco procedente de Angola que naufragó a la vista de Cartagena. El comercio infame, que conoció el auge entre 1580 y 1640, vio en este último año el fin de la hegemonía lusitana a raíz de que los holandeses tenían ya factorías en Corea y Cabo Verde; Inglaterra en Gambia; Francia en Senegal y Dahomey; y Dinamarca en la Costa de Oro. Particularmente, mientras los ingleses establecieron su depósito de negros en Jamaica, los holandeses les arrebataron el comercio de negros y sus factorías africanas a los lusitanos, y tomaron la isla de Curazao para mantenerla a sangre y fuego como un gran almacén de mercancías y *piezas de Indias*.

Hurgando en diversos archivos del país y del extranjero, entre los cronistas de la conquista y las minuciosas obras de los antropólogos, el Doctor Aguirre Beltrán documentó los inicios de la trata negrera, el ingreso de los primeros negros a México y estableció que Portobello, Cartagena, la Habana y Veracruz fueron los principales puertos a los que se enviaban los cargamentos de ébano, aunque nos recuerda, como Rafael Bernal, que Acapulco, puerto establecido en el océano Pacífico, también revestía su interés: a él llegaba la Nao de la China con el clavo de las Molucas, la nuez de Banda, el sándalo de Timor, el alcanfor de Borneo, la canela de Ceilán, el jengibre de Malabar y esclavos procedentes de Asia e Indonesia.

Manila, desde mucho antes de la era de los descubrimientos, era el centro del comercio del Oriente. Desde que López de Legaspi, en 1565, la arrebató de los moros de Zulú para la corona española, obtuvo la llave de la trata. A Manila concurrían sangleyes de China, japoneses de Nagasaki, malayos de Java, Siam y Camboya, y portugueses provenientes de Turquía, Persia, Bengala y Malaca. El Galeón de Manila dejaba en Acapulco sus esclavos y mercaderías y cargaba plata de las minas mexicanas, que apreciaban mucho los sangleyes. Hay un hecho importante que observar: los llamados esclavos chinos tenían en el mercado novoespañol un precio muy inferior al de los negros.

En el siglo XVII, los negreros eran considerados enviados del Señor porque arrancaban a los esclavos de sus religiones paganas para iniciarlos en la *verdadera* fe, aunque no faltaron los capitanes y factores condenados por la Inquisición con el pretexto de que, por ser hebreos o protestantes, practicaban públicamente sus credos, lo que iba en mengua de la catolicidad de los vasallos de Su Majestad. He aquí algunas razones con que los negreros descalificaban la mercancía que capturaban en los ríos africanos o compraban a los reyezuelos de la costa occidental del África: “St. Mery, haciendo una relación de los negros de Santo Domingo, nos pinta a los *senegaleses* como insolentes y ladrones; a los *fantís* como extremadamente orgullosos y listos a cometer suicidio; a las mujeres *arda* como peleoneras y habladoras; a los *arará* como extremadamente avaros (¿era tanta su riqueza?); a los *ibo* como defíciles de manejar y propensos al suicidio al menor castigo o ridículo a que se les expusiera; a los *congo* como dóciles y alegres; igual cuando trata de los *angolas* y demás negros bantús, con excepción de los *mondongos* que eran temidos, entre los mismos africanos, por su canibalismo (...) Los negros de nación *zapé* eran calificados de huidores, ladro-

nes y traidores, igual que los *carabali*. Parece que sólo los negros bantús, sin dejar de ser de mala inclinación, eran los más aceptables”.⁷

Los conquistadores, que desde el siglo XVI vivían con mujeres indígenas, pronto empezaron a gozar de los encantos de sus esclavas, influidos por los moros que no tenían prejuicios. Como en España, antes del descubrimiento, había blancos viviendo con negras, teníamos un amancebamiento que el peninsular alejaba del pecado alegando que la negra no era persona sino una cosa de su pertenencia. En 1580, un esclavista en la Nueva España declaró que “no era pecado estar amancebado con su esclava, porque era su dinero”.⁸

Sobre la supuesta degeneración de la sexualidad de los negros, Aguirre Beltrán precisa dos cosas. Primera: mientras el indio y el negro llegaban a vivir en poligamia más por razones económicas que sexuales —la esposa en jefe llegaba a elegir a otras mujeres por la dote—, pues las hembras ayudaban en el trabajo intensivo, como el de las parcelas, el europeo era monógamo sólo en apariencia pues, como sabemos y *nos vemos*, consumaba desmanes eróticos sin cuento. Segunda: En las culturas negras, los encuentros sexuales pre o extramaritales, estaban más allá de las ideas económicas, legales, morales o religiosas que encierra la idea del matrimonio. Con sus ideas, el catolicismo dio al traste con las relaciones poligámicas que sólo pervivieron entre los negros cimarrones que se refugiaron en los palenques, ocultos en las espesuras tropicales. Con su violencia, los españoles de los siglos XVI y XVII ni siquiera posibilitaron el matrimonio entre negro y negra. Como a las parejas de esclavos sólo se les permi-

7 Gonzalo Aguirre Beltrán, *op. cit.*, pp. 186-187.

8 *Op. cit.*, p. 248.

tía juntarse los sábados por la noche, los negros prefirieron tomar indias que no tuvieran horario y abominaron del matrimonio.

El escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá nos ha hecho notar otro malentendido erótico de los peninsulares sobre los negros: los hacendados esclavistas, en su mojigato delirio cristiano, vieron como un acto contra-natura el encuentro de las nalgas de la mujer con el vientre del hombre, y ni siquiera repararon en que la penetración no era necesariamente anal, sino suele ser vaginal con un gratisimo paraíso al alcance de dos manos descubridoras de hemisferios. Los españoles no fueron culófilos, como parece demostrarlo su refrán “la mujer supina y el hombre encima”, pero tildaron de pecaminoso todo aquello que no estuviera cerca de su costumbre.⁹ Aunque científicamente no se ha probado la intensa propensión del africano al erotismo, los hechos y los libros parecen confirmarlo, aunque de paso hablan también de la hipocresía de los curas y conquistadores. Desde el siglo XVI, los escritores españoles ya señalaban el acentuado erotismo y la inclinación hacia la música y el baile que tenían los negros: “Del género lírico dialogado, el personaje negro pasa al teatro a mediados del siglo XVI como un tipo convencional, ya totalmente organizado. Tomo textualmente algunos párrafos entresacados de uno de los dos artículos en que Frida Kurlat de Weber ha tratado este tema en su evolución a lo largo de los siglos XVI y XVIII, aunque ciñéndose, en el segundo, a la obra de Lope de Vega: *El negro, pero sobre todo la negra, era entonces una criada que hablaba castellano deformado, que hacía larde de hidalguía en su tierra de origen, que se creía hermosa y capaz de despertar amores; se menciona-*

9 Véase Edgardo Rodríguez Juliá, *Una noche con Iris Chacón*, Virginia, USA, Editorial Antillana, 1986. pp. 103-149.

ban lugares de África, patria del personaje, y una y otra vez se ponían de relieve el gusto y la habilidad para el canto y el baile; hay cierta procacidad en el lenguaje, sobre todo en relación con lo erótico..."¹⁰

Veamos lo que escribe Fernando Ortiz, en un célebre libro de 1924, sobre dos bailes de negros:

“CARIACO. m. Baile afrocubano antiguo.

Se distinguía, según Pichardo, en que *se daba a compás con los calcañares en las nalgas, de modo que sonaban las chancletas indecentemente.*

CARINGA. f. Calinda. El vocablo *caringa* es el de una antigua región y de un río del Congo. Esto basta para afirmar la etimología africana de esta voz, que significa, tal como calinda, un antiguo baile indecente por la gentualla africana, traído seguramente de África por los esclavos.

El Padre Labat, en una de sus famosas obras de viajes (144, IV, 463), nos da la prueba. Dice así, refiriéndose a los esclavos africanos de los ingenios y plantaciones azucareras de las antillas francesas. *Lo que más les agrada y es su diversión más común, es la calenda, que procede de la costa de Guinea, y, según todos los antecedentes, del reino de Ardá. Los españoles la aprendieron de los negros, y la bailan en toda la América al igual y de la misma manera que los negros. Como los gestos y movimientos de esta danza son de los más deshonestos, los amos que viven moralmente, se la tienen prohibida y procuran mantener viva la prohibición, lo que no es cosa fácil, puesto que la danza es tan del agrado de los negros, que, niños aún, cuando no tienen todavía fuerzas para soste-*

¹⁰ Jorge Silva Castillo, “La imagen del negro en los villancicos de Sor Juana”, en *Jornadas de homenaje...*, pp. 95 y 96.

*nerse, tratan los negritos de imitar a sus padres en sus bailes, y pasarían días enteros en ese ejercicio”.*¹¹

Mientras las indias estaban bajo el principio del *vientre libre*, los matrimonios negros engendraban hijos esclavos y, a lo sumo, cuando la mujer era esclava pero el marido libre, el padre tenía que ir comprando a sus hijos. Esto explica el crecimiento de la población mestiza pues el negro prefería engendrar hijos libres con las indias que esclavos con mujeres de su misma raza. Para las mujeres el panorama no era tampoco risueño y preferían ser concubinas de los blancos quienes, una vez que tenían hijos, les suavizaban las labores. ¡Sólo los hijos de negra con eclesiástico nacían absolutamente libres!

Antes de la independencia, los negros obtenían su libertad fugándose¹² o mediante alguno de los siguientes modos: comprándola, hecho que los convertía en alforrados, forros u horros, que sin embargo tenían que pasar a la Caja de Negros a pagar un tributo por el simple hecho de existir¹³; comprando un esclavo y dándoselo al amo que no aceptaba dinero; mediante gracia

11 Fernando Ortiz, *Glosario de afronegrismos*, La Habana. Editorial de Ciencias Sociales (Pensamiento Cubano), 1990. pp. 100-101.

12 Cuando huían, los negros urbanos buscaban refugio en otros poblados y se fingían horros. Los esclavos rurales se internaban en los montes para fundar palenques y se convertían en cimarrones, ferozmente combatidos porque desafiaban el orden colonial; eran un mal ejemplo porque asaltaban en los caminos, en las ventas y en las rancherías mal defendidas. No sólo vivían del robo, sino de la agricultura: “fundan sus reales y siembran sus milpas en tierras violentamente usurpadas a las haciendas esclavistas”. Gonzalo Aguirre Beltrán, *op. cit.*, p 285.

13 Como muchos españoles vinieron no como conquistadores sino para instalarse como artesanos y comerciantes, impidieron a los negros el acceso a sus gremios; de aquí que los horros se dedicaran a la delincuencia, a la vagancia y a la prostitución. Está por demás decir que eran rechazados en la burocracia y en el clero.

testamentaria de algún amo agonizante que quería quedar bien con Dios; las esclavas prolíficas, en ocasiones, eran liberadas, pero no los frutos de sus vientres; hasta la primera mitad del siglo XVIII, los esclavos fugados de un amo no español alcanzaban la libertad *porque iban en busca de la verdadera fe* (sic); después de 30 años de buenos servicios (recontrasíc.).

Aunque el negro se integró a la nación mexicana gracias a la independencia, cuando la Constitución dio por abolidas la esclavitud y la estructura de castas, esto no significó que los privilegios coloniales hubieran desaparecido con las nuevas leyes.

Después de la visión panorámica que Aguirre Beltrán ofreció en *La población negra de México*, emprendió, en 1948 y 49, la monografía *Cuijla* (1958), resultado de una investigación de campo sustentada en todas las lecturas que dieron origen a *La población negra de México*. Cuijla es abreviatura de Cuajinicuilapa, cabecera de municipio localizado en la Costa Chica de Guerrero y asiento de uno de los pocos pueblos que, en su momento, conservaban cierta pureza africana y por ello resultó atractivo para el estudio del Doctor Aguirre Beltrán, quien se propuso mostrar la importancia que el negro tiene en nuestra cultura y destacar aportes africanos que por largo tiempo se tuvieron por indígenas o españoles. Además, pudo modificar el mito de que los negros sólo llegaron a las plantaciones y trapiches de tierra caliente, es decir, a las costas del Pacífico y el Atlántico, y precisa que los africanos también fueron a dar al altiplano y a las sierras, en donde hubiese minas u obrajes.

Los pobladores originarios de Cuijla fueron los indios quahuitecas quienes, gracias al clima tropical lluvioso de la zona, cultivaban cacao, melón, plátano, maíz, frijol y chile. Si en general se ha dicho que los indios fueron desapareciendo por la explotación desmesurada y por las enfermedades que trajeron los europeos –viruela, sarampión y tifo exantemático, para ser exac-

tos— para las cuales los americanos carecían de defensas, el caso de Cuijla es paradigmático porque muestra otra de las causas de la merma de los aborígenes (el despojo territorial que les impidió sembrar para vivir y pagar tributos) y un planteamiento hasta 1958 inédito: las violencias que los capataces africanos cometieron contra los aborígenes.

El conquistador Tristán de Luna y Arellano, al ver la fertilidad de aquellas tierras, se enamoró y las pidió al virrey Antonio de Mendoza para ganado mayor. Sus descendientes las siguieron usando como pastizales a costa de la inanición de los indios que no tuvieron en dónde sembrar para comer y pagar tributos. A este atropello contribuyeron los negros y mulatos que servían de peones en las haciendas y eran cimarrones que no podían ser propietarios.

El último dueño de esas tierras, Johann A. Schmidt (Don Juan) llegó a concentrar en sus 125000 hectáreas, a 3434 individuos que no eran dueños de la tierra en que trabajaban y en la cual habían nacido, pero que despachaban anualmente 5000 reses. No fue sino hasta la revolución, cuando los zapatistas saquearon y quemaron la hacienda, que se consumó una venganza esperada durante cuatro siglos.

Pero los negros no sólo llegaron como cimarrones, sino los trajeron para explotar los placeres de oro que los españoles encontraron en los ríos. Con el látigo en la mano, también cuidaban las cuadrillas indias y comenzaron a mezclarse y a arraigarse en esas tierras. Hubo quienes arribaron como criados de los encomenderos para cobrar los tributos e incluso fueron traídos especialmente, en parejas, para trabajar de vaqueros pues los indios no acostumbraban la cría de ganado y no eran afectos a ingerir carne. Los negros o *piezas de Indias*, como los nombraban en los documentos oficiales, eran adquiridos en la capital del virreinato a donde llegaban procedentes del puerto de Vera-

cruz, aunque también llegaban, pero de contrabando, por Acapulco, junto con los chinos. De estas extrañas mezclas surgieron ejemplares como Lyn May. Como un paréntesis, cabe notar que, para los ingleses, a fines del siglo XVII, más importante que Veracruz o Acapulco, resultó Campeche, sitio a donde llevaron muchos negros para obtener maderas de tinte que usaban en la industria del vestido.

En 1579, el virrey Martín Enríquez se escandalizó de que los negros vivieran en Cuijla como en Guinea y, cuando los blancos intentaron someterlos, con la fuerza y armas que tenían, desarrollaron una fuerte hostilidad hacia blancos e indios; por esto se remontaron y conservaron rasgos de su cultura originaria; de aquí deriva su caracterización de osados, desobedientes y belicosos. Al terminar la Colonia, la totalidad de la población de Cuijla era negra o negroide y tenían como lengua el español antiguo; vivían de sus siembras de algodón y maíz y de la cría de caballos y vacas. Esta relativa pureza fue lo que llevó al Doctor Aguirre Beltrán a estudiar a los cuileños para indagar cuáles habían sido las aportaciones culturales de los africanos a nuestra cultura. Después de analizar vivienda, organización social, forma de gobierno, familia, educación, rituales de nacimiento, muerte y matrimonio e instituciones médicas, llegó a conclusiones que nuevos estudios han mostrado no como privativas de los africanos, sino como elementos que son comunes a los indígenas. Por ejemplo la vivienda redonda de techo cónico de paja, típica de los africanos, también la usaron los habitantes originarios de América.¹⁴ Lo

14 Repasando el mapa de las antiguas culturas americanas se encuentra una perfecta distribución de los tipos de casas, hecha de acuerdo con los materiales de construcción propios de cada comarca. Los yecuanás, los jíbaros, los malocas, los huitototos y ticunas, los omaguas y los coreguajes, es decir: las naciones de indios que habitan hoy, y habitaban entonces, la hoya del Amazonas, han construido sus casas con pilares de madera y techumbres de hojas de palma. Unas veces han hecho sus ca-

mismo sucede con los funerales musicales¹⁵ y con los animales tutelares que han conocido los más diversos grupos indígenas, tema que ha quedado documentado en los libros de Eraclio Zepeda, Ramón Rubín y Francisco Rojas González, entre otros.

Si en *La población negra de México* Aguirre Beltrán sentó las bases para el estudio de los negros en México, en *Cuijla* realizó una magnífica monografía que reveló un elemento desconocido, la violencia cometida por los negros sobre los indígenas, hecho que fue una más de las razones de la extinción de los aborígenes en esa región de nuestro país. Aunque no hubo exclusividad en algunos rasgos que Aguirre Beltrán atribuía a los africanos, sus afirmaciones fueron propuestas sobre las que nuevos estudiosos han trabajado. *Cuijla* es un libro que sigue aportando conocimientos para entender mejor nuestra cultura, y cuando digo esto pienso específicamente en un detalle: entre los cuileños, la mujer estéril es rechazada por simples razones económicas pues no contribuye al engrandecimiento de la fuerza de trabajo para la comunidad (una de las parteras más viejas de Cuijla dirá que “La mujer que no tiene hijos, cuando muere cría víboras en el cielo; da chichi a las culebras.”). Este dato resulta útil a la hora de acercarse a una de las más famosas novelas indigenistas, *El llamado dolor de los tzotziles* (1949), de Ramón Rubín, que fue duramente criticada por César Rodríguez Chicharro, quien le reprochaba que este rechazo era antropológicamente falso.¹⁶ Así, resulta que si tal

sas circulares, como los jíbaros. Los malocas las han edificado en rectángulos. Es el tipo que corresponde a los pueblos situados en parecidas condiciones geográficas: los del sur de la China y Cochinchina, la mayor parte de la Oceanía y el centro de África. Germán Arciniegas, “El lenguaje de las tejas”, en *América, tierra firme*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana 15 (Piragua), p. 188.

Véase *El arte ritual de la muerte niña*, número monográfico de la revista *Artes de México*, número 15, primavera de 1972.

Véase César Rodríguez Chicharro, *La novela indigenista mexicana*. Universidad Veracruzana (Cuadernos del CILL), 1988, pp. 129-139.

alejamiento no se daba en sentido estricto entre los chamulas, al menos, en las coordenadas de los antropólogos, era posible.

Cuatro décadas después de haber publicado sus libros pioneros sobre los negros de México, Aguirre Beltrán volvió por sus fueros y entregó un trabajo sobre Yanga, mítico caudillo negro que ha seducido a escritores como Mario Moya Palencia y Vicente Magdaleno.¹⁷ Basado en documentos del Archivo General de la Nación (México), del Archivo General de Indias (Sevilla) y en los historiadores jesuitas –Francisco Xavier Alegre y Andrés Pérez de Rivas–, Aguirre Beltrán puntualizó la historia del cimarrón cuyo movimiento libertario se gestó en los ingenios del valle de Orizaba, en las lomas de Huilango y en las fértiles tierras que se encuentran entre la sierra de Matlaquiahuitl y las montañas de Zongolica. El caudillo quería la libertad de los esclavos pero también el derecho de éstos a la tierra, al autogobierno y a su igualdad ante la ley. El Doctor Aguirre Beltrán consigna que el mayoral del palenque de San Lorenzo de los Negros iba más allá de las reivindicaciones sociales pues, cuando se le acercó el franciscano Fray Alonso de Benavides para pedirle que oyera misa a fin de que Dios “le abriera los ojos” y se sometiera, le respondió con todas las letras que no quería sus misas pues el cura era un engañador. Paradojas de la historia: cuando el C. Ernesto Zedillo ordenó en 1995 un renovado ataque a las fuerzas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) y la captura del subcomandante insurgente Marcos, fueron detenidas en Yanga, Veracruz, varias personas acusadas de ser zapatistas. La vocación libertaria de los antiguos esclavos africanos y la sombra de su caudillo se veían involucrados en un nuevo intento de conseguir justicia con violencia porque las leyes les eran, otra vez, hostiles e injustas.

17 Véase Mario Moya Palencia, “Afromexicana”, en *Los ojos del tiempo*, México, Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa, 1993. pp. 97-161. También, Vicente Magdaleno, “Yanga y San Lorenzo de los Negros”, en *Paisaje y ce-laje de México*, México, Editorial Stylo, 1952, pp. 47-75.

extremaunción a contrapelo del dogma.
Enrique Serma

[La perversión es] la inversión, la alteración.
Daniel Sibony

Todo texto literario ofrece la posibilidad de abordarse por medio de diversos acercamientos. En la primera parte de este ensayo analizaré el cuento de Enrique Serma “La extremaunción” (*Amores de segunda mano*, 1994) –con base en las características enunciadas por Julio Cortázar, en su análisis “Algunos aspectos del cuento”– para señalar los aciertos literarios del joven escritor mexicano. En la segunda parte estudiaré el concepto de perversión en los personajes, para lo cual habré de recorrer los laberintos de sus mentes a través de algunos de los fundamentos de la escuela psicoanalítica.

Si partimos de la idea de que el cuento es un texto limitado por el espacio y el tiempo y, por lo tanto, nos atenemos a su brevedad, la estructura deberá sujetarse a las siguientes nociones: significación, intensidad y tensión. (Cf. Cortázar, “Algunos aspectos del cuento”.)

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco.

En las siete páginas que abarca el texto que nos ocupa, el lector asiste a la conformación y culminación de una estructura de la personalidad: la perversión. En este caso, ésta cobra cuerpo y materia a través de una venganza. Lo significativo aquí no sólo radica en la anécdota de la venganza realizada, sino también en los aspectos formales del cuento: la intensidad y la tensión. Se entiende por intensidad la eliminación de todo elemento gratuito, de toda situación intermedia que no tenga que ver directamente con la trama del relato; así desde las primeras líneas, el lector prevee lo que ocurrirá, lo que no sabe es cómo:

“Es Sixto. Dice que si puede ir a ver a su patrona, que la pobre no pasa la noche”. Oigo la noticia con hipócrita serenidad, casi con fastidio, reprimiendo el grito de aleluya que me salta en la garganta, la jubilosa comezón, los tambores de guerra que retumban en mi sexo, en mi barriga prominente y glotona, en mis sienes encanecidas de rencor.” (“La extremaunción”, p. 39)

Estas primeras líneas generan en el lector una serie de certezas y expectativas. Sabe que hay una moribunda, también la alegría que produce la próxima muerte en la primera persona que narra, el rencor en la “sienes encanecidas” evidencia un sentimiento por largos años cultivado; y, además, se pregunta: ¿por qué los tambores de guerra retumban en el sexo del narrador? No hay descripción del ambiente, sin embargo el lector ya está dentro de la trama.

Lentamente, y aquí es donde empieza a funcionar la tensión, el lector se entera de las causas que propician el comportamiento del protagonista. “[...] se siente que los hechos en sí carecen de importancia, que todo está en las fuerzas que los desencadenaron, en la malla sutil que los precedió y los acompaña.” (Cor-tázar, *op. cit.*, p. 184.) De esta manera, Serna recurre al manejo del tiempo, empieza en el presente para ir a un pasado lejano en el

que se establecen las bases para hacer que el presente sea comprensible:

Yo viví aquí, donde ahora está la secundaria técnica, en una modesta casa de dos plantas. Abajo mi padre tenía su consultorio de veterinario y arriba nos apretujábamos mi madre, mis hermanos y yo en dos minúsculas habitaciones [...] Todos los días en bicicleta o a caballo recorría el camino por donde me lleva Sixto. (Serna, *op. cit.*, pp. 40, 41)

Salí a empujones, dolido y perplejo, por la misma puerta que ahora veo desde la camioneta, iluminada por un anémico farol. (*Ibid.*, p. 44)

El lector ahora se prepara para conocer las razones que generan la alegría por la muerte de la enferma, de quien todavía no sabe qué papel tuvo en la vida del narrador. La atmósfera y las situaciones humanas que ahora se entrelazan impiden que el cuento se deje de lado: la tensión hace lo suyo. Es necesario saber qué ocurrió y cuáles son las ligas que unen al protagonista y a la moribunda. ¿Cuál será el desenlace? El autor procede agudamente, para lo cual utiliza los siguientes recursos: la coexistencia del presente y del pasado, como ya se ha dicho, diálogos en presente histórico sin guiones ni comillas insertos en párrafos descriptivos y diversidad de voces narrativas (primera, segunda y tercera personas):

Te desquitabas con los permisos de Cecilia: mañana vuelven a las 6, hoy no puede salir [...] una sola revolcada conmigo y te habrías ablandado, estoy seguro [...] preferí hablar claramente en el momento menos oportuno: Cecilia y yo íbamos a casarnos, queríamos vivir en México, si usted me estima dénos su consentimiento, yo la quiero a la buena. De tu boca salió un gruñido espumoso y verde. (*Ibid.*, p. 43)

La condensación de estos recursos en un solo párrafo, además de ofrecer una gran cantidad de información, refuerza la significación, la intensidad y la tensión del cuento.

Como puede verse, Serna maneja brillantemente el oficio de escritor, porque a través de la anécdota contada que, aunque evidentemente por su sordidez puede provocar en el lector repugnancia, lo acerca a una parte de la esencia del hombre. El ser humano rechaza concientemente las desviaciones, pero es innegable que éstas forman parte de los sueños y fantasías inconscientes. Este cuento es significativo porque actúa “en el lector como una especie de apertura, [...] algo que [va] más allá de la anécdota, que [va] de lo pequeño a lo grande, de lo individual a la esencia de la condición humana.” (Cortázar, *op. cit.*, p. 182)

De ahora en adelante abordaré este cuento desde la perspectiva psicoanalítica, ya que creo que ésta permite resignificar al texto literario, pues éste como reflejo nos sirve para volcar nuestro inconsciente, aunque sólo podamos acceder a algunas verdades parciales y muy subjetivas. La labor del que analiza es la asociación libre y espontánea, al hacerlo estamos asociando sobre y para nosotros.

Aunque no se pierdan de vista los aspectos objetivos que aparecen en el texto, debemos tratar de aceptar el “doble delirio” de entrar al delirio del autor o de su obra, o sea la proyección *ad infinitum*, como dos espejos uno frente al otro: no es “la verdad” lo que importa, sino las certezas subjetivas que se convierten en “verdades delirantes”.

Me aproximaré a “La extremaunción” de Serna tomando en cuenta las características de la perversión. Se entiende por ésta la desviación, la inversión de cualquier tipo de norma. Con base en los planteamientos freudianos, Laplanche y Pontalis afirman que la perversión es la “desviación con respecto al acto sexual ‘normal’, definido como coito dirigido a obtener el orgasmo por pe-

netración genital con una persona del sexo opuesto. Se dice que existe perversión: cuando el orgasmo se obtiene con otros objetos sexuales (homosexualidad, paidofilia, bestialidad, etc.) o por medio de otras zonas corporales (por ejemplo, coito anal); cuando el orgasmo se subordina imperiosamente a ciertas condiciones extrínsecas (fetichismo, transvestismo, voyeurismo y exhibicionismo, sadomasoquismo); éstas pueden incluso proporcionar por sí solas el placer sexual. De un modo más general, se designa como perversión el conjunto del comportamiento psicosexual que acompaña a tales atipias en la obtención del placer sexual.” (Laplanche y Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, p. 272)

Antes de analizar a los personajes de este relato me detendré en el argumento: “La extremaunción” es un cuento cuyo tema es la venganza llevada a consecuencias “inimaginables”. Una vieja agoniza y se manda llamar al cura del pueblo para que la auxilie en sus últimos momentos. Desde un principio se advierte el rencor del sacerdote hacia Ernestina, la vieja coja. Poco a poco, se explican las causas de tal odio. En su adolescencia el sacerdote estaba enamorado de Cecilia, sobrina de Ernestina; ésta obstaculizó la relación de los jóvenes, primero haciéndolos sentir sucios a raíz de su despertar sexual. Después, hipócritamente, permitió el noviazgo a fin de poderlos vigilar y separar. Al mismo tiempo empezó a acosar sexualmente al joven. Cuando éste no respondió a sus lances, Ernestina, deliberadamente, invirtió los papeles para echarlo de su casa y separarlos definitivamente enviando a Cecilia a Europa, donde finalmente se casó. Decepcionado, el joven decidió entrar al seminario sin vocación alguna, solamente atraído por el celibato, ya que no deseaba tener relaciones sexuales con ninguna otra mujer que no fuera Cecilia. De este modo, el joven se convirtió en un cura apático y glotón, que pidió que lo asignaran a la parroquia de San Luis de la Paz, pueblo cercano a la hacienda de Ernestina, para que la venganza que ya venía

fraguando se realizara: al ser el sacerdote de ese pueblo, lo más probable sería que él le diera la extremaunción, sacramento que le parecía el más ridículo, pero que le permitiría estar cerca de la vieja en el momento de su muerte y consumir su venganza. Esta consistió en violar a la moribunda para que no pudiera entrar al cielo en gracia de Dios como ella deseaba. Los santos óleos se convirtieron en el semen del cura.

Veamos ahora los rasgos perversos de los personajes. Siguiendo a Freud, la privación de la satisfacción sexual trae a la superficie, en algunas personas, tendencias perversas. Según él el origen de las perversiones tiene lugar cuando se despierta el instinto sexual del individuo. Normalmente, en ese momento se propicia una serie de desviaciones del objeto y del fin sexual—coito—, pero los límites sociales y morales, manifestados principalmente en el pudor y la repugnancia, ubican al sujeto dentro de una norma sexual. Por otra parte, una represión exacerbada del instinto sexual genera la aparición de perversiones patológicas. Esto quiere decir que existen dos tipos de perversiones, unas aceptadas o consideradas dentro de lo normal porque dan lugar a la obtención del placer—orgasmo— en la realización del fin sexual normal, y las patológicas que son aquellas que invierten ese fin sexual en uno nuevo, ya considerado anormal. (Cf. Freud, *Obras completas*. t. 1, pp. 767-784).

El personaje masculino principal de “La extremaunción” se relaciona afectivamente con Cecilia, ambos son adolescentes y alrededor de sus juegos comienzan a surgir sus instintos sexuales:

Todos los días, en bicicleta o a caballo, recorría el camino [...] a La Saucedá [...] Cecilia me salta al paso. Sus apariciones tenían algo de salvaje y tarzanesco: desprendiéndose de los árboles, cala sobre mí [...] quería siempre que le diera una vuelta y yo siempre quería que me lo pidiera porque me gustaba sentir sus pechos pegados a la espalda, el nudo de sus brazos a

la cintura, su respiración en mi oído. Eran paseos inocentes.
(Serna, *op. cit.*, p. 41)

En esta cita claramente se advierte que las pulsaciones de los adolescentes surgen espontáneas y sin ninguna malicia, son sólo juegos, acercamientos placenteros que, aunque previstos obviamente de una carga erótica y sexual, son vividos de una manera normal. El sentimiento de culpa no llegará sino hasta que Ernestina, la tía: “[...] empezó con sus prédicas contra los manoseos y la lujuria [lo cual hizo] que descubri[éramos] la diferencia entre el placer de tocarnos y otros placeres como beber agua o dormir.” (*Loc. cit.*)

Esta represión ejercida por la tía genera que los encuentros de los adolescentes adquieran otro cariz: “Por huir de sus bastonazos, de sus regaños iracundos, los paseos se transformaron en citas clandestinas, los abrazos en besos furiosos, mordientes, en manos que buscaban el centro de nuestro cuerpos, en procacidad, en caricias que nos lastimaban el alma.” (*Loc. cit.*)

Cabe señalar en este trozo del texto las siguientes frases: “citas clandestinas”, “besos furiosos, mordientes”, “procacidad”, y “caricias que nos lastimaban el alma”; en esta ansiedad podría observarse un ingrediente de sadismo, pero según Freud este tipo de perversión cabe dentro de los límites de la normalidad, pues sólo es el tránsito para llegar al “centro de nuestros cuerpos”, es decir, al fin sexual considerado normal. El problema radica en que en este joven se perfila el inicio de una perversión que llegará a lo patológico debido a determinadas circunstancias que se verán a continuación.

Las causas de la perversión de Ernestina, la tía, no se plantean en el ámbito del cuento, aunque puede inferirse que es una mujer educada en un entorno que reprime la sexualidad, especialmente de las mujeres, ya que no sólo vive en la provincia, sino en un nú-

cleo todavía más cerrado: una hacienda. A esto hay que añadir el defecto físico que padece, es tullida, tiene una pierna de palo, lo cual podría ser un obstáculo para que tuviera una relación afectiva. Todas estas desventajas y frustraciones hacen que esta mujer se maneje en la abyección y actúe perversamente: “Había consentido que fuéramos novios con tal de tenernos bajo estrecha vigilancia. Pero no le bastaba maniatarnos a dos sillones distantes. [Argumentaba que:] Estábamos en la edad más peligrosa, la edad en que los jóvenes se tuercen o se enderezan. En mí confiaba, por supuesto [...]” (*Ibid.*, p. 42)

Todos estos “consejos” pueden ser justificados dentro de normas sociales y morales en el contexto de Ernestina, incluso, podrían facilitar en un momento dado la educación formal de una adolescente, pero veamos con más atención su discurso escuchando al narrador: “La niña tenía brasas en el cuerpo [se refiere a Cecilia] hervía la niña, me lo aseguraba, si yo viera cómo se sofocaba por las noches, cómo amanecía con el camisón desabotonado.” (*Loc. cit.*) El doble juego de Ernestina se manifiesta en esta cita: parece que está tratando de controlar la educación de su sobrina, de bien encaminarla, pero en el fondo su intención es excitar al novio a través de estas imágenes sensuales y ver si logra seducirlo. Sus lances no se quedan aquí, sino que llegan al descaro no verbal sino corporal:

¿Quiere un coñaquito, joven? me decía taimada y cantarina, y yo [...] por amor a mi novia tomaba el trago y resistía su asqueroso asedio. No creo que mi cuerpo la entusiasmara. Quizá pretendía seducirme por humillar a Cecilia o por obtener una miserable, resentida victoria sobre nuestra juventud bipeda. Encimosa me acorralaba en el sofá de la sala, echándome a la cara su asqueroso aliento pestilencial, desnudaba su horrible muñon y lo pegaba contra mi muslo, como si quisiera obligarme a desear lo más repelente de sí misma. (*Loc. cit.*)

El joven trata de no caer en la seducción de Ernestina, luchando con las armas de la repugnancia y la moral que, como Freud dice, ayudan a marcar los límites de la normalidad: “La hubiera complacido, lo juro, [...] pero una fuerza superior a mi voluntad me frenaba cuando, cerrando los ojos hacía el intento de tocarla. Era a ti, Dios, a quien obedecía con esa impotencia [...]” (*Loc. cit.*) Por eso no es extraño que el narrador afirme: “Amarte me parecía una transgresión de la naturaleza [...]” (*Ibid.*, p. 43)

Esta frase habla por sí misma, el joven aún no es un perverso, él no desea tener una relación anormal, pues la vieja le repugna, él quiere casarse con Cecilia, ser abogado, vivir en la ciudad de México, en pocas palabras desea superarse. Pero como afirma el narrador: “Uno nunca sabe cómo ni cuándo se le pudre la vida.” (*Loc. cit.*) Ya que cuando, esperanzado, decide ser honesto y apela a la comprensión de Ernestina al solicitar la mano de su novia, la vieja despechada, se venga invirtiendo los papeles: “¡Escuñcle del demonio, suélteme! Ya estuvo bueno de andarme tentaleando, cochino, resbaloso. ¿Cree que no me doy cuenta que es a mí a la que le tiene ganas? ¿Y usted qué dijo? Me caso con la sobrina para darme vuelo con la tía ¿no?” (*Ibid.*, p. 44)

La perversión de Ernestina llega hasta sus últimas consecuencias: de seductora pasa a fingirse víctima de una seducción y, apoyada en esta mentira, hace que el joven sea lanzado de su casa y de este modo acaba con el noviazgo y con sus ilusiones.

Para Freud existen dos clases de perversos: los que manifiestan esta patología únicamente en su vida sexual, pero son capaces de establecer relaciones normales en otros ámbitos de su vida, y los que establecen relaciones patológicas, no sólo en el terreno sexual, sino en cualquier tipo de relaciones vitales (*Cf. Freud, op. cit.*, p. 779) Ernestina pertenece a esta segunda clase, la bajeza de sus recursos, lo innoble de sus actos acaban con la esperanza de la joven pareja. Es claro que la vieja maneja una doble

moral, sus palabras no coinciden con sus actos, por un lado, predica la castidad y la virtud y por el otro, no sólo trata de seducir al joven sino que, según afirman los rumores en el pueblo sostiene relaciones íntimas con Sixto, el capataz de su hacienda. Efectivamente, pudre la vida del protagonista.

En el caso del cura la privación que sufre, el distanciamiento de su primer y único amor y la represión de sus instintos sexuales, impuesta por Ernestina, generan que se manifiesten en él ciertas conductas perversas como la de ingresar a un seminario sin ninguna vocación; por eso pone en cuestión algunas de las máximas de la fe cristiana: “Lo que nunca pude aceptar fue la indulgencia con los pecadores, el estúpido ofrecimiento de la otra mejilla, la mansedumbre de Cristo.” (Serna, *loc. cit.*) Actitud inadmisibles para un seminarista, pues invalida los dogmas de fe.

Fenichel sostiene que hay en el perverso una angustia de castración inconsciente. En el cura esta angustia es más bien consciente, ya que él elige “castrarse” al ingresar al seminario, atraído únicamente por el celibato. Otra característica de la perversión es un ingrediente infantil que no siempre es el sexual: “Los actos perversos son polimorfos; el centro de gravedad de su vida sexual está desplazado hacia el placer preliminar y no es fácil decir dónde termina la estimulación y donde comienza la gratificación” (*Cf. Teoría psicoanalítica de las neurosis*, p. 369) Así tenemos que el cura suple su sexualidad con la glotonería y al igual que los niños desconoce el perdón.

Por otra parte, algunos perversos se identifican con el agresor (*Cf. Ibid.*, p. 400), lo cual implica, además una conducta sádica: el cura se identifica con la perversión de Ernestina por eso, ahora él con poder, se venga, la castiga por haber sido castigado injustamente. Y aquí se justifica la dependencia del cura sádico de Ernestina. Fenichel pone en boca del perverso sádico las siguientes palabras: “Te torturo hasta obligarte, por la intensidad de tu

sufrimiento, a perdonarme, a liberarme del sentimiento de culpa que bloquea mi placer, y de este modo, mediante y en tu perdón, a procurarme una satisfacción sexual.” (*Ibid.*, p. 403) La perversión del cura va más allá, pues no se trata de la consecución de un placer sexual sino que la consumación de la venganza da sentido a su vida. Esta estructura muestra ya rasgos perversos, pues nítidamente se advierte que el fin sexual normal deja su lugar a un *nuevo fin*, es decir, la venganza realizada. Al inicio del relato se puede observar dicha estructura:

No debo actuar como si toda la vida hubiera esperado este momento. Ni siquiera debo recordar las mil noches consagradas al odio que malgasté imaginando cómo actuaría hoy. Si me ahogo en los recuerdos corro el peligro de vivir a medias, sin plenitud ni conciencia, esta noche bendita y llena de gracia, la noche del feliz reposo, la que dará sentido a otras mil de tortura. (Serna, *op. cit.*, p. 39)

Parafraseando a Fenichel, el cura parece decir: Te torturo hasta obligarte, por la intensidad de tu sufrimiento, a liberarme del sentimiento de venganza que bloquea mi placer y de este modo, mediante y en el perdón que quieres de Dios a procurarme la satisfacción de haberla cumplido. Así, al penetrar a Ernestina, la vieja tullida y coja –preferencia de este tipo de enfermos–, se convierte en castrador y no en castrado, otra característica de los perversos sádicos. (Cf. Fenichel, *op. cit.*, p. 394)

Según Freud:

Ciertas perversiones se alejan tanto de lo normal que no podemos por menos de declararlas patológicas, particularmente aquellas –coprofagia, violación de cadáveres– en las cuales el fin sexual produce asombrosos rendimientos en lo que res-

pecta al vencimiento de las resistencias (pudor, repugnancia, espanto o dolor). (*Op. cit.*, p. 779).

Puede observarse ya que la perversión del cura llega hasta los límites de la patología, pues sin ninguna resistencia viola prácticamente a un cadáver:

Entonces te miro. Más que agonizante pareces ya un cadáver [...] Sí, tú ahora quieres el perdón de Dios [...] no estos dedos que se introducen en la telaraña de tu sexo, no este dolor de morirte con todo el cochambre en el alma [...] venciendo la repulsión de ver tu pierna inconclusa, te penetro dichosamente, hundo el ancla en el escollo que no me dejó navegar dentro de Cecilia. Querías irte al cielo [...] yo vine a impedirte con un sacramento nuevo [*el fin nuevo*]. Esta es la extremaunción que te mereces [...] la de viajar al infierno con el vientre lleno de mis santos óleos. Dejamos de jaderar al mismo tiempo, yo porque me vine, tú porque ya estás muerta. (Serna, *op. cit.*, pp. 45, 46)

“El perverso [es, como dice Sibony]: destructor de Dios por ser creador de Dios; desquiciador de la ley por ser hacedor de la ley.” (*Perversiones*, p. 219) Estas palabras pueden interpretarse de la siguiente manera: al alterar las normas el perverso construye otras, su soberbia le hace creerse Dios, por eso cuando el cura viola a la anciana está “invirtiendo” un sacramento y al mismo tiempo está creando su propia concepción, su *nuevo fin*: su “extremaunción a contrapelo”. Esto es claro cuando compara los santos óleos con su semen, tal comparación es perversa porque dicho sacramento se aplica a los moribundos para ayudarlos a bien morir purificando, limpiando los pecados, y al mismo tiempo es un viático para renacer en la vida eterna. Por su parte el semen es la semilla generadora de la vida terrena, pero en este

contexto no existe punto de comparación, ya que el semen aquí es producto de una acción desviada, como lo es toda violación.

Con base en los planteamientos de Freud, diremos que todos los seres humanos tienden a la perversión, pero sólo algunos la desarrollan patológicamente como en el caso del protagonista del cuento analizado. Lo significativo de este cuento consiste en el conflicto moral del cura, pues en repetidas ocasiones se resiste a ser perverso, rechaza de manera constante el abyecto asedio de Ernestina. Sin embargo, cuando su esencia humana es vejada y reducida a su mínima expresión, elige el camino de la venganza, la cual no se puede dar más que con las armas con las que él fue hundido y vencido: las de la perversión.

Antes de terminar es importante retomar el título de este ensayo: “La perversión ¿en o de Serna?” Debemos, pues, distinguir entre el autor y el narrador. El cuento que el lector tiene ante sí presenta el proceso de perversión, que con sus resistencias, laberintos y consumación recorre el narrador. La perversión del autor, de Enrique Serna, consiste en su eficacia para contar, para estructurar este texto a través de la tensión e intensidad, con lo cual toma desprevenido al lector y lo atrapa, para hacerlo coexistir con un sujeto que en la realidad rechazaría, con el cual no se atrevería a sostener ni el más ligero trato. Platón quería expulsar de su república a los artistas, particularmente a los autores de comedias porque hacían reír al espectador mientras duraba la representación de algo que en la vida real provocaría el más profundo horror. El caso de Serna es más dramático porque nos acerca, como no queriendo, a la miseria y sordidez del hombre, de este modo nos conduce a la comprensión, e incluso a justificar al protagonista: nos hace su cómplice. Tal vez una de las funciones más importantes del arte es explorar los recovecos del sujeto, sabemos que el escritor tiene que dar cuenta no sólo de las virtu-

des, sino hablar y sacar a la superficie la cara oculta de la condición humana.

BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA

Serna, Enrique. "La extremaunción", en *Amores de segunda mano*. México, Cal y Arena, 1994. pp. 37-46.

INDIRECTA

Fenichell, Otto. *Teoría psicoanalítica de las neurosis*. México, Paidós, 1994. pp. 367-435.

Freud, Sigmund. *Obras completas*. vol. 1. Madrid, Biblioteca nueva, 1948. pp. 777-784.

Laplanche, Jean y Jean-Bertrand Pontalis. *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona, Labor, 1993. pp. 272-275.

Sibony, Daniel. *Perversiones. Diálogos sobre locuras "actuales"*. México, Siglo XXI, 1990. 296 pp.

HEMEROGRAFÍA

Cortazar, Julio. "Algunos aspectos del cuento" en *Diez años de la revista Casa de las Américas 1960-1970*, revista *Casa de las Américas*, núm. 60, La Habana, 1970, pp. 180-185.

LA NARRATIVA DE

AMPARO DÁVILA

Jaime Lorenzo* y
Severino Salazar**

Amparo Dávila nació en Pinos, municipio minero del estado de Zacatecas, el 21 de febrero de 1928. “Uno de esos tantos poblados mineros mexicanos que más parecen cuevas de fantasmas traspasados por el viento helado, por días largos. Ahí no se habita, ahí se inventa la vida por el único camino posible: la imaginación.”¹ A este escenario, donde vio la primera luz nuestra autora, habrá que agregarle una precaria salud y una infancia solitaria de hija única. Además que vivió esa infancia en casas grandes, de hacienda, viejas, llenas de leyendas de muertos y aparecidos. Pinos es un pueblo minero enclavado en las montañas más altas del estado, donde siempre hace frío. Y ella se enfermaba constantemente; pero cuando se sentía bien subía a las montañas acompañada de sus perros a cortar flores y a recoger piedras para su colección. Frente a su casa pasaba una ininterrumpida peregrinación de muertos que llevaban a enterrar, ya que el de Pinos era casi el único cementerio en todo el municipio.

* Periodista a cargo de la sección cultural *Plaza Mayor y Generación*.

** Area de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco.

1 Luis Mario Schneider, Introducción a *Material de Lectura de Amparo Dávila*, UNAM, N° 81, México, 1991.

A través de las ventanas, la niña miraba pasar los más extraños cortejos fúnebres a unos cuantos pasos de la puerta de su casa: algunos muertos iban sobre los hombros de los dolientes en cajas de madera muy rústicas, otros sobre carretas y apenas cubiertos por una sábana.² Sin duda es necesario conocer el medio donde creció un autor porque, hasta cierto punto, influye en su obra futura.

Sus primeros encuentros con la literatura se llevaron a cabo en la biblioteca de su padre. Comenzó hojeando volúmenes ilustrados, como el de *La Divina Comedia*, ilustrado por Doré. “Todo eso llenó mi niñez de terror —le dijo a Javier Molina en entrevista para *La Jornada* en 1992—, todos los demonios, los círculos infernales, aterrorizaron mis noches y mis días. A pesar de que el libro era tan terrible para mí no podía yo dejarlo y siempre volvía a abrirlo, a repasarlo.” Después, aprendió las primeras letras en la escuela de su pueblo natal, en “una escolita para los hijos de los mineros; era una casa vieja, húmeda y fría.” Como en este medio ambiente la salud de la pequeña María Amparo se seguía deteriorando, sus padres decidieron sacarla de ahí y llevársela a un clima más propicio. A la edad de seis años ingresa al colegio Motolinía de San Luis Potosí.

Y siendo aún una adolescente, en esta escuela primaria empezó a escribir sus primeros textos en verso y en prosa, gusto y disciplina que iban apareciendo de una manera espontánea y sencilla. En la revista *Estilo*, que a la sazón hacía Monseñor Joaquín Antonio Peñaloza en la misma ciudad, aparecieron sus primeros salmos, que después, en 1950, fueron recogidos en su primer volumen publicado: *Salmos bajo la luna*. El cual fue reseñado con gran entusiasmo por Gabriel Méndez Plancarte,

2 Agustín Ramos, entrevista con A.D. en *El Financiero*, 21 y 28 de diciembre de 1993.

salmista él mismo. Sus textos también aparecieron en la revista *Letras potosinas*. Inmediatamente después comienza a publicar en la revista *Ariel*, que Emmanuel Carballo y Carlos Valdés publicaban en Guadalajara.

Luego vienen sus siguientes dos libros de poesía: *Meditaciones a la orilla del sueño*, poemas breves en verso libre, y *Perfil de soledades*, poemas un poco más largos, en verso libre también; ambos publicados por “El Troquel” de San Luis Potosí, en 1954.

Este mismo año llegó a la Ciudad de México, donde actualmente reside. Por un tiempo fue la secretaria de don Alfonso Reyes, a quien había conocido en S. L. P., cuando él fue a dar unos cursos de invierno en dicha ciudad y le fueron presentados los jóvenes que empezaban a escribir en aquellos lugares y por aquella época.

Fue por insistencia de don Alfonso Reyes que comenzó a publicar sus primeros cuentos, después de haberlos escrito y corregido bajo su tutela. Estos comenzaron a aparecer en *Revista Mexicana de Literatura*, *Revista de Bellas Artes*, *Estaciones* y *Revista de la Universidad*. Y ha sido en este género donde su talento y su pluma más se han ejercitado. A la fecha es considerada como una de las más diestras cuentistas de nuestras letras. Su fama descansa en tan sólo tres delgados libros de cuentos. Ella recuerda que a mediados de 1957 le hablaron del Fondo de Cultura Económica preguntándole si quería publicar un libro con ellos. El primero, *Tiempo destrozado*, apareció en la colección *Letras Mexicanas* en 1959 y, el segundo, *Música Concreta*, apareció en 1964, en la misma colección y en la misma editorial. Este segundo volumen la consagró como cuentista; fue saludado con gran entusiasmo por críticos de la talla de Luis Mario Schneider y Emmanuel Carballo. Sin embargo, fue hasta 1977 que le fue concedido el premio Villaurrutia por su tercer volumen de cuentos, el cual ha sido el último publicado hasta ahora. *Arboles petrificados* vio la luz ese mismo año en la editorial Joaquín Mortiz.

Fue por insistencia también de don Alfonso Reyes que entró a psicoanálisis con el psiquiatra español refugiado Federico Pascual del Roncal. Este eminente doctor le pidió que le enseñara sus textos y quedó gratamente impresionado con las cualidades artísticas de su paciente y la motivó a que siguiera escribiendo al mismo tiempo que continuaba su terapia.

En 1958 se casó con el pintor, también zacatecano, Pedro Coronel, con el cual procreó dos hijas. Juan Rulfo, amigo de la nueva familia, fungió como testigo en la boda.

En 1966, el Centro Mexicano de Escritores le concedió una beca para escribir un libro de cuentos; fue en ese año y con ese estímulo que escribió la mayoría de los textos que conforman el libro *Arboles petrificados*. Sus compañeros de generación fueron Julieta Campos, José Agustín y Salvador Elizondo entre otros.

Muchos de los cuentos de sus tres libros ya ocupan un lugar de privilegio en antologías hechas tanto aquí como en el extranjero. Sus cuentos también ya han traspasado la frontera del ámbito del español. Y aunque por mucho tiempo era conocida y leída por solamente un reducido número de lectores y admiradores, al grado de que se le había convertido en una escritora para escritores, gracias a la gran cantidad de antologías donde ha sido incluida su obra, y sobre todo a la inclusión de sus dos primeros libros reunidos bajo el título de *Muerte en el bosque*, su obra es actualmente más conocida y apreciada por el gran público.

A finales de 1987, Amparo Dávila hizo una gira por diferentes universidades de Estados Unidos –Houston, New York, New Orleans– donde fue motivo de homenajes y recepciones, además de leer sus cuentos y escuchar partes de los trabajos que sobre su obra se han hecho en dichas universidades; estuvo también en la presentación de cuando menos dos antologías de escritoras mexicanas, donde aparecen sus textos junto con abundante material crítico sobre su obra en general. Una vez dijo:

“Se ha dicho que en mi prosa abuso de los personajes locos, enajenados... La verdad es que nunca he vivido entre seres normales, todo ha sido absurdo, todo ha sido irreal, incongruente, sin ninguna armonía discernible.”³

En la narrativa de Amparo Dávila apenas hay atisbos a la provincia mexicana, y ésta es una provincia muy especial, de una clase social clasemediera, y que podría situarse en cualquier lugar del altiplano. Dávila pertenece generacionalmente a ese grupo de escritores y artistas plásticos –los hermanos Pedro y Rafael Coronel, Manuel Felguérez, los también hermanos Fernando y Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Salvador Elizondo, Juan José Gurrola, Huberto Bátiz, etc.– que en su momento de efervescencia juvenil y productiva, a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, fueron acusados de extranjerizantes, ya que por un lado, le dieron la espalda a la escuela mexicana de pintura y, por el otro, rechazaron todos los temas y motivos de lo mexicano y de lo provinciano que a esas alturas ya se habían vuelto clichés y folclorismos cursis en el sentido más turístico, gastado y falso de la palabra. Con tal rechazo este grupo de artistas se proponía una búsqueda de la universalidad, para ser considerados ciudadanos del mundo; deseaban, pues, ser más cosmopolitas en sus temas y motivos. Se engancharon a las corrientes estéticas que en esos momentos recorrían el mundo del arte plástico y la literatura. Esta generación es importante porque en la mera mitad del siglo marca una ruptura con el regionalismo y el indigenismo que en esos años ya estaba mostrando signos de desgaste, tanto en la pintura como en el cine y en la literatura.

3 Entrevista para *Excelsior*, 25 de agosto de 1985.

En *Tiempo destrozado* (1959), primer libro de relatos de Amparo Dávila, tenemos un texto algo raro en la literatura mexicana de su época: un texto que incursiona en tres géneros narrativos distintos –y sin embargo contiguos o semejantes– que no habían sido muy frecuentados hasta entonces: el género fantástico, el género de “lo extraño” y el relato surrealista.

“Tiempo destrozado”, por ejemplo, que es el texto cuyo título da nombre al libro, es una sucesión de cuentos breves que recuerda la experiencia de los sueños. Quizá esto no sería tan claro si no fuera porque, de entrada, en una suerte de preludio que da sentido y unidad al texto como sucesión de sueños que no tienen relación entre sí, la autora lo anuncia, o más bien lo sugiere con fina sutileza, hablando impersonalmente de la caída en el mundo de los sueños: “Primero fue un inmenso dolor. Un irse desgajando en el silencio. Desarticulándose en el viento oscuro (...) Todo fue ligero entonces y gaseoso (...) Se podía llegar a través de los muros...”⁴

Contar los sueños lo más cercanamente posible a como se recuerda su experiencia, registrar su vértigo incontinente, su incontrolable sucesión de percepciones y sensaciones, su irreductible incoherencia, es decir, procurar que la sintaxis narrativa –aún legible, con competencia lingüística y conservando el sentido– sea un reflejo fiel de la experiencia de la ensoñación –que se concibe como pensamiento e imaginación libre de trabas o el ejercicio cabal del “inconsciente”–, para lo cual ya no debía recurrirse, como en el sueño romántico, al orden, a la lógica que impone la vigilia, fue, como se sabe, junto a la “escritura automática” o espontánea,

4 Amparo Dávila, *Muerte en el bosque*, Lecturas Mexicanas, N° 74, Primera serie, 1991.

uno de los métodos literarios del surrealismo, cuya premisa estética era justamente propiciar que el “inconsciente” —préstamo del psicoanálisis freudiano— saliese a flote, por así decirlo, en la forma y el contenido de la obra de arte.

Por otro lado, el mundo de los sueños ha sido una de las fuentes privilegiadas de la imaginación y la fantasía: el relajamiento de las funciones selectivas de la mente permite la contigüidad y confusión de imágenes y vivencias, la mezcla de recuerdos y expectativas, la inmersión en una experiencia donde todo parece posible. De ahí que la elaboración literaria de los sueños, incluyendo por supuesto la forma surrealista, sea de algún modo cercana, y a veces muy similar, no sólo a los géneros fantástico y de “lo extraño”, sino también al realismo mágico, a lo maravilloso y a lo real maravilloso de que hablaba Carpentier.

“Tiempo destrozado” es pues como un relato surrealista que recrea varios sueños tal como se les recuerda. Sin embargo, lo que distingue a este texto de Amparo Dávila es que sus sueños resultan más bien terribles pesadillas, donde se refleja el temor a la muerte, la paranoia, el asco llevado a nivel de horror, y la pérdida o la multiplicación esquizofrénica de la identidad, todas ellas, por otra parte, construidas con el efecto único y contundente de un cuento corto, y con un ritmo prosístico que sirve tanto a la recreación de una experiencia angustiosa como para emanar eso indecible y sensual que se llama poesía. Nos sorprende así con la rara combinación de una prosa medida y mesurada con un tema terrible y angustioso.

Ahora bien, como ya se decía, en el mismo libro encontramos también relatos que pueden ubicarse en el género de “lo extraño”: uno de ellos es “Fragmento de un diario”. Lo extraño es aquí —en una situación perfectamente verosímil: un edificio de departamentos— la ambición de dolor que domina al personaje —en cuyo diario se asienta el relato—, al grado de querer perfeccionar ese arte

insólito del sufrimiento voluntario y por ende convertirse en un “artista del dolor”. Este hombre singular se ejercita y lleva una rigurosa disciplina para experimentar el dolor en sus diversas gradaciones. Alcanza entonces tal dominio que su dolor voluntario se vuelve flexible y lo baja o lo sube de nivel a su antojo. Cabe apuntar que su sufrimiento pasa por el dolor de las heridas físicas y por el ejercicio virtuoso de los remordimientos del alma. De pronto, sin embargo surge una presencia femenina que llega a estar a punto de hacerlo fracasar como artista del dolor pues, al enamorarse de ella, significa el asomo de la felicidad. Concibe entonces la idea de que si la matara —empujándola por las escaleras— llegaría a la perfección de su arte: su recuerdo y el remordimiento por haberla asesinado, lo harían sufrir —“oh inefable tortura”— el resto de su vida.

Otro relato extraño es “Muerte en el bosque” (título escogido para la recopilación de textos de Dávila en *Lecturas Mexicanas*). Aquí surge como elemento insólito el deseo de ser árbol que siente un hombre común y corriente, agobiado por su mujer y su precaria situación económica. Buscando un departamento más amplio para él y su familia, de pronto sintió nostalgia y envidia de los árboles, de su tranquilidad absoluta, de su inmovilidad satisfecha y de su indiferencia frente a lo que ocurre en el mundo y el ambiente que los rodea, y se echó a correr para perderse en el bosque. “Dichoso el árbol que es apenas sensitivo”, decía Ruben Darío. El árbol como símbolo de la resistencia, del estoicismo radical, que puede volverse, como en este texto de Amparo Dávila, un símbolo de libertad, sin duda extraño y quizá inverosímil, pero sumamente inquietante como reflexión sobre la condición humana.

En efecto, si bien el género de “lo extraño” se distingue por la introducción de un elemento insólito pero explicable racionalmente, en Amparo Dávila esta explicación se densifica y se vuel-

ve una reflexión implícita muy profunda sobre lo humano. En “Fragmento de un diario”, ese artista peculiar sacrifica su felicidad en aras de una obsesión maniática, de una disciplina autopunitiva, una práctica definitivamente absurda: en algo se parece a la tecnocracia moderna, que en busca de progreso material y conocimiento pragmático ha pasado por encima de la naturaleza y de la verdadera felicidad de la mayoría. Y en “Muerte en el bosque”, como se decía, se cuestiona —mediante el estoicismo— el sentido de una vida demasiado activa, abrumada por mil preocupaciones, acosada por necesidades superfluas.

Pues bien, el tercer género narrativo que hallamos en *Tiempo destrozado* es el llamado “género fantástico”. Polémico y algo difícil de definir, generalmente se acepta que lo fantástico se distingue por la vacilación que se plantea entre lo natural y lo sobrenatural, entre lo posible y lo imposible, entre lo comprobable y lo improbable, en fin, entre lo que se considera verosímil desde un punto de vista positivo y lo que parece inverosímil desde la perspectiva de la experiencia razonable, creando una ambigüedad que no se neutraliza ni se disuelve, sino que refuerza la duda y no admite su disipación. Es distinto al género de “lo extraño” porque aquí ya no hay la certeza plena de una explicación racional, sino que se hace igualmente posible una explicación inverosímil, y no coincide con lo maravilloso porque lo sobrenatural no encuentra en él una aceptación completa, sino que admite la filtración del pensamiento racional con todo y sus interrogaciones. Es, digamos, un término medio entre lo extraño y lo maravilloso, que tampoco podemos confundir con el realismo mágico que pone en juego lo inesperado, lo improbable, la casualidad sorpresiva, pues lo fantástico no tiene causa inequívocamente precisable, ni con lo “real maravilloso”, porque no recurre ni a los milagros, ni a las plantas psicoactivas (“revelación privilegiada”, “iluminación inhabitual o singularmente favorece-

dora de las inadvertidas riquezas de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’”, decía Carpentier), ni a la fe o a la experiencia de lo sagrado, también característicos de lo “real maravilloso”. El género fantástico es más bien una ambigüedad provocada, la vacilación que el autor insufla en sus personajes y por ende en los lectores, acerca de la veracidad o lo razonable de ciertos hechos, presencias o fenómenos, etc., que realmente parecen o son inverosímiles. Asimismo, aunque a veces recurra al sueño y sus libertades infinitas, es diferente a la forma surrealista —y a veces se acerca más al sueño romántico, donde se suele confundir la realidad con la ensoñación—, porque apela más al raciocinio que al caos del inconsciente, depende más de la inteligencia lúcida que del abandono cómplice en un vértigo incoherente.

“Moisés y Gaspar” es uno de los textos fantásticos —y quizá el mejor— que Amparo Dávila publica en *Tiempo destrozado*. En él, no se sabe si esos dos personajes, Moisés y Gaspar, son perros, changos o humanos o qué fregados son. En medio de una situación completamente convencional y verosímil, estos dos seres aparecen como una herencia que no se puede rechazar o abandonar: son seres vivos que necesitan de comida y de cuidado; tienen rasgos de mascotas, pero también de niños imbéciles o con síndrome de Down. La vacilación jamás se neutraliza; la autora no nos saca de la duda, y se nota que lo hace a propósito. Se ve así que un recurso de lo fantástico es la omisión: si adrede no se aclara lo que aparece como una ambigüedad o sin un significado preciso, resulta obvia la voluntad del autor de poner a parir chayotes a los lectores de su relato.

Otro texto fantástico es “Final de una lucha”. En él se trata el tema del doble, pero con una construcción tal que ese doble no sólo repite al personaje, sino que ha vivido una experiencia que a

él le hubiera gustado vivir, y de pronto ya no se sabe cuál de los dos es el “auténtico”. Con el “hubiera” se introduce la duda y la incertidumbre, en una historia que por otro lado dimana un peculiar dramatismo, ya que Durán —que es el uno y es el otro a la vez— mata a la que hubiera sido su mujer. Tiempo destrozado es pues un libro diverso y de tono muy especial. Gran ejemplo de la excelente narrativa de Amparo Dávila.



Arboles petrificados (1977) marca la culminación de Amparo Dávila como narradora. En un delgado volumen de doce textos demuestra la maestría y originalidad que ya se venían perfilando en sus dos libros de cuentos anteriores. Los temas que en este conjunto de textos maneja siguen siendo casi los mismos: los intrincados laberintos de la vida interior, el amor, la muerte, la locura, la frontera débil, peligrosa unas veces y gozosa otras, entre la realidad y el sueño; el horror y la soledad que engendra la deformidad y lo grotesco.

En los textos de este volumen se aprecian más claramente sus filiaciones con la narrativa gótica de la tradición literaria inglesa, la cual tiene mucho de lo que después se dio por llamar surrealismo, ya que explora mundos oníricos y se rige por las reglas de lo fantástico, de lo inexplicable con la fría razón, de lo lúdico. Son “textos de corte fantástico, pero de una fantasía sombría, melancólica, pesimista.”⁵

5 Humberto Guzmán, “Los cuentos fantásticos de Amparo Dávila”, *Excelsior*, 31 dic., 1984.

Las narraciones contenidas en *Arboles petrificados* transcurren en el eje provincia-ciudad. Pero ésta es una provincia sin nombre, aunque fácilmente identificable con algunos poblados fríos y áridos del altiplano. Pero se trata de una provincia muy especial. Una provincia donde se hace visible solamente su clase media; una clase media decadente, venida a menos, con sus profesiones y oficios, sus viejas casonas coloniales, los cascarones donde una vez se dio el esplendor; sus casas de campo, sus viejas y rancias tradiciones a punto de perder significado. Y cuando se menciona a la ciudad, uno la identifica con la Ciudad de México; los espacios que más se frecuentan son las viejas casas de San Angel o San Jerónimo, los modernos edificios de departamentos, y parques y jardines con sus nombres propios.

En estos espacios geográficos familiares, reconocibles, Amparo Dávila trasplanta, con sus cuentos, un género decadente por excelencia: el relato gótico. Todos los elementos de la narrativa gótica aparecen en sus cuentos, desde los temas decadentes de aparecidos, hasta la locura, la deformidad corporal y mental que funciona como un símbolo de la deformidad del alma del personaje en cuestión. Rondan por sus textos los personajes misteriosos, grotescos, los fantasmas aparecidos a los vivos, los cuales andan penando por causa de un amor no realizado en el pasado, como en el caso de "Griselda" y "Oscar", dos de sus cuentos con ese título. Amores amplificadas en proporciones monstruosas, cuya distorsión hace desembocar al personaje en el delirio y en la locura.

Otros elementos góticos que están presentes en este conjunto narrativo son el ambiente, que es dado por el escenario: la casa de campo, la vetusta mansión colonial, el viejo hospital; O sea, el microcosmos donde se va a llevar a cabo la acción. El microcosmos donde vivirán en su ambiente los personajes deformes, los monstruos y aparecidos, y los héroes y heroínas que

triunfarán o, como más frecuentemente sucede, sucumbirán ante el monstruo. O estas deformidades aparecerán en hermosos jardines cerrados, descuidados, donde la naturaleza crece libre, con rienda suelta, como las pasiones de los personajes que los habitan. El bosque prototípico, simbólico, el depositario de todos los misterios y enigmas, con toda su magia habitado por los dioses más antiguos: los árboles. En estos escenarios, pues, que vienen del relato gótico inglés, Amparo Dávila va a exponernos la excesiva vida interior de sus creaturas. Y como nos sigue diciendo Humberto Guzmán de los cuentos de esta autora: “Se trata de lo real visto a través de la potente lente de la imaginación y de la fantasía, también de nuestros desconocidos e íntimos mundos interiores que no son hechos de ahora sino desde toda la insondable antigüedad.”⁶

En *Arboles petrificados* encontramos tres de los cuentos más representativos de esta autora. Tres cuentos del más puro corte gótico. El primero es “Griselda”, el cual sucede en el viejo jardín abandonado de una vetusta casona. Una mujer joven se encuentra con una mujer madura y ésta última cuenta la historia de un amor desdichado y trágico. Usa unos lentes oscuros para ocultar las cuencas vacías de sus ojos. Como una moderna Edipo, se ha sacado los ojos. El segundo es “El pabellón de descanso”, un mórbido relato de una mujer que se enamora de la muerte. Pero es a la mitad del volumen donde se encuentra uno de los relatos más hermosos, redondos y ricos en cuanto a interpretaciones y análisis. Se trata del que lleva el título de “Oscar”. Este relato sintetiza las características de la cuentística de Amparo Dávila.

En una vieja y amplia casa de provincia, una familia respetable y tradicional tiene en el sótano un monstruo: Oscar, quien es el hijo enloquecido de la familia. Este personaje es una constante

6 Humberto Guzmán, *op. cit.*

en la obra de Amparo Dávila. Ya aparece en sus primeros libros. Lo contienen títulos como “El huésped”, “Moises y Gaspar”, “Música concreta”.

Este monstruo se presenta siempre como un invasor, un intruso, un huésped no deseado, inesperado, un acompañante molesto cuando no trágico, que irrumpe en la vida de los demás y la trastorna, la cambia, la vuelve un infierno sobre la tierra. Este invasor, este visitante fatídico lo encontramos en por lo menos tres cuentos de este volumen: “Estocolmo 3”, donde una joven pareja de recién casados vive con un fantasma; en “El patio cuadrado”, donde hay más de un invasor y, en “Oscar”, el texto anteriormente mencionado.

Oscar tiene ecos de E.A. Poe, sobre todo de su relato “La casa de Usher”, donde hay una mujer enterrada viva en su sótano; y de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë: la loca que vive en el ático de una mansión y que al final le prende fuego.

Una mujer, Mónica, regresa a la casa paterna procedente de la capital, donde había ido a estudiar. A través de ella nos damos cuenta que su familia tiene a uno de sus hermanos, Oscar, encerrado en el sótano de la casa durante el día, pero éste sale de noche a recorrer la casa, y muchas veces a hacer estragos. Su padre, un abogado, es a la vez músico y director de la banda municipal. Su otro hermano es maestro de una de las escuelas del pueblo. En la casa trabajan su madre y su hermana Cristina. Se nos dice del monstruo: “Desde el sótano Oscar manejaba la vida de aquellas gentes. Así había sido siempre...”⁷ Desde un punto de vista simbólico, Oscar podría significar la vida interior de los moradores de esa casa, la vida subterránea, las deformidades que hay en cada una de esas almas, lo indomable, impredecible e incontrolable de sus pasiones. Sin embargo también se nos

7 Amparo Dávila, *Arboles petrificados*, Joaquín Mortiz, Méx., 1977, p. 73.

dice de él: “Oscar salía del sótano. Sacaba entonces el agua del pozo y regaba las macetas cuidadosamente y, si estaba enojado, las rompía estrellándolas contra el piso”.⁸

Oscar es también dador de vida. Es ambivalente: da y quita. Porque cuando se enojaba destruía la vida. La familia entera estaba a la merced del monstruo. Vivían para que no enfureciera, trabajaban para reponer los destrozos que causaba cuando enloquecía. Oscar se vuelve polisémico. Significa cosas diferentes para cada uno de los miembros de la familia. Y aquí es donde trasciende su microcosmos y se vuelve un transformador del cosmos. Tiene razón Alberto Paredes cuando afirma que lo más importante en la narrativa de esta autora “es la aparición explícita y dominante del yo interior. Literatura en voz baja, meditativa, de seres que se miran al espejo a media noche”.⁹

Oscar, al final, se vuelve un elemento purificador al prenderle fuego a la casa. Y ¿esto significa que Oscar es el monstruo que le prende fuego a una provincia decrepita, de tradiciones que ya no funcionan? Es aquí donde Amparo Dávila nos estaría hablando de lo que toda una generación de artistas, a la que ella pertenecía, hizo con todos los clichés de “lo mexicano”: darle la espalda a lo regional para volver la provincia mexicana en algo más universal. Pero este monstruo ¿le prende fuego al lugar que habitan los representantes de una sociedad que ya no funciona, anacrónica? ¿Igual que la mujer que en el cuento “El último verano”, al ver que los mismos gusanos que su cuerpo produce la quieren devorar, ella misma se prende fuego?

8 *Ibidem*, p. 73.

9 Alberto Paredes, *Figuras de la letra*, Textos de Difusión Cultural, UNAM, México, 1990, p. 49.

Valiéndose, pues, de los medios de una propuesta estética como lo es la de la escuela gótica, Amparo Dávila nos da una visión de su tiempo y de su espacio. Y Alberto Paredes sintetiza splendidamente el proyecto estético de nuestra autora: "A través de una galería de personajes ojerosos que de noche son visitados por íncubos perversos y vampíricos, Amparo Dávila, ha producido en las letras mexicanas una imagen existencialista del ser humano: arrojado a la vida sin ayuda posible, esencialmente solo, víctima de que lo más terrible que se puede imaginar sea exactamente lo que le suceda. Muerte, locura y noche son los espacios en que se vive. Nada más importa ni existe en el momento en que nuestro terror se corporiza en la alcoba. *Existencialista* como visión de la vida y gótica en su instrumental imaginativo y literario, la obra de Amparo Dávila es, junto con las de Sergio Pitol, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Salvador Elizondo y Francisco Tario, una de las flores del mal de la mejor literatura mexicana imaginativa."¹⁰

BIBLIOGRAFÍA

- Dávila, Amparo. *Muerte en el bosque*, Lecturas Mexicanas, No. 74, Primera serie. México, 1991.
- *Arboles petrificados*, Joaquín Mortiz, México, 1977.
- Guzmán, Humberto. "Los cuentos fantásticos de Amparo Dávila", *Excelsior*, 31 de diciembre de 1984.
- Paredes, Alberto. *Figuras de la letra*, Textos de Difusión Cultural, UNAM, México, 1990.
- Ramos, Agustín. "Entrevista con Amparo Dávila" en *El Financiero*, 21 al 28 de diciembre de 1993.
- Schneider, Luis Mario. *Introducción al Material de lectura de Amparo Dávila*, UNAM, No. 81, México, 1991.

¹⁰ *Ibid.*, p. 51.

LOS MITOS Y OBSESIONES DE SEVERINO SALAZAR

EN "ARBOLES SIN RUMBO"

Alejandra Herrera*

Tal parece que el hombre ha perdido su unidad con la naturaleza, la armonía con el universo. A medida que la ciencia cambió la cosmovisión del ser humano, lo separó de su entorno y contribuyó a su aislamiento. Así dejó de reconocerse en el mundo que lo circunda. La realidad, de este modo, se volvió ancha y ajena, y el hombre, en muchos casos, ni siquiera se refleja ya en el fruto de su trabajo. El individuo perdió su equilibrio. Ante este desamparo “[...] escribir es un privilegio que nos hace echar en olvido la ola desolada que cubre nuestro paso por la tierra. Ante el imperio de lo efímero, frente a lo que deja de ser incesantemente, la poesía [dice Alí Chumacero] levanta y construye una zona de salvación.” Es preciso extender esta afirmación a todo arte que propicie la fusión de la inteligencia, la sensibilidad, la imaginación y la fantasía. Sólo así es posible recuperar la unidad perdida.

Esta es la preocupación de la narrativa de Severino Salazar (Zacatecas, 1947) que, desde hace poco más de diez años, nos ofrece en su obra —novelas y cuentos— una amplia gama de los conflictos existenciales que ha padecido el hombre. Y al hablar de este autor, será necesario decir que su obra pertenece a esa corriente que se ha dado en llamar la narrativa de la provincia. No

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana—Azcapotzalco.

es éste el espacio adecuado para discutir si esta clasificación es válida o no, pero es un hecho que, desde la aparición de *La región más transparente* de Carlos Fuentes, la literatura se desarrolló más en las urbes que en la provincia. También es innegable que desde la década de los ochenta han surgido una serie de escritores que, provistos de las técnicas de la literatura actual, regresan a sus provincias para desde ahí explorar la condición humana, y desde el punto de vista estético, esto sí es importante.

Todo autor, consciente o inconscientemente, recrea en sus obras obsesiones personales y mitos universales; las primeras pueden sustentarse en su biografía, son ideas ligadas a estados emotivos; en los segundos hay una especie de memoria o herencia arcaica, que hace que el autor los reinvente o los transforme incluso cuando los ignore.

Entre las obsesiones que plantea la obra de Salazar pueden contarse, entre otras: la búsqueda del sentido de la vida, el vacío existencial, la catedral como símbolo que encarna un sentido, quizá falso, de la existencia, y la configuración de historias para ser contadas y leídas como necesidades vitales. Ahora bien, los mitos que aparecen en repetidas ocasiones son el de Cástor y Polux, el de Edipo, el del paraíso perdido, y el del eterno retorno.

En las siguientes páginas analizaré los mitos y obsesiones que aparecen en el cuento "Arboles sin rumbo" (*Las aguas derramadas*, 1986) Será necesario, entonces, revisar antes el concepto de mito.

En términos generales se entiende por mito la explicación que se da sobre un orden antiguo, diferente al actual, con carácter universal, es decir, el mito explica una ley cósmica. Lo importante de estas interpretaciones es que no se pueden separar de todo lo que conforma a la sociedad y al espíritu del hombre, el mito no puede apartarse por entero de la experiencia que explica. En los mitos se encarnan, fuera de todo lugar y tiempo, impulsos y aspiracio-

nes que ofrecen sugerencias y lecciones a aquellos que todavía saben descifrar sus contenidos esenciales.

La naturaleza del conocimiento que ofrece el mito puede verse en las siguientes palabras de Frankfort:

Los antiguos [...] vieron siempre al hombre como parte de la sociedad y a ésta como inmersa en la naturaleza, dependiendo de las fuerzas cósmicas. Para ellos, no había oposición entre la naturaleza y el hombre y, por lo tanto, no existía la necesidad de aprehenderlos siguiendo modos de conocer diferentes. En efecto [...] los fenómenos naturales eran concebidos, en general, en relación con la experiencia humana, y ésta, a su vez, era referida a los acontecimientos cósmicos. (*El pensamiento prefilosófico*, pp. 14, 15)

En esta concepción cognoscitiva encontramos que hay unidad entre la naturaleza y el hombre, es decir, lo otro, los objetos, no son diferentes de la esencia humana, por lo tanto no hay contradicción entre el sujeto y su mundo. Puede afirmarse, entonces, que la interpretación ofrecida por los mitos fortalece la unión cosmos-individuo; y en este sentido, la lectura de los mitos ayuda a entender la complejidad del ser humano.

Antes de descubrir el sustrato mítico del cuento mencionado es importante sintetizar el argumento. Felicitas, cuyo nombre se ignora hasta el epílogo, es la narradora que cuenta desde un invierno los veranos felices que vivió en El Salitral, el rancho de sus abuelos, en el que ella y su familia, radicados en Pasadena, E. U., pasan las vacaciones una vez al año. El motivo de esta visita en invierno es la muerte de su tío José Inés, gemelo de su padre. En esos momentos de la narración, Felicitas tiene aproximadamente 21 o 22 años, pues según afirma, está en el 6° semestre de su carrera universitaria y próxima a casarse. La recons-

trucción de los hechos pasados se hace a través de los paseos y del paisaje de El Salitral. Así se desentraña la relación que de niña tuvo con el idéntico gemelo de su padre: Felicitas fue seducida por el tío, pero en realidad, ella también hizo lo suyo. De esta forma, la relación se vuelve idílica, paradisiaca, en la cual la protagonista reconocerá, años más tarde, que esa fue la única época de su vida en que fue feliz. Después de los ritos funerarios, Felicitas regresa a Pasadena casi paralizada por el dolor.

Los personajes que Salazar estructura en “Arboles sin rumbo” no aparecen de manera casual, están en función de una realidad, tal vez superior a la cotidiana, que debe ser ordenada y expresada. José Inés y su hermano reencarnan el mito de Cástor y Polux. Aunque a éstos siempre se les ha considerado gemelos e incluso se convirtieron en la constelación Géminis, en realidad Cástor y Polux son medios hermanos. Esto se debe a que el día que Zeus sedujo a Leda, en forma de cisne, ésta tuvo relaciones también con Tíndaro, su marido. De este modo Polux es heredero de la inmortalidad de Zeus, y Cástor, hijo de un mortal, no. El hecho es que los gemelos se tenían entre sí un profundo amor, y cuando Cástor muere, Zeus resuelve la separación que aflige a Polux concediendo que su hermano participe de la inmortalidad igual que él. Y en este punto del mito hay dos versiones: una afirma que los gemelos fueron eternamente separados, pues mientras uno estaba en el cielo, el otro bajaba a los infiernos; la otra sostiene que ambos habitaban al mismo tiempo el cielo y el inframundo, en días alternos.

Tratemos de ver, ahora, de qué manera Severino Salazar transporta este mito a un rancho de la provincia mexicana. Si el parecido físico de José Inés y su hermano es extraordinario, sus concepciones de la vida, no. Podría afirmarse que la de uno es diurna y la del otro nocturna:

Los dos hombres durante los largos años de mi infancia, sentía que se acercaban a mí —como al ritmo de un vaivén de columpio— y uno [José Inés] me acariciaba, me enseñaba que el mundo era un lugar amable, benigno, un lugar lleno de dichas, y no un lugar vacío y hostil, donde se debía estar siempre alerta, como me daba entender el otro hombre [su padre]. La vida era el espacio y el tiempo de las caricias, donde se desarrollaban los afectos, me decía el primero y se iba; luego se acercaba el segundo y sólo me miraba desde lejos, no me tocaba, me decía con su actitud que ahí estaba porque no conocía otro lugar mejor. El primero, en cambio, me enseñaba que dentro de este mundo había que encontrar muchos más, que no existían mundos mejores que éste, que éstos que íbamos descubriendo los dos juntos. (“Arboles sin rumbo”, pp. 153,154.)

Para distinguir entre la concepción diurna y nocturna podemos tomar la imagen del columpio que la narradora utiliza: cuando oscila de un extremo a otro, escucha como en claroscuro diferentes cosmovisiones. El padre corresponde a lo que podría caracterizar al hombre moderno, ese que no está unido a la naturaleza y que, por tanto, su relación con ella es meramente utilitaria, práctica, porque el equilibrio entre el mundo y su espíritu está roto. En palabras de Frankfort, para el hombre “[...] contemporáneo, que se apoya en la ciencia, el mundo de los fenómenos es, ante todo, un ‘ello’, algo impersonal.” (*Op.cit.*, p. 15)

José Inés, en cambio, puede considerarse un hombre primitivo en el sentido literal del término porque trata a su entorno de “tú”, para él:

[...] el mundo no es inanimado ni vacío, sino pleno de vida; y esta vida posee individualidad en el hombre, en la bestia, en la planta y en todo fenómeno que se presenta [...] Al ‘tú’ no

se le contempla separándolo intelectualmente, sino que se le experimenta como vida que encara a la vida, e implica todas las facultades del hombre en una relación recíproca. A esta experiencia se encuentran subordinados los pensamientos, lo mismo que las acciones y los sentimientos. (*Ibid.*, pp. 16.17)

Por otra parte, la separación que se da entre José Inés y su hermano no sólo radica en los valores con los que enfrentan la vida, sino que a causa de ellos se encuentran alejados también físicamente. El primero vive en El Salitral porque ese es su mundo, el espacio en el que se reconoce: los vínculos con la naturaleza no han sido rotos. El otro hermano se ha ido junto con su familia a vivir a Pasadena, una ciudad norteamericana, donde, se supone, tendrá una vida mejor en términos prácticos. Si como afirma la narradora ese mundo era apenas medio entendible, desde el punto de vista afectivo resultará un lugar más ajeno, más extraño e inapresable. Por eso el contraste con el rancho es mayor:

El Salitral tenía el aire que nos hacía vivir, la tierra donde se desarrollan nuestras raíces, la luz donde nos reconocíamos, donde ya fueran nuestros pies descalzos o nuestros zapatos, dejaban una huella sobre los caminos que recorrían, huellas que el viento solamente suavizaba, pero que no borraba. (Salazar, *op. cit.*, p. 155)

De este modo se explica que el mundo es algo real y tangible, es un lugar en el que no existe oposición con el sujeto, porque éste deja huellas que incluso son respetadas por el viento.

La elección de los tiempos en los que se desarrolla la narración tampoco es fortuita. El invierno desde el cual ahora narra Felicitas corresponde al tiempo mítico del reposo, del frío, de la oscuridad, de la esterilidad. En cambio el verano, el tiempo recordado, es todo alegría, cosecha y, por tanto, afirmación de

la vida. Es un tiempo sagrado, pues a través del rito, la fiesta, se recobran los orígenes del hombre unido a la naturaleza y a la divinidad. Quizá por eso la narradora, en un momento dado, se refiere a él como un “verano eterno”.

En este tiempo y en la naturaleza salvaje (humanizada) de El Salitral, Severino Salazar prepara la atmósfera para que se desarrolle la relación amorosa entre José Inés y su sobrina. Entre juegos, largos paseos y exploraciones del rancho, empieza a surgir un sentimiento vertiginoso en la niña, primero comienza a sentir celos de la supuesta novia del tío, después “una jaula de mariposas alborotadas en el estómago” (*Ibid.*, p. 170) y esos juegos inocentes y sucios que paradójicamente la angustian y la complacen. Pero la intuición de que esa relación podía ser prohibida, rápidamente era soslayada, pues: “No había forma de decirle que no a José Inés. Uno tenía que perder el miedo y dejar atrás todas las ideas que nos estorbaban para seguirlo: Una vez junto a él todo era ganancia y conquista.” (*Ibid.*, p. 160) Evidentemente, esta relación también presenta un sustrato mítico, el de Edipo, que tan ampliamente ha sido estudiado psicoanalíticamente. Ante la confusión que genera la figura paterna, porque ésta era doble, la niña opta por el padre cariñoso, propiciador y apto para vivir los placeres que son convocados por la naturaleza y la libertad. La culminación sexual se da, de este modo, con una figura paterna que físicamente es idéntica a la de su padre. Por otra parte, la sobrina, inconscientemente, propicia la muerte de José Inés, pues lo olvida, y ésta es una forma de matar en la conciencia al otro. Quince días después de recibir la invitación de la boda de Felicitas, el tío sufre un trágico “accidente”, muere al caer de un árbol. El mito de Edipo, de sobra conocido, trata de la inútil lucha que libra este héroe para impedir que se realice su destino: matar a su padre y cohabitar con su madre. En el texto de Salazar, ambas transgresiones del orden natural se cumplen en la persona de Jo-

sé Inés. La tragedia de Sófocles sólo cubre el momento en el que Edipo cae en la cuenta de que cada paso que ha dado, inexorablemente lo ha llevado a la realización de su destino. Cuando Felicitas se hace consciente de que los juegos con el tío tenían algo sucio, angustiante, y de haber contribuido con su olvido a la muerte de José Inés, igual que Edipo, siente el peso de la culpa. El mundo ya no podrá habitarse del mismo modo.

El Salitral ahora, en ese último invierno, es un vasto espacio que contrasta con la finitud y pequeñez de la protagonista, porque los espacios, que en un momento dado fueron testigos de la felicidad, tienen un aire siniestro. El vínculo entre Felicitas y la naturaleza ya no está, ha muerto absurdamente:

Todo el campo se vestía, se preparaba para la fiesta del verano; pero esa estación iba a transcurrir por primera vez sin nosotros, sin nuestras alegrías, sin nuestras pasiones, sin nuestras apremiantes necesidades, sin nuestros miedos; y no nos iba a extrañar porque la naturaleza no extraña a nadie, es cruel, no nos necesita; creo que más bien le estorbamos, le hacemos daño. (*Ibid.*, p. 175)

La naturaleza se muestra insensible porque ya no hay la correspondencia sagrada que existía entre ella y la subjetividad de la narradora, ahora ésta en vez de hundirse en las aguas del río para resurgir nuevamente a la luz solar o caminar descalza para contagiar a la tierra de su ser, mira el paisaje a través de los cristales de su habitación, ese espacio cerrado que hace que la soledad crezca y se desate la nostalgia:

Mi nueva cara aseguraba estar cubriendo un gran vacío. Ahora la tenía aquí entre mis manos, casi pegada a los vidrios de la ventana bañados por la lluvia, enfrentándola a esta natura-

leza hostil que nada tenía que ver con mi pesar, mostrándole ese desastre que me había preparado el destino, enseñándole los despojos de un mundo que se nos había arrebatado [...] (*Ibid.*, p. 167)

En este contexto, la palabra destino tiene un sentido trágico, pero no igual al manejado por los griegos, para éstos el destino correspondía a un orden cósmico, en esa armonía coexistían lo terrible y lo grandioso, por eso era una ley insoslayable que las fuerzas universales destruyeran a los individuos. Así afirma Walter Muschg:

En *Edipo rey*, el coro alaba las leyes divinas inviolables que no fueron hechas por los hombres y que están en el límpido éter celestial. Cuanto más grande y valeroso sea el hombre, más poderosa se le revelará esta armonía olímpica. El destino que lo destruye espantosamente la confirma. Cuanto más grande sea la fuerza y más templado el valor, más grave será el destino, más profundo el dolor, más negro el peligro y la muerte. (*Historia trágica de la literatura*, p. 132.)

Así el destino es el camino, la prueba que tiene que sortear el héroe para que la verdad divina se le revele. En el caso de Felicitas, el destino le genera un desastre que no está sujeto a leyes universales, por el contrario, su tragedia radica en tomar conciencia de la finitud de la existencia y de su desvinculación de un orden trascendente. Es el drama del hombre contemporáneo.

En muchas religiones el árbol es un símbolo sagrado, su importancia radica en que a través de su centro unifica el universo: el inframundo, el mundo de los hombres y el de la divinidad, el supramundo. En el texto analizado los árboles también son relevantes: desde el nacimiento de los gemelos, el abuelo de Felici-

tas planta dos, cada uno corresponde a cada hijo. Si regresamos al mito de Cástor y Polux, puede advertirse que los dos árboles aparecen lejanos, pero a través de sus raíces están estrechamente unidos. En el cuento no se señalan las causas por las que los hermanos se separan, sólo hay una referencia:

Me decía [José Inés] que se habían querido mucho desde entonces, que todo lo habían descubierto y hecho juntos. Y que de alguna forma misteriosa él había perdido a mi padre, que se había empezado a secar de sentimientos a medida que iban creciendo. (Salazar, *op. cit.*, p. 165)

De esta manera, la historia se relaciona con el mito de los gemelos, pues a pesar de su profundo y mutuo afecto la vida o sus cosmovisiones los llevan por caminos diferentes.

Regresando al tema del árbol, cuando la narradora nace, José Inés planta uno en su honor, al crecer ella, los árboles cobran un especial sentido para la niña pues al escalar hasta sus copas conquistaba el paraíso y al mecerse en el columpio, que pendía de uno de ellos, contemplaba y se sentía parte de todo El Salitral, pues desde ahí el paisaje se le ofrecía desde todas las posibles perspectivas. Pero, ahora, desde el invierno, los árboles se vuelven espectros que van a la deriva igual que Felicitas:

Los árboles y nosotros íbamos a la deriva, podría pensar quien nos observara desde la casa o desde aquel camino, a la deriva en un mar de pasto docilizado por la humedad que venía en en el aire. (*Ibid.*, p.152)

La imagen que utiliza aquí Severino Salazar y que, además, da título al cuento, "Árboles sin rumbo", refuerza el sentimiento de inseguridad y de vacío en la vida de la protagonista, porque si algo puede considerarse firme, sólido, es un árbol. Aquí la identi-

dad de la protagonista con el árbol a la deriva hace notar con mayor profundidad la sensación de fragilidad y desamparo padecida.

Así, llegamos a otra de las obsesiones, que como una constante, presenta la obra de este autor: la falta de sentido de la vida. En este texto se presenta así: el nacimiento de Felicitas corresponde auténticamente al plantamiento sartreano sobre el sujeto como un ser arrojado a un mundo abandonado de sentido y de Dios. La protagonista igual que una huérfana declara:

Porque como era la primogénita había sido dejada a la deriva [...] Sentía que me habían traído al mundo y luego me habían dicho: ya estás aquí, ahora arréglatelas como puedas, no hay en nuestras manos nada más que ofrecerte y nuestro corazón lo secó esta vida, que es tan difícil; si hay algo en algún otro lado, encuéntralo tú sola, nosotros no tenemos tiempo, no queremos saber nada, eres libre. (*Ibid.*, pp. 163, 164)

La única libertad planteada por Sartre es la de elegir. Felicitas la ejerce, como ya se ha señalado, opta por el tío, y con él por una cosmovisión sagrada del mundo, en el que la relación prohibida tiene un sustrato mítico. Pero una vez muerto José Inés, la libertad se vuelve un peso, la claridad anterior, la certeza de que sólo había una forma de vivir, ahora es oscuridad y las dudas crecen y se multiplican, las preguntas se reducen a una sola: ¿para qué la vida? Es el momento en que el sujeto ya no espera, es un árbol seco, precisamente sin rumbo. El tiempo de la felicidad se sitúa en el pasado, pero con la conciencia de que mientras ocurrió no se sabía. El futuro es un tiempo continuo, rutinario hasta lo insufrible, pues no señala fechas: no hay retorno a lo sagrado, a la fiesta.

Si bien Felicitas en un momento dado se queja de no ser dueña de su vida, de que ésta ha dependido siempre de la voluntad de

otros, incluso de la de José Inés, por primera vez asume su misión en la vida, su destino, al despedirse de El Salitral:

Pensaba que a mí me había tocado perder todo esto; a través de mí, mi padre y mi madre, y después mis hijos, se desprendían de su pasado. A mí me tocaba el doloroso encargo de desprenderme de la piel de la serpiente que había sido nuestra familia y nuestra vida en esta parte del mundo [...] ahora comenzaba a arrastrarme con un nuevo cuero, y mientras me acostumbraba a él, lo sentía sensible, todo me hería. (*Ibid.*, p. 166)

De este modo, aparece en este cuento otro arquetipo mítico, la expulsión del paraíso. Como Adán y Eva que habrán de habitar otro medio para dar lugar a su generación, Felicitas deja El Salitral, espacio que perteneció a sus antepasados y el cual le es tan entrañable. La despedida, el cambio, implica un sentimiento de pérdida, de muerte. La vida renacerá, sí, pero en condiciones muy distintas, por eso el símil con la serpiente es tan preciso, se sigue siendo, sin embargo, se ha perdido algo irrecuperable. Acostumbrarse a la nueva piel lo pone a uno más sensible, todo duele. La vida en Pasadena hará más nostálgicos los recuerdos de El Salitral, la distancia contribuirá, también, a la idealización del paraíso perdido.

En este sentido, la vida es cruel y dolorosa, siempre arranca algo esencial, mutila una parte imprescindible. Y si los personajes de las obras de Severino Salazar de pronto se ven aislados y vacíos, no ocurre lo mismo con su autor, porque él encuentra la razón de ser en la composición de historias. La escritura es un acto de fe, es el acto ritual de la creación, porque a través de ella se vuelve a la primera realidad, a los orígenes. El lenguaje, la estructura de personajes y acciones, el ritmo, las imágenes prepa-

ran la atmósfera para que los mitos, vínculo sagrado entre el sujeto y su mundo, sean reinventados, para que en la realidad ficticia del texto adquieran un nuevo sentido.

Por esto, Salazar hace, así lo quiere, que la narradora exprese:

¿Cómo olvidarlo si sólo él sabía contar esas historias que todavía arden y duran dentro de mí? Si a través de él había aprendido que la vida se tiene que buscar. Se tiene que escarbar, si es preciso en la mierda, para sacarle algo a esta vida.

(*Ibid.*, p. 164)

Así el escritor tiene que buscar historias, reinventarlas, la experiencia vivida por los otros o por uno es la esencia del quehacer literario, darles forma es sobreponerse a lo efímero y a la soledad de la existencia. El texto literario es una convocatoria al rito, a la fiesta ceñida a la magia, que hace renacer en un eterno retorno al texto mismo y a su autor.

BIBLIOGRAFÍA

DIRECTA

Salazar, Severino. "Arboles sin rumbo", en *Las aguas derramadas*. Xalapa, Universidad Veracruzana, 1986. pp.150-181.

INDIRECTA

Frankfort, H. y H. A. *et al. El pensamiento prefilosófico*. Trad. de Eli de Gortari. México, FCE, 1954. pp. 13-44. (Breviarios, 97)

Graves, Robert. *Los mitos griegos*. Trad. de Lucia Graves. Madrid, Hipamerica, 1985. 270 pp. (Jorge Luis Borges, Biblioteca personal, 15)

Muschg, Walter. *Historia trágica de la literatura*. Trad. de Joaquín Gutiérrez Heras. México, FCE, 1965. pp. 126-134.

Rohde, Teresa E. *Tiempo sagrado*. México, Planeta, 1990. pp. 199.

HEMEROGRAFÍA

Chumacero, Alí. "La poesía levanta y construye zonas de salvación: Chumacero". *La Jornada* (México, D. F.), 14 de agosto de 1994, p. 18.

FIGURAS DE LA AUTORIDAD NARRATIVA

EN UNA METAFORA POLICIACA

Roberto Vélez Correa*

Ramos y la post-onda mexicana

La Producción narrativa de Luis Arturo Ramos está cobijada por los siguientes títulos: *Del tiempo y otros lugares* (cuentos, 1979), *Violeta Perú* (novela, 1979), *Los viejos asesinos* (cuentos, 1979), *Intramuros* (novela, 1983), *Junto al paisaje* (cuentos, 1985) y *Este era un gato* (novela, 1988). Es evidente que su auge creador fructifica a partir, y sobre todo, de 1979, o sea aparece inscrito en una generación vinculada a la tragedia de Tlatelolco y la “post-onda”, movimiento que según el mismo Ramos: “... es la generación adyacente a la mía, y por lo tanto, en algún sentido, la generación enemiga”.¹

La circunstancia histórico-biográfica del joven escritor está escoltada por dos elementos que, de alguna manera, moldean su obra. En primer lugar, y de una influencia definitiva, el marco sociohistórico sufrido por el escritor, a quien le corresponde vivir una época de cambios bruscos y radicales de su nación, precisamente durante el proceso de su maduración humana e

* Universidad de Caldas, Colombia.

1 Luis Arturo Ramos, “La literatura mexicana del post-boom”. *Revista dominical de El Heraldo*. (29 de junio de 1986): 12-13.

intelectual. Un par de acontecimientos marcan la generación de nuestro autor: La tragedia de Tlatelolco en 1968 y la denominada “crisis” económica de 1982 que sumió a México en una de sus peores depresiones monetarias.

El segundo elemento es de orden estético: el auge editorial de los escritores hispanoamericanos, conocido como el “boom”, que permitió la difusión y acercamiento a los novelistas que conquistan la atención de la crítica mundial.

En anticipado resumen, Luis Arturo Ramos surge bajo el fuerte eco de dos “booms”: el creativo literario de las grandes figuras modernas de la novela, como Fuentes, García Márquez, Carpentier, Rulfo, Cortázar, Borges, etc. y el también denominado “boom” del petróleo mexicano que en 1982 hizo “crack” en la estructura económica del país azteca, repercutiendo en mil formas en la vida ciudadana, y desde luego, haciéndose tangible en la producción estética de sus artistas y literatos.

Ramos nace en Minatitlán (1947), Estado de Veracruz, centro de las refinerías de petróleo; es decir, que durante su infancia tuvo un contacto íntimo y visual con la imagen infraestructural de lo que iría a ser más tarde el auge y la caída del poder económico mexicano. A los doce años fue a vivir al puerto de Veracruz, lugar de vital importancia, por ser el primer puerto marítimo del país, además por los acontecimientos históricos allí registrados, cuando la invasión norteamericana en 1914. Este entorno geográfico servirá de referente a su última novela *Este era un gato*. En realidad los contactos de Ramos con la ciudad de México no abarcan un elevado porcentaje de su experiencia vital, a pesar de que algunas de sus ficciones están situadas allí. Aún así, Veracruz posee presencias cosmopolitas suficientes como para permitirle declarar abiertamente: “Yo no descubrí a Cortázar sino hasta que entré a estudiar a la Facultad de Letras de la Universidad Veracruzana; yo escribía como Cor-

tázar antes de leerlo, eso no me lo va a creer nadie pero juro que es la pura verdad”.²

De lo anterior vamos deduciendo algunas características estéticas y políticas de la generación de autores contemporáneos de Ramos. Según John S. Brushwood en *Características de la novela mexicana desde 1967-82* aparecen cinco constantes: 1. Metaficción, 2. Tlatelolco (como técnica para comentar la realidad y como tema), 3. Vida de ciudad (México u otra ciudad), 4. Identidad inestable y 5. Novela de nostalgia, inclusive la histórica.³

El crítico norteamericano extracta las características anotadas, afiliándose a unas circunstancias históricas específicas, como las que le toca vivir a nuestro autor, y aun cuando ninguna de sus novelas o cuentos son objeto de su análisis, coincidimos con Brushwood en su radiografía. Esto nos permite, no sólo confirmar la validez del veterano académico, sino ubicar a Ramos con unos elementos de juicio hasta cierto punto más científicos. En efecto, las secuelas de Tlatelolco terminan convirtiéndose en una voz de alerta que surge del pueblo que ve con desencanto la reacción del sistema, representante de la gloriosa revolución, en un baño de sangre que contradice la gesta de Zapata, Villa, Madero y tantos otros. Más tarde viene el segundo cataclismo político con “La crisis” de 1982, donde al PRI le estalla en sus propias manos la pompa de ilusión de la bonanza petrolera, trayendo un período de inflación, devaluación del peso, pérdida de divisas y reservas extranjeras, iliquidez. La crisis obliga a medidas desesperadas como la nacionalización de la banca y la consecuente fuga de capitales criollos; tramita-

2 *Ibid*

3 *Cfr.* John Brushwood. *Características de la novela mexicana desde 1967-82*. México: Enlace-Grijalbo, 1984.

ción de nuevos préstamos con los Estados Unidos y, desde luego, la dependencia más sólida del imperio vecino.

A este cuadro de angustia institucional añadimos otra medida gubernamental: el fortalecimiento del ejército, entidad nada grata ante la mirada de intelectuales y artistas. Así se confirma que “es la propia debilidad del Estado en tanto organización formal que explica el auge de los militares como fuerza pública”.⁴ Según José Agustín en la literatura de los ochentas, la generación de Ramos “emplea el contexto policíaco como metáfora política, la reflexión en los fenómenos creativos, los neobarroquismos de todo tipo, el humor y la ironía política”.⁵ La inteligente observación encaja perfectamente en el tipo de narrativa ramosiana, pues ya advertimos en *Este era un gato* el juego policíaco junto a la creación ficticia autorreferencial. Así nos encontramos con los planteamientos de Brushwood, para quien “es muy evidente la relación entre la identidad doble (inestable, confusa) y la narración autorreferencial”.⁶ Lo anterior encaja con el narrador de *Este era un gato* y el de “Cartas para Julia”, el cuento.

Estos recursos técnicos son el resultado de una situación particular o sea de la “Generación del desencanto” que llama José Agustín, además, claro, del sustrato cosmopolita circulante en estas décadas (70 y 80) de una novelística moderna.

También la novela de nostalgia, incluida la histórica, como quinta característica de Brushwood, es aplicable a *Este era un gato*, situada en un episodio histórico concreto, cuando la sensible nacionalidad mexicana fue violada con la invasión norteamericana al puerto de Veracruz en 1914. Entonces son varios

4 Judith Gentleman (Edit.) *Mexican Politics in Transition*. Boulder and Londres: West View Press, 1987, p. 207.

5 José Agustín, “La literatura mexicana en tiempos de crisis”, *Distinguished Lecture Series* (1, 2), Spring 1987 : 3-10.

6 Brushwood, *op. cit.*, p. 94.

los factores que convierten en técnicas y temas los sucesos de un país. Como él mismo lo declara: “La realidad resulta tan alienante, tan violenta, tan llena de cortapisas y de agresiones que para algunos, la única posibilidad de lucha se plantea intermuros de la imaginación”.⁷

Es la herencia de Tlatelolco que obligó al Estado a un acto de contrición por sus excesos contra los estudiantes, pero que siguió desilusionado con la corrupción administrativa que ni López Portillo ni De la Madrid pudieron detener en su institucionalización. “La crisis” del 82 fue el puntillazo a la credibilidad del PRI, que del heroísmo revolucionario ha cedido su canon ético a la triste etiqueta de un partido político que para sostenerse en el poder ha tenido que valerse de la manipulación electoral aún hasta nuestros días.

Crisis, desencanto, violencia, alienación y tantas otras facetas convergen en la novelística de Ramos para hacer sus novelas y cuentos con tendencias postmodernas. Si en el contexto histórico la autoridad dirigente tambalea y los mitos caen de su pedestal, entonces entendemos por qué en la ficción de este joven escritor muchos de sus narradores no son privilegiados. Es decir, son incapaces de ofrecer o “revelar algo como una verdad objetiva y final”.

La metáfora policíaca

Centrándonos en México, es insoslayable la tragedia de Tlatelolco que derramó sangre joven a manos del partido de gobierno,

⁷ *Ibid.*, p. 13.

supuestamente heredero de los postulados igualitarios de La Revolución, otro fenómeno histórico de obligada presencia, tanto en la conciencia del mexicano, como en la ficción narrativa. Desde *Los de abajo* (1916), y pasando por *Al filo del agua* (1947), *Pedro Páramo* (1955), *La muerte de Artemio Cruz* (1962), hasta *Este era un gato*, la obra que nos ocupa, la presencia de La Revolución mexicana es casi una constante, aunque sólo se trate de ligeras ilusiones o referencias justificadas en los íconos (óleos o retratos) de los héroes de la gesta que son movidos de un rincón a otro en oficinas u hogares, según las conveniencias.

En *Este era un gato* subsiste la preocupación por los acontecimientos históricos del país; esta vez el referente geográfico es el puerto de Veracruz invadido por los americanos en 1914. Roger Copeland es un marino gringo que participó en los hechos y es atrapado por circunstancias emocionales en la ciudad durante el período de ocupación. A los sesenta años del evento regresa al mismo lugar donde vivió su experiencia como cazador de cabezas y como amante. Desde la habitación 509 de un hotelucho, el exmarino se acomoda en la misma trinchera de hace seis décadas. A través de la venta “se dedicó a cazar blancos con el recuerdo, arma quizás menos práctica que su Lee de repetición, pero sin lugar a dudas más poderosa y temible”.⁸ Las imágenes de los veracruzanos alcanzados por sus balas y la de Tirana, quien llenó su soledad de mar, se confunden en aquel rincón estratégico, perdido en el puerto.

Sin embargo, este regreso solitario desencadenará más de una perturbación en Alberto Bolaó, el periodista, narrador en primera persona; en Ernesto Herrador, su jefe en el periódico *La Opinión* y en Miguel Angel, el hijo de éste. A partir de aquí los hechos ficticios comienzan a materializarse en el texto.

8 *Este era un gato*, p. 289.

El popular cuarteto a manera de estribillo: “Este era un gato/ con los pies de trapo/ y los ojos al revés/ ¿Quieres que te lo cuente otra vez?”; cumple una función vital en la historia, ya que le da el título comprensivo y además cada uno de los siguientes versos anuncian capítulos sin numerar que están ligados a su connotación. En efecto, “Este era un gato” demostrativo, acusador, continúa hacia “los pies de trapo” de unos personajes que vacilan y tambalean constantemente, empezando por el narrador protagonista, para completar la inversión de unos “ojos al revés” o esas “entidades inestables” de las que nos habla Brushwood que juegan o se atormentan con el “¿quieres que te lo cuente otra vez?”.

Hay en esta novela un narrador extra-homodiegético: Alberto Bolaño, quien pretende apoderarse de la historia y de las voces de una manera casi dictatorial. El punto de vista de este yo narrador subsiste a través del texto con algunas alteraciones. Este recurso técnico nos permite conocer a fondo la caracterización del joven periodista que sufre de un acendrado complejo de Edipo: “... sin posibilidad de meternos en la cama de mamá porque ya somos grandes y los hombres no lloran. Nos cierran las puertas del único sitio seguro y tranquilo, y cuando nos percatamos de ello, sólo nos queda el miedo para substituirlo”.⁹

Este conflicto de personalidad nos es entregado de manera explícita y autoconsciente; es decir, el narrador no tiene ningún problema en reconocer las fracturas de su carácter y sus incongruencias, lo cual refleja técnicamente por medio de la anacronía de su historia. Los episodios van y vienen intermitentes. El pensamiento de Bolaño, de pronto vuela al pasado y de allí se proyecta al futuro—presente. O también juega con la simultaneidad de los hechos.

9 *Ibid.*, p. 203.

Existe un tono obsesivo, monomaniaco que lo induce a narrar sucesos donde la anarquía del joven y sus amigos “Los animales” no justifican nada y, por el contrario, parece machacar sobre la inutilidad de su rebeldía. El desencanto inherente a la generación del protagonista los lleva a un enfrentamiento continuo y racionalizado con la muerte. Se quiere asumir el ajejo escéptico quevediano cuando se dice: “... oprimir el gatillo ¿No era como repetir el viejo juego de la vida? La existencia dispara a matar desde que uno nace”.¹⁰

Desde el momento lúdico de la muerte convierte la metáfora del protagonista en una contemplación autoconsciente del final material del ser humano. La muerte, que no interesa como drama ni como estadística, se justifica en el rito, en el pasaje que conduce a ella. Por eso cuando la víctima se niega a morir hay que obligarla a dar el postrer paso, y de aquí deviene la fábula policiaca en *Este era un gato*: “Necesitaba ahora la muerte de Mr. Copeland como antes exigí su confesión. Y me di a la tarea de conseguirla armando con motivos a sus posibles asesinos, su propia mano inclusive”.¹¹

El juego había comenzado en las azoteas de su casa cuando en compañía de Macrina disputaban los gatitos arrebatados a Micifuz por sus consortes. La violencia felina estimula la grotesca sensibilidad del narrador protagonista. Los gatos entran en escena a través de claves surrealistas en un mundo familiar donde también la madre vive aferrada al recuerdo del esposo y, supuestamente, recibe y acata órdenes oníricas: “Que te baste con saber que lo soñé”.¹² Doña Esperanza, la madre, erige el recuerdo de su compañero a la categoría de un santo con más poder

10 *Ibid.*, p. 16.

11 *Ibid.*, p. 238.

12 *Ibid.*, p. 44.

que los de la hagiografía cristiana “que sabe Dios si en verdad habrán existido”.¹³ Pero su dependencia de la criada Macrina en el orden doméstico le es tan esencial, como a Alberto en el desahogo de su concupiscencia.

Empero, todo tiene un origen enrevesado: Macrina es traída a la ciudad para evitar el abordaje de una legión de tíos, hermanos y padrastros que estructuran su prehistoria de un fuerte sino incestuoso.

La contradictoria conciencia del narrador está acorde con la inclinación suicida, porque cuando la pareja que asalta Bolaño en compañía de Los animales en la playa, resultó estar conformada por Macrina y su novio, no hizo nada por defenderla de la violación. Hubiera bastado hacer valer su ascendiente sobre los amigos, para evitar la afrenta. A pesar del soporte moral que significaba la criada en su vida, decidió ceder a sus necesidades sádico-voyeristas. A los tres días Macrina vino con su tía y abandonó la casa.

El narrador protagonista no reflexiona sobre el repugnante asunto. Apenas siente náuseas, pero ni señales de arrepentimiento. Simplemente continúa narrando, enfocando la historia desde la soberbia de su punto de vista. Claro, la historia es de él, inventada, transformada o como sea, la preminencia perspectiva del narrador busca imponerse desde la primera página cuando Roger Copeland, el soldado raso, “tirador de primera”¹⁴, sintetiza la imagen de la ciudad y por ende, al enemigo: “Por eso prefiere contemplarla a través de la mira telescópica de su Lee de repetición en un intento por restringir sus límites”¹⁵.

13 *Ibid.*, p. 15.

14 *Loc. cit.*

15 *Ibid.*, p. 48.

La fijación de su mirada en el objeto, su aprehensión directa o mediatizada por cámaras de fotografía, enmarcadas por ventanas es un recurso inherente a este narrador: “Acostumbrado como estaba a asomarse por la ventana de su lente fotográfica, no pudo resistirse la tentación de asomarse por el ventanal”¹⁶. Pero aun cuando son otros los que observan o enfocan, la selección de imágenes y los referentes ideológicos son canalizados por este narrador en la primera persona que quiere a toda costa mantener el control del material narrativo. Hay momentos, capítulos donde al lector implícito le llega el alivio de una alternativa distinta, de otra voz que lleve la autoridad, pero apenas son hitos breves, como en la analepsis de doña Amparo: “La mujer limpió de su boca la humedad inexistente y comenzó su historia”¹⁷.

En apariencia en el *Quis ut Deus* que sigue es doña Amparo quien cuenta su frustrado matrimonio con Sebastián Herrador, cura arrepentido que al querer expiar su deserción religiosa es eliminado en la Guerra de los Cristeros (1926-1929). Pero, además hace infidencias de las actividades antipatrióticas del seminarista y su intervención como intérprete delator en favor de los invasores. Al final del episodio sabemos que la dama ha sido simplemente parafraseada y se le permite un “eso es todo”¹⁸ como colofón.

Hay, sin embargo, un elemento que rompe sin remedio su autoridad (buscada) narrativa, añadiéndole más inseguridad, y son las cartas que recibe de Miguel Angel Herrador desde España, luego de que éste fuera enviado por su padre para evitar suspicacias en la sociedad acerca de la muerte de Roger Copeland. En este punto el narrador pierde el control sobre la historia. El

16 *Ibid.*, p. 72.

17 *Ibid.*, p. 130.

18 *Ibid.*, p. 167.

género epistolar como recurso técnico es un atentado contra el deseo de dominio narrativo de Alberto, quien además siente que una ficha del andamiaje de su historia se le ha extraviado.

Teme las cartas de Minino y no las contesta relegándolas al vacío de la escritura sin narratario. Pero, si lo hay, él mismo reproduce los fragmentos que le conciernen, hace una selección-discriminación del mensaje. En última instancia es Miguel Angel Herrador quien desentraña la culpabilidad del Alberto y se lo comunica. Por tal motivo va al lugar del crimen donde espera a Minino. Entre tanto, recuerda que: “De improvviso las cartas se convirtieron en la única nota discordante en ese mundo perfecto que mi madre y yo habíamos logrado construir”¹⁹. Claro, es el cabo suelto de una historia construida a base de pistas, vacíos y sugerencias que se resuelve en un recurso técnico narrativo: las cartas o sus fragmentos que perforan el perspectivismo de un narrador no confiable.

Una vez que establecemos el egoísmo narrativo de Alberto nos preguntamos la razón de esta actitud y encontramos en el texto un elemento autorreferencial que aclara cuál es la intención del personaje: “Serenos, protegido por la certeza de mi cometido, me aplico a la reconstrucción de los hechos con la seguridad del detective que posibilitó el crimen para regocijarse después con la matemática de su desentrañamiento”²⁰.

Si tomamos distancia advertimos que esta autoconciencia como solución del conflicto no es posible apreciarla hasta muy avanzada la lectura. En las dos terceras partes el narrador trata de manipular la historia en una constante de planos espacio-temporales que afectan la experiencia del lector. La historia del gringo

19 *Ibid.*, p. 271.

20 *Ibid.*, p. 262.

Copeland es mostrada desde varios ángulos temporales: a veces el relato es interferido por la presencia de los enviados del periódico *La Opinión*, otras es la retrospectiva de su enganchamiento, o de la fundamental relación trunca con Tirana. Otros eventos también oscilan en la conciencia del protagonista como la saga de la familia Herrador o sus correrías de adolescente y sus amigos Los animales.

Estas historias de personajes corren paralelas, en veces, a la de los pueblos; el golpe de Pinochet en Chile en 1973, la guerra de los cristeros desatada por Plutarco Elías Calles en 1926 y, desde luego, la misma invasión americana al puerto de Veracruz en 1914.

Entonces captamos dos actitudes en el narrador personaje que asume una posición crítica, irónica frente a los hechos nacionales. Por ejemplo recalca en la conducta entreguista de los veracruzanos por la casi nula resistencia y condena panfletariamente el golpe militar en el país austral. La segunda atalaya desde donde avizora el material narrable es su propia visión e interpretación de los hechos, ya que: “Me entretuve semanas enteras en la continua recreación de la muerte de Mr. Copeland a manos de Tirana y de Ernesto Herrador. Recompuse una y otra vez las escenas, los actores, el diálogo, para cuando llegara el momento del reencuentro”²¹. O sea que Alberto Bolaño arma su propio rompecabezas y además formula una tesis historicista que en buena medida explica la ambigüedad en que se mueve como narrador. El postulado perfectamente encaja en la historia imaginada y, por qué no, en la historia institucional. Los linderos entre el escritor y el historiador se tocan: “Ahora, en el mismo sitio donde Miguel Angel me ayudó a interrogar a Mr.

21 *Ibid.*, p. 280.

Copeland, me doy cuenta de que cada quien encuentra lo que pretende en las historias que atestigua. Tal fue nuestro caso: el mío, el de los Herrador»²².

El narrador imagina porque donde no existe materia prima del recuerdo ajeno o del propio, él lo inventa, se toma la libertad de producir las coartadas para que todo desemboque en el final que satisfaga su egocentrismo investigador. Por eso trata de forzar a que alguno de los Herrador, padre o hijo, liquiden al anciano americano. O también que Tirana ya vieja lo haga, o inducir el suicidio del exsoldado. Pero, cuando los señuelos no empujan la víctima a la jaula, entonces Bolaños resuelve actuar para que su historia sea redonda con la muerte de Copeland, lo cual nos trae ecos del personaje Hunter en *El túnel* de Sabato que sugiere una novela policíaca de contornos similares.

Nos enfrentamos con “babas del diablo” cortazarianas que salpican a personajes que descienden escaleras mientras ordenan el relato en cada escalón que lo mismo son espacios que coágulos de tiempo; o en lentes que focalizan particularmente la realidad. Pero donde mejor hallamos la hermandad estética del autor implícito con las corrientes literarias y la transformación de la manera de contar en los años 60 y 70, es en este fragmento: “... sólo viajamos con nosotros mismos en un tranvía cualquiera, perdidos como una letra solitaria en las páginas de un libro. El viento pasa las hojas, las revuelve, las detiene en la página 14, 74, 509, a la espera de que alguien se asome”²³. ¿No es ésta una invitación al lector para que arme su propia historia de *Este era un gato*? Desde luego que es obvio que el 14 corresponde al año de la invasión, el 74 el año del regreso de Copeland 60 años después y el tiempo de la ficción, y

22 *Ibid.*, p. 54.

23 *Ibid.*, p. 236.

el 509 es la habitación desde donde narra Bolaños y donde se desarrolla la mayor parte de la acción.

Este era un gato es una novela radicalmente moderna donde se subvierten códigos literarios precedentes con sus anacronías y la inconsistencia del narrador protagonista que violenta la relación causa–efecto. Exige la participación activa del lector que asiste al mundo del narrador tratando de poner una base de ficción al edificio de su historia. Pero sin duda donde la obra ingresa más a la postmodernidad es en la ausencia de “un narrador privilegiado en quien el lector pueda revelar algo como una verdad objetiva y final”²⁴. Lo anterior sucede muy a pesar del denodado esfuerzo hecho por el narrador para manipular los puntos de vista de los personajes y la misma historia que cuenta que tiene que remendar en repetidas ocasiones haciendo más frágil su autoridad.

24 Raymond L. Williams, “La narrativa posmoderna de Luis Arturo Ramos desde *Del tiempo y otros lugares* hasta *Este era un gato*”, *Hispania*. (Otoño, 1988): 59-71 (71).

"LA REFINADA VIOLENCIA DEL OLVIDO..."

UN CUENTO "INSCENTE"² DE ANGELINA MUÑIZ HUBERMAN³

Antonio Marquet*

"Nada se olvida sin una razón secreta
o un motivo oculto"⁴

Remitiendo a la literatura española renacentista, el título del cuento "Melibea ha muerto" de Angelina Muñiz-Huberman,⁵ crea falsas expectativas: es al menos lo primero que debe ser dicho de este cuento. No se trata de la doncella que fija en la tradición hispánica uno de los hitos mayores del itinerario occidental que describe el amor im-

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana—Azcapotzalco.

1 Palabras de Francisco Hernández. .

2 Introducir la grafía latinizante en esta palabra tiene como objetivo conectarla con su sentido etimológico, con su no-saber.

3 La presente colaboración es un tríptico conformado, en primer lugar, por unas reflexiones sobre el cuento de Angelina Muñiz-Huberman; viene después una conversación con la autora; y "cierra" la entrega unas reflexiones sobre la entrevista. Estos pánels provienen de tres momentos diferentes que me confrontan con una especie de dificultad por concluir el comentario. En cada momento aparece un algo más que decir, prueba de que el texto es inagotable.

4 Sigmund Freud, "El delirio y los sueños en la *Gradiva* de W. Jensen", p. 20.

5 Aparecido en *Vuelta*, XVIII-211 (jun., 1994) pp. 32-34.

posible. La Melibea que da título al cuento es, con perdón de la expresión, una perra. O dicho de una manera menos áspera, la Melibea del cuento “Melibea ha muerto”, es la mascota de la protagonista.

“Melibea ha muerto” no relata, en efecto, una historia de amor imposible entre dos adolescentes del Renacimiento, Calixto y Melibea con la interpósita persona, Celestina. Sino la de Teresa y Melibea, con narradora interpuesta. Melibea es el único ser al que ama la protagonista, Teresa, cuya acción mayor, única y definitiva en el cuento, es morir. Melibea (su cuerpo, que aparece muerto al final) permite la emergencia tanto del estilo de amar de la protagonista como que se dibuje su perfil, más allá de lo que la narradora dice verbalmente al lector, más allá de su voluntad consciente. Más allá de lo que se propuso la narradora intradieética.

El hecho central en el cuento, la acción fundamental, no está en los verbos: irrumpe muy a pesar de los deseos conscientes de la narradora. Se trata de la emergencia del inconsciente a través del lapsus, de un olvido que causa la muerte. De un olvido que permite tanto la manifestación como la alusión y la realización del deseo de la narradora, deseo ocultado por la narración que se articula como un obituario, como espacio, también, de la labor del duelo. El relato se transforma en escenario en que el inconsciente se va a “producir” es decir, va a aparecer, a presentarse, a debutar: tales son en efecto los sentidos de la fórmula lacaniana *l'inconscient se produit*.

Ya el mismo Freud en *Psicopatología de la vida cotidiana* al analizar el olvido de un nombre, el del pintor Luca Signorelli, y elaborar una serie de asociaciones que pasaban por el vino blanco de Orvietto, por un “Juicio final” y por Herzegovina, mostraba de qué manera la incapacidad de recordar el nombre del pintor italiano estaba relacionado con la melancolía ante el oca-

so de la vida sexual. Olvido y muerte se anudan de una manera peculiar en Freud, como en el caso del cuento que nos ocupa.

El olvido en la narradora de “Melibea ha muerto” va más allá de la “muerte” de una perra. No se puede decir siquiera que el cuento “trate” de una muerte. Los hechos son claros: después de una semana de que Teresa, española trasterrada, mujer solitaria, muriera, su única amiga, la narradora, regresa a su casa abandonada a recoger su herencia compuesta de “cartas, fotos, escritos” (p. 32) y descubre que olvidó a Melibea encerrada en el cuarto de la azotea. Tal encadenamiento de acciones alberga una dimensión no expresada verbalmente.

El olvido pone en evidencia la compleja relación entre Teresa y la narradora. Aunque no se sabe mucho de la manera en que se manifestaba durante la vida de Teresa, la rivalidad de las amigas aparece nítidamente, como efecto de la narración, como consecuencia del olvido. Se puede inferir que esos deseos hostiles que albergaba la narradora se convertían en admiración, en un silencio atento a la reiterada narración de su vida por parte de Teresa. Se podría también inferir la envidia de la narradora cuando su amiga exhibe una vida que la narradora supone que es inaccesible a ella. Se puede pensar que Teresa probablemente no haya mostrado demasiado interés por la vida de la narradora y la haya utilizado como escucha pasiva, lo cual en sí ya podría ser motivo de encono. En todo caso, Teresa no tenía la intención de ocultar nada: ella le confió “hasta cosas que yo no hubiera querido saber”.

Se trataría, entonces, de un asesinato, con mascota interpuesta, de la amiga finada. La narradora parecería querer decirle: “No te escaparás tan fácilmente. El deseo de muerte dirigido a ti, lo realizaré aunque sea en efigie. Y si puedo cometer el crimen logrando convertirme primero en perra, mejor. Además, se trata del crimen perfecto”. La narradora podría decir:

“Nadie me puede acusar o perseguir. Matándote por interpósita bestia, quedo libre ante la sociedad, no tengo que purgar una sentencia.” La narración, de tal manera, se vuelve un escenario en que la narradora se viste con matices perversos: es indudable que ella prepara todo el tinglado, ella selecciona lo que dice. Además de satisfacer sus tendencias, logra armar un cuento notable, con lo cual el placer se ve duplicado. Construye un escenario para aparecer como *la* protagonista, sin que se le pueda acusar de exhibicionismo. El deseo en su recorrido por alcanzar la satisfacción camina por una construcción laberíntica de espejos: al denunciar a la amiga, la narradora se delata, “sin hablar de ella misma”: Barthes dice que “*Dès que je nomme, je suis nommé*”.⁶

El mismo hecho de que presente a la protagonista como muerta y que el obituario no sólo no ensalce algún aspecto positivo, borrando, excusando o atenuando lo negativo, como se esperaría, ya es sintomático. En efecto, esa protagonista, tal y como la narradora construye su figura, representa lo peor de su familia: fue mala esposa, mala madre, mala abuela... Carece de amigos. Era vana; era vieja y arrugada. Carecería de cualquier atributo. Incluso los escritos que lega no logran estructurarse en un diario, son apenas una serie de jirones de frase, catálogo de proverbios. Tan poco valor tienen que la narradora por un momento duda en tirarlos (hecho que en sí mismo revela nuevamente el poco aprecio por esa amiga ya que sería por lo menos sospechoso que un amigo tirara algo que se le ha dejado como herencia).

En “homenaje” a su amiga, la narradora hace un retrato radicalmente desfavorable. Parecería que su deseo inconsciente era elaborar un texto que conservara en la memoria de los lectores los defectos evidentes, la falta de amigos, la falta de

6 Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, París, 1973. p. 50.

afecto. El hecho mismo de dejar como heredera a una amiga antes de nombrar heredera a sus hijos, muestra ya un desapego peculiar. Y para coronar el también peculiar homenaje, la narradora mata al único ser querido por la finada. Lo mata de hambre, olvidándola, encerrada, en el cuarto de sirvientas. A esa perra que era representante del objeto bueno de Teresa, no sólo lo hace desaparecer, sino que debe asegurarse de que entrara en estado de putrefacción antes de desecharlo. El olvido que comete la narradora responde a un deseo inconsciente de competencia, a una rivalidad, a un odio. Allí aparece la ambigüedad, el lado no manifiesto. Y en efecto, nada podría ser más convincente de la falta de cualidades, de la miseria moral y humana de la finada como el obituario en forma de relato breve. Nada como el relato hecho por su amiga más cercana. Lo que hace quien confía en ella. En homenaje a su amiga, como la misma narradora lo afirma: “Había esparcido tu herencia”.

¿Cómo se organiza la dimensión de lo no pronunciado? Por un lado, se articula como lapsus, pero también se articula como cáncer. Las formaciones del inconsciente, síntoma y lapsus, dicen de manera no verbal. El cuento se presenta paradójicamente como creación de un escenario verbal que acoge formaciones no verbales. El cuerpo es el que habla, la piel cancerosa, y el olvido que al manifestarse resulta particularmente maloliente. El cáncer se localiza en la piel como para acentuar el difícil contacto que la protagonista mantuvo con el exterior. Es justamente en la piel, frontera entre el yo y el exterior, lo que se transformó en algo patológico, monstruoso, letal: el cáncer. Es justamente en esa superficie que tiene como función el contener a ese yo, el protegerlo del exterior, lo que es causa de la muerte. Y a pesar de esto, la narradora pretende negarlo todo, decir que no hay olor, cuando justamente los enfermos de cáncer en la piel tienen un olor muy caracte-

rístico. Esa denegación de la fetidez proviene de la ambigüedad, de lo no manifestado verbalmente.⁷

La narradora muestra su placer por la posesión de Teresa: “todo lo había guardado en la memoria”. De ella, todo lo sabe, nada puede constituir sorpresa en su legajo de cartas, de fotografías, de escritos que le hereda. Pretende ser la única que *la* sabe. Su memoria atesora cada uno de los detalles de su vida, ya que no la puede tener a ella.

Y para colmo de la paradoja, presumiendo sin modestia de su fina memoria, sobreviene el lapsus. Mientras la narradora olvida a Melibea encerrada, Teresa, a su vez, olvida su nombre. Los escritos, las fotografías, el atesoramiento de las palabras son series obsesivamente construidas que revelan su insuficiencia frente a ambos olvidos, que desde lo oscuro se abren paso hasta el primer plano. Esas prácticas revelan su ineficacia como lo revela el disfraz que obsesivamente cambiaba Teresa, como la morfina que es ineficaz contra el dolor, como lo es la serie de proverbios que aparecen desprovistos de interés, en una forma banalizada. Todas esas series con las que se pretendía calmar la angustia en un momento dado se muestran absolutamente carentes de significado.

De parte de la narradora está el placer por recordar cada detalle, la seguridad de que nada se le escapa, cosas de las que ella presume. Pero ello no hace sino desplazar la posesión carnal que no se realizó. Poseer cada una de sus palabras, poseer cada una de sus cosas para reparar el hecho de no poder poseerla a ella.

¿Qué revela la iconografía de Teresa? El común denominador es su apariencia masculina: aparece retratada como ángel, vestida de marinero, disfrazada de holandés o vestida de

7 Cabría preguntarse si al entrar al cuarto de servicio, la narradora percibió algún olor del cuerpo de Melibea. En el cuento no hay mención alguna.

niño: el anhelo de ser hombre está documentado con pruebas que provienen de una edad en que puede manifestar abiertamente sus preferencias. Del lado de Teresa está el placer de quien se atreve a expresar su deseo de ser hombre, a mostrarlo inequívocamente, y a documentarlo en fotos que guarda como crónica. No es un deseo que no quiere decir su nombre. Sintomáticamente olvida su nombre, porque le molesta ser Teresa; Teresa, en realidad, quiere ser Juan José como su padre.

¿Por qué Teresa de Ávila? ¿Por qué acercar a la muerta con la santa tutelar? Primero, para poner en evidencia la distancia entre una y otra, para que sea indudable el contraste entre Teresa la buena y Teresa la mala, entre la fundadora de conventos y la que destruye a su propia familia, entre la que muere en olor de santidad y la que muere de cáncer, la que ni huele fétidamente, para hacer más dramático el contraste entre la gran escritora, y la Teresa que sólo transcribe proverbios, la que no tiene una palabra que le sea propia. O también, para aludir de una manera oblicua al carácter masculino de la protagonista, ya que porta el nombre de una santa cuyo vigor a menudo ha sido calificado de masculino.⁸

He dicho de la narradora que es perversa. Ser narradora le fascina. Como le fascina narrar la muerte de su amiga Teresa, de esa Teresa, segura de sí misma, de quien sabe que es lo que es, y actúa en consecuencia. Es decir se fascina narrando el fin de quien le fascina. La narradora goza exhibiendo que ella es la heredera única; goza diciendo que no sólo es ella la heredera sino que se le prefirió por encima de los hijos y de los nietos; goza diciendo que era la única que tenía acceso a su intimidad

8 “Escribió infatigablemente, revelando una personalidad franca en la que se combinan una energía masculina y una sensibilidad femenina.” afirma, por ejemplo, el *Diccionario Oxford de literatura española e hispanoamericana*, p. 776.

(y ¿qué significa esto?); goza diciendo que ella fue quien administró la dosis letal de morfina (hecho fácilmente interpretable simbólicamente); goza siendo la responsable de haber olvidado a Melibea encerrada. Goza de haberla matado de hambre; de haberla encerrado; de haberla aislado. Goza exhibiendo a Teresa como un horror, alejando a su esposo, aplastando a sus hijos, colocando en posición difícil a los nietos. La narradora no puede permitir que todo esto quede en silencio, ni su asesinato a través de perra interpuesta, ni su placer por delatar a la amiga. No pinta sus cualidades. Por el contrario, realza sus defectos, su lado monstruoso: Teresa, la que muere de cáncer, no es como la santa, es la psicótica que destruye y se complace en el mal. La narradora la compara con la santa para poner más en evidencia su lado oscuro. Bien es verdad que en la comparación con la santa todo el mundo llevaría desventaja, pero la Teresa objeto de la narración parecería su opuesto.

En el relato se abre paso la envidia de la narradora que no tiene acceso al mundo de Teresa, al Paseo de la Castellana, a Ávila. Por existir ella, la narradora es pequeña. Por existir esa Teresa segura, viajera, ella resiente su pequeñez. Teresa nació en el viejo continente y se estableció en México. De la narradora uno imagina que sólo su barrio constituía su geografía. Teresa era cosmopolita; la narradora es una mujer sin mundo. La narradora puede reconstruir su iconografía, su historia; mientras que de la narradora no aparece sino su envidia, sus deseos homosexuales nunca asumidos, tan sólo simbólicamente satisfechos, con la inyección letal. La realización de su deseo es la muerte para la amiga.

De tal forma, satisfacción sexual, muerte del objeto deseado y sentimiento de culpa por la manifestación de deseos homosexuales que la narradora misma censura confluyen en un sólo acto que unifica a un ser en el que se intensifica en alto grado la ambigüedad de sentimientos.

"CIHUATÉOTL"

DE JUAN VICENTE MELO

Joaquina Rodríguez Plaza*

“Cihuatéotl” es el último cuento que aparece en el volumen titulado *Los muros enemigos* y el más complejo de ellos por la riqueza de contenidos. El texto de Juan Vicente Melo es el lugar donde inciden la ensoñación, los procesos anímicos, la historia cultural de México. Es una elaboradísima acumulación de conflictos, fantasmas y deseos que no hace fácil la comprensión del conjunto. No obstante, la intención de todo ello es evidente: llenar el horror al vacío, a la muerte, y aclararnos que el lenguaje es la única manera en que el ser humano es real.

Es preciso explicar tanto el título de esta novela corta como el epígrafe, para desentrañar, al menos, los contenidos sobresalientes. El nombre Cihuatéotl proviene de dos términos: “Cihuatl”, mujer, y “Teotl”, dios. La mujer diosa tenía funciones diversas según nos explica el diccionario de Cecilio A. Robelo. Algunas de ellas (expondré únicamente las que tienen relación con esta obra) están relacionadas con el patrocinio a los médicos, adivinos y suertistas. Sabemos que Juan Vicente Melo estudió medicina, aunque no ejerció la profesión, y que las otras dos son profesiones que ejercen comunmente todos los escritores: tie-

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco.

nen algo de adivinos y de magos. Con el nombre de Zihuateotl se designaba en la mitología nahuatl al numen, a la inspiración del artista. Es también la diosa madre en su papel de “fomentadora de los mantenimientos”; quien para seguir fomentando la vida debe acallar antes su hambre infinita, su voracidad que todo lo absorbe; de ahí que se le hicieran sacrificios durante su festividad. Consistía éste en una ceremonia en la que cuatro ministros llevaban a una esclava hasta lo alto del templo erigido a la diosa y, llegada a la parte superior, unos sacerdotes la empujaban hasta hacerla caer, con lo cual se hacía pedazos contra el suelo. Por su parte, Sahagún la relaciona con el destino de la mujer que moría de parto, en el cumplimiento de su suprema misión: traer hombres al mundo. Morir de parto era muerte extremadamente “honrosa y provechosa, con ella se gana la vida eterna en compañía de otras diosas.” Por último, me interesa señalar que Huizilopochtli la llamó “la mujer de la discordia”.

Por su lado, el epígrafe que Juan Vicente Melo ha escogido pertenece al conocido soneto segundo de Garcilaso de la Vega que dice así: “En fin, a vuestras manos he venido”, en el que el poeta toledano del siglo XVI se refiere a la rendición a la que se somete el amante ante la mujer desdeñosa. El verso ya nos está anunciando que lo que vamos a encontrar en el relato es dolor y masoquismo.

Si bien la anécdota podría resumirse de manera muy simplista: —Un hombre ha abandonado a su mujer y a su hijo-monstruo, regresa a la casa al cabo de tres años y mata a su hijo—, no hay tal simplicidad ni en la trama ni en las acciones ni en la estructura del relato.

Este se inicia con la voz en primera persona de un hombre que espera en un bar el momento preciso para regresar a su casa. (El “yo” narrador nos obliga a ponernos en su lugar.) Des-

de el bar puede ver la ventana del departamento en donde sabe que están su mujer, Clara, y el hijo-monstruo de ambos. Desde ahí aguarda con atención la señal del momento propicio para subir al departamento y que se dé el reencuentro. Durante esas horas de espera, él narra lo que observa, tanto dentro del bar como fuera en la calle; recuerda –con obsesiva reiteración y detalle– cómo y cuándo conoció a Clara. Recuerdos, ensoñaciones y fantasías son los continuos resortes que, injertados unos en otros, constituyen el tejido del cuento. Así, el narrador cruza incesantemente la “frontera” entre realidad y ensueño para crear la fabulación del texto.

Si el poeta Miguel Hernández habló de sus tres heridas –la vida, la muerte, el amor–, Melo nos muestra –haciendo como que oculta– dos heridas: la muerte y el amor imposible pero buscado incansablemente. Un psicoanalista diría, quizá, que la sexualidad y la escritura parten de una sola y misma pulsión. Aquí la pulsión bifurcada se amalgama en la alegoría del parto de la escritura. Estamos obligados a reconstruirla.

El ocultamiento

En Juan Vicente Melo hay que descubrir la mezcla confusa y la interrelación de alusiones, hechos narrados y símbolos. Esta confusión es absolutamente premeditada por el autor; es una suerte defensiva de quien sufre una sensibilidad desollada que no soporta el contacto con la realidad y se envuelve con capa de lucidez, compuesta por un correr constante de palabras-biombos y repeticiones obsesivas. Con ellas se encubre el escritor pero sólo para que lo descubramos los lectores. El ocultamiento es un juego mediante el cual Juan Vicente Melo formula una ma-

nera de sentir y de escribir, como una estética y una fenomenología. De ahí que el lector deba extremar su atención en descubrir cualquier expresión, por insignificante que parezca, y relacionarla con una verdad profunda y trascendente.

La ritualización del mundo

Se ha dicho innumerables veces que sin sufrimiento no hay creación. Juan Vicente Melo ritualiza sus sufrimientos en la escritura, mediante la cual sacraliza sus obsesiones circulares: amor y muerte. Ritualiza sus recuerdos de cuando huyó de su mujer y su hijo y, sin embargo, espera ansioso en el bar que aparezca la mágica señal de la luz en la ventana para subir al departamento. ¿Por qué espera volver al lugar de donde huyó? Una sensación de amenaza y desasosiego le invade e intenta conjurarla mediante la liturgia de repetirse a sí mismo, como en letanía: “No va a suceder nada más que lo que tiene que suceder.” Y, en efecto, al inicio del relato, mientras observa al mesero que le atiende en el bar o a las personas que transitan por la calle “pequeña, estrecha, casi circular”, se está comparando con quienes viven en la tranquilidad de las certezas cotidianas, como es, por ejemplo, el saber que la banda de música en la plaza desafinará justo en tal nota. La hipersensibilidad del narrador detecta el sentimiento de seguridad que aporta a los transeúntes la desafinación prevista, pero que él no comparte en absoluto. Es como un autoexcomulgado tanto de la vida doméstica como de la vida de la comunidad. Se siente en constante riesgo ante los acontecimientos externos y los desplaza con la máscara de la indiferencia:

Ahora me da lo mismo. Hace un momento apareció el mesero [...] y me preguntó alegremente si había leído las últimas noticias, lo del hombre en el espacio y lo de Cuba y que qué pensaba yo sobre esas cosas. Como no presté atención, desapareció [...] que yo no leo los periódicos, que no me importan, que no deseo saber nada, que si la gente se está muriendo, pues que se muera, que reviente, ya me tocará a mí también.

Es evidente el aislamiento voluntario del que habla. Es la isla en la que el escritor se exilia para poder elaborar su escritura. El desdén hacia los demás y la automarginación lo han llevado a convertirse en un ensimismado amante de su propia soledad; cada quien está solo esperando la muerte. Esta es su única certeza.

Los peligros

El que habla siente a las demás personas como perturbación desagradable o bien como amenaza. Aquí y allá se refiere a las masas con epítetos ominosos: “hocicos babeantes”, “jauría”, “griterío”, “marañas de rostros corriendo”, “los mártires de la mudanza”. La ciudad es también amenaza y fuente de sufrimiento. Es el lugar de las sombras, el sol está oculto por monstruosas fachadas grises, todo es calor y polvo y olores de gasolina o grasa. La ciudad es el “túnel” al que Clara le conduce y él accede a recorrer porque siempre regresará la nostalgia por lo “feo, el horrible país indispensable cayendo implacablemente como un castigo merecido”. Este sentimiento de horror abarca tanto a la mujer como a la ciudad.

En medio de este tono terrífico, sólo un par de gotas de humor nos permite un levisimo descanso de la angustia existencial que nos transmite Melo. Entre ridículos monumentos, calles malolientes y casas porfirianas o de falso gótico nos habla de “un árbol auténticamente vegetal, parado como un imbécil en el cruce de mayor peligro.” La otra gota de humor nos la cuenta diez páginas adelante cuando está viendo una película de Gary Cooper, y éste “sacaba un revolver y, tímidamente, acababa con los malhechores.”

La sonrisa pronto desaparece porque ahí está presente el riesgo constante, no sólo provocado por las cosas externas, sino también por la elaboración de emociones, sentimientos, fantasmas y recuerdos que a la vez implican movimientos internos dolorosos; conllevan lo que Melo llama “cruzar la frontera”, esto es, cambiar el estado mental de una orilla a otra, de un estado anímico lúgubre a un espacio interior que lo sea un poco menos.

Así, dice: “La sensación del mar. Esa es la única trampa.” Y aquí el lector debe detenerse para analizar por qué aparece en el texto tantas veces la palabra mar y por qué es una trampa. En esta primera mención, el sentimiento que la acompaña es de nostalgia por su ausencia, porque en esa ciudad de provincia no hay mar: “El mar queda a cientos de kilómetros de distancia”. Sin embargo, en ese lugar las cosas y las personas toman aire de puerto, en especial a ciertas horas de la noche, con lo cual existe el peligro de que alguien —quizá un extranjero— se deje llevar por el engaño y empiece a correr hacia la bahía soleada de su deseo. El mar es peligroso; es la imaginación, el engaño, el fantaseo que el narrador opone a la fea realidad, tanto de calles estrechas como de su vida doméstica. Es peligroso también porque, siendo el origen de todo, es la madre de todos los vicios, es decir, el pensar. Obsesión circular del pensar como la que

describía Antonio Machado en aquellos versos: *De la mar al percepto/ del percepto al concepto/ del concepto a la idea/ ¡oh, la linda tarea!/ de la idea a la mar./ Y otra vez empezar.*

Pensar, por ejemplo, en el remordimiento que se vuelve a hacer presente cuando recuerda el reproche “cariñoso” que le hacía su madre por no haberle escrito ni siquiera una postal, y que se une con el sentimiento de culpa que le hacía sentir su esposa Clara cuando le miraba de una forma especial. De nuevo aparece una correlación entre la madre mala y la mujer, su cónyuge.

La culpa es otro de los tópicos en los cuentos del volumen mencionado. En el que estamos intentando esclarecer, la culpa es de raíz kafkiana porque el narrador desconoce su origen: “Me sentía mal, como si estuviera en falta o como si fuera culpable de algo cuya significación se me escapaba.” Lo que origina esta culpa es el deseo sexual. Clara —que es la claridad de la página en blanco— es quien ha iniciado los primeros juegos de la seducción, ella es la activa, la que atrae para sí; y él vendrá a sus manos. La culpa está duplicada por el dolor del vencido y el de producir la escritura como síntoma de un delirio. Quizá por eso la atracción y vínculo con Clara que era, en cambio, “la primera persona que encontraba que, al mirar a alguien, no se estuviera culpando de algo.”

Clara parece ser el personaje que se corresponde exactamente con su nombre: tiene clara su misión en la vida y de cómo llevarla a cabo. Ha conocido al narrador, innostrado, en un auditorio donde escuchaban música de jazz desde asientos contiguos. Cuando él se disponía a salir antes de que terminara el espectáculo, lo retuvo con una pregunta que más bien fue una orden de quedarse, por eso él comprendió que ella pensaba utilizarlo “para la gran misión”. El no opone resistencia, a pesar del inconcreto sentimiento de culpa que precede a la obe-

diencia del momento en el que se siente protegido por la tierra y por el cuerpo desnudo de ella. Desnudo como una página en blanco con la que hace el amor para engendrar, finalmente, un hijo cuya cabeza no puede estar fija sobre los hombros, que sólo sabrá emitir gruñidos y hacer gestos involuntarios con sus pequeñas manos. El correlato del producto monstruoso es la culpa. Y el asco. El hombre se ha sometido a los deseos de Clara y ha accedido a ser utilizado para que ella cumpla con la gran misión de traer un hijo al mundo. A partir de ese momento él se esforzará por cuidarla, siente la obligación de hacerlo. Empero, llegará más tarde el conflicto en el que el triángulo padre-madre-hijo se convierta en verdadero antagonismo.

El ideal amoroso parece ser, para el protagonista, el de doña Beatriz, la mujer nunca vista pero cuya bella música llega a los oídos de la pareja paseante. El nombre de Beatriz no está exento de connotaciones: en primer lugar representa el amor ideal concebido por Dante, el más alto al que ese y otros hombres aspiran llegar, el más puro y perfecto. Es también el nombre real de la hermana de Juan Vicente Melo; y es, además, el personaje femenino y principalísimo de su novela *La obediencia nocturna*, en la que el autor da nombres diferentes a Beatriz: “la doncella elegida”, “la inspiración del artista”, “la inexistente dicha desdicha. Instante perfecto. Dios”. Decir y desdecir es en ambos textos la laboriosa tarea del escritor. En la novela se desmiente lo dicho por uno de los personajes para adjudicárselo a sí mismo y que siempre nos quedemos con la pregunta de quién es ese sí mismo; en “Cihuatéotl” el autor se esconde tras del agonista que habla; pero aun así descubrimos coincidencias entre uno y otro: ambos conocen y disfrutan enormemente la música. De ahí que en esta ocasión, mientras la pareja pasea enlazada por la cintura, los envuelva la romántica música de los nocturnos de Chopin interpretada por una mujer invisible tras de alguna ventana de allá

arriba. Momentos antes ha sido la sensual música de jazz, con sus múltiples ornamentos y variaciones sobre el mismo tema, lo que disparó el resorte erótico. El trompetista es un “enormísimo cronopio”: “la gran boca estaba abierta y una voz humana salía de la garganta, del estómago, de los intestinos. Pegados a la trompeta, los labios estallaban.” Además de las imágenes sexuales que estas palabras conllevan, está patente la alusión a Julio Cortázar —el enormísimo cronopio—. Sabemos que el escritor argentino, y en especial su cuento “La noche boca arriba”, influyó en toda la generación de Juan Vicente Melo. Si recordamos que el cuento de Cortázar toma como pretexto el rito prehispánico de la guerra florida para que el protagonista herido no pueda separar la realidad de la fantasía, nos parece obvia la alusión de Melo, porque su narrador repite la misma obsesión del escritor argentino. Reúne simultáneamente el pasado prehispánico con el presente del relato.

Para transitar del lugar ideal imaginado al espacio de lo real hay que cruzar una frontera, ante la cual no se necesita presentar papeles ni hacer trámite alguno porque es algo que no se interrumpe. Así, el narrador cruza de un lado a otro, de la ensoñación al recuerdo reconstruido, en un texto que es como un rompecabezas difícilísimo de recomponer porque los cortes, los bordes, las fronteras entre uno y otro lado no nos son dados. De ahí que cada jugador intente ajustar las piezas con la aspiración de no hacer trampas, de que no se noten los huecos de las juntas, de reproducir, en fin, el juego del *puzzle* ofrecido por Vicente Melo.

La realidad y el deseo están expresados por la ciudad y el mar respectivamente. Ya he comentado antes lo que es la ciudad para el narrador, y, sin embargo es ahí a donde Clara le pide ir, entre la jauría insolente, “entre los hocicos exasperados de machos y hembras” es en donde ella se siente como a sus anchas: compra cosas que guarda en la canasta, platica con la

gente que se encuentra por las calles, camina apresurada sin atender a las sugerencias de él para detenerse a contemplar “la nieve de algodón que cae en copos redondos y macizos” y así poder imaginarse en Siberia o en Alaska. En lugar de eso, él se ahoga en “el túnel” larguísimo como una galería inacabable de edificios y de transeúntes que se funden y se confunden con ellos y con el polvo y con el calor. Hasta que, de pronto, él advierte el peligro. Oye una especie de rugido prolongado que le hace reaccionar y protegerla, debe “alejarse del lugar de los sacrificios, evitar el contacto con el sacerdote y conducirla intacta hasta el día del altar, del parto”. Sin embargo, otro impulso, simultáneo aunque opuesto al de protección le invita a empujarla, hacerla caer. De inmediato la levanta para que la sombra negra velocísima sólo la hiera en la rodilla. La muerte, en cambio, “*Can't spare a dime* al motociclista”, quien como un pelele ha descrito en el aire una figura en la que brazos y piernas se confundían en el salto más difícil de la vida hacia la muerte.

La trágica experiencia desencadena en el narrador la imagen de los sacrificios humanos a los dioses por amor de propiciar la vida. En ese momento, el protagonista se ha convertido en el sacerdote-padre que debe cuidar a la depositaria de su producto: texto e hijo. La obsesión de engendrar ambos se nos revela como la única manera de escapar a la muerte. La penetración en la mujer, en la página en blanco, tiene por costo la culpa; y el padre espera que sea el hijo quien reivindique el ultraje de la penetración. Por otro lado, el narrador es la deidad femenina que debe proteger a quien da a luz. Dice Melo: “No pude menos que sentirme como un prudente padre que cuida a su hija a fin de asegurarle la supervivencia.” En este sentido, el escritor se ha convertido en una deidad doble: femenina y masculina a la vez, pues en masculino está mencionado por el autor; como si

Cihuatéotl fuese a la vez Cihuacoatl (“coatl” significa serpiente y también lo gemelo o lo doble).

La muerte del motociclista despierta en Clara el deseo del goce sexual, por eso cuando llegan a la casa y ella se acuesta sin haber comido nada tras el impacto emocional que le ha causado el accidente, atrae hacia ella al hombre, y éste comprende que en ese momento “todo estaba dispuesto para fecundarla.” Así comprendemos que la muerte de una persona, el goce de lo eterno, despierta en otras el goce de lo inmediato.

El tiempo narrativo oscila entre el pasado del recuerdo y el presente, durante el cual el protagonista espera desde el bar el momento de repetir el ritual de subir la escalera del departamento y reencontrarse con Clara. Melo ritualiza en todos sus cuentos sus percepciones mentales y físicas, tanto las fantaseadas como las que dan verosimilitud de realidad en la historia narrada. De ahí que dichas percepciones estén expresadas con reiteración obsesiva que descubren la verdad. Como si la vida y la muerte sólo pudieran ser concebidas como rituales dignos de una liturgia esmerada que se resuelve en escritura.

La escritura existe cuando hay alguien que la lee o la escucha. En este cuento hay una suerte de desdoblamiento porque el narrador le cuenta al mesero del bar, a Rafael, su historia con Clara y su hijo. Rafael es quien aprueba o no la historia, y quien irrita al que habla con la sugerencia, por ejemplo, de que la cuenta cronológicamente, pues la escucha como si fuera confesión de vida y aspira a entregar al narrador la receta contra su mal. Este interlocutor no entiende que al que cuenta le es imposible dar una ordenación cronológica a su relato: ni puede ni quiere. No quiere contar “eso” pero el “eso” lo contará después. Rafael, el mozo del bar, más tarde aparece totalmente cambiado y en lugar del joven respetuoso y de sonrisa solidaria se

convierte en una especie de viejo ídolo que acecha, vigila, advina lo que está pensando el cuentista e, incluso, le repite: “No supiste cuidarla. Serás castigado.”

El innostrado, al fin, sube la escalera y vuelve a ver a Clara después de tres años. Ella le es necesaria para volver incesantemente a sus manos, rendirse vencido ante ella es el único recurso que le queda aunque sea un recurso masoquista. El detesta la claridad de Clara, las tonterías que hace, iguales a las de su secretaria, de llevarle café caliente y atender a sus menores deseos. Siente repulsión ante sus labios adelgazados, azulosos, de color sucio; igual que, imagina él, debe ser su cuerpo desnudo: salpicado de lunares y verrugas grises. Le desagrada su voz “de puta triste”. Se siente atrapado en asco y ahogo mientras imagina el puerto imposible. La amenaza de castigo parece haberse cumplido en varios sentidos: por un lado, el castigo de haber transgredido la frontera entre el tiempo sacro y el profano que se paga con dolor, asco y sufrimiento; por el otro, el castigo de haber engendrado a la mujer, a la página en blanco, ha dado como producto un hijo-monstruo cuya cabeza se balancea sin poder encontrar el sitio exacto donde poder estarse quieta, y ha devenido, además, en rival del protagonista. El niño babeante y sin habla ha descubierto a través de la ventana abierta a una muchacha que danza en la azotea vecina. Raúl ha quedado fascinado mirando su figura grácil moverse envuelta en sábanas muy blancas, y, por primera vez su cabeza se ha quedado quieta, “fija la gran bola.” El padre contribuye con su presencia al ritual dancístico de la joven, pero todo aquel “lenguaje mágico” le era incomprensible. En cambio, era recibido por Raúl, el hijo, como el único posible de pronunciar. La palabra sólo vivía entre el niño y la muchacha; el padre ha quedado fuera, sólo es un observador. El niño intenta, al igual que su padre lo hiciera con Clara, allegarse a las manos de la joven que le llama a su

lado desde la orilla de la azotea. Pide ayuda al padre; pero éste ha percibido el guiño burlón de la muchacha que le asegura que la espera también va dirigida a él. Así justifica el filicidio, el “empujarlo hacia la ventana abierta, empujarlo hasta que no quede nada más que una mancha en la calle”, y así mantendrá él solo el poder de la palabra que el hijo le quería usurpar. Después, él mirará tranquilo a la muchacha, su inspiración, su numen, y podrá reanudar el rito de escapar de su propia muerte que acaso sea evitable con la escritura. Reanudará el ciclo “casi circular” —como el de la calle pequeña y estrecha— que haga posible imaginar el mar, cuyo furor oculto dará origen a otras fantasías, a otros textos; pues nuestra madre Cihuatéotl es a la vez monstruo y portento.

Alguien dijo que la lectura es uno de los pocos placeres inocuos que nos quedan, porque todos los demás o son pecado o engordan. Esta misma impunidad se ha pretendido para la escritura; pero ni lo uno ni lo otro me parece cierto. Tampoco es impune el silencio.

Jaime Lorenzo* y
Severino Salazar**

Ahora Amparo Dávila habla por sí misma. Ya tiene listo un nuevo libro de poemas, aún inedito: *El cuerpo y la noche* será su título. Por otra parte, está escribiendo un nuevo libro de cuentos. Espera tener tiempo para terminarlo.

JL y SS: *¿Cuál es la razón por la cual escribe, o qué sentido tiene escribir?*

AD: Escribir para mí es una necesidad de expresión. Expresar algo, decir algo... Pero no elige uno ser escritor. Es algo con lo que se nace. Como no se elige ser pájaro, o flor, o nube. Sencillamente ya se nació así. Y puede ser una ventaja o una desventaja, una fortuna o una desgracia. Nunca se sabe, depende de cómo se viva y cómo se acepte. No sabe uno si es para su bien o para su mal. Yo sencillamente nací así. Como nacer hombre o mujer...

JL y SS: *¿Es una especie de necesidad vital?*

AD: Sí, es algo importantísimo. Pero no soy una escritora rutinaria ni disciplinada. Porque, digamos, escribo cuando ya esa necesidad es algo impostergable, algo que no se puede ya posponer; cuando, digamos, estoy planeando los cuentos, o un cuento,

* Periodista a cargo de la sección cultural *Plaza Mayor y Generación*.

** Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco.

de pronto eso necesita salir, y entonces me siento y escribo. Por eso no escribo, como quería Alfonso Reyes, dos o tres páginas diarias, y que si no servían las tirara al cesto. El quería crear en mí un espíritu de disciplina (un escritor disciplinado), y pues no, no es mi temperamento, ni mi propósito; escribo cuando ese deseo es verdaderamente, como les he dicho, impostergable, cuando no lo puedo ya acallar.

JL y SS: *¿Y corrige mucho?*

AD: Escribo con prisa, con ansiedad. Una vez que me nació el deseo es como si el tiempo y la vida se me estuvieran terminando. Y así con esa prisa escribo, con mucha ansiedad. Y una vez que terminé de escribir ese texto lo dejo reposar, para que esa emoción, que fue como la efervescencia, se aquiete. Y ya una vez que se ha aquietado, que yo esté en calma —cuando checo el cuento que-
do en calma—, entonces empiezo a corregir, a trabajar el texto. Y sí, corrijo, no excesivamente, pero sí soy cuidadosa; desde el momento en que soy perfeccionista, eso les diré que sí cuido los textos, ¿verdad?

JL y SS: *¿Con todos sus textos ocurre lo mismo?*

AD: Los estoy así pensando, rumiando, lentamente, y en el momento en que llega esa urgencia, ya salen. Así me sucede siempre. No es que yo diga: me voy a sentar a escribir un cuento y a ver qué sale. No, cuando me siento a escribir es que el cuento ya está, ya lo tengo construido.

JL y SS: *¿En qué medida sus ocupaciones familiares, como madre y como esposa, han interferido en su producción literaria?*

AD: Sí, definitivamente que sí han interferido, porque mientras yo no tuve compromisos de familia o de matrimonio, lo principal para mí era escribir. Y a eso dedicaba toda mi energía, todo mi tiempo, y todo mi entusiasmo. Pero los compromisos familiares, la vida misma, me fue haciendo a un lado como escritora, y tomar en primer lugar a la madre...

JL y SS: ¿Coincide este cambio en su vida con el paso que tuvo usted de la poesía a la narrativa?

AD: No, porque escribí poesía muy joven. Y a partir de mi amistad, mi cercanía con Alfonso Reyes, entonces él insistió en que yo practicara prosa. Don Alfonso pensaba que la prosa era una disciplina ineludible, que todo escritor debía de practicar prosa, o bien porque le interesara la prosa o la narrativa o para la misma poesía, a la que ayudaba mucho. Entonces, a instancias de don Alfonso volví yo a escribir cuentos, como lo había hecho en mi juventud, cuando hice cuentos que dejé porque no les di importancia. Don Alfonso, pues, me sugirió que volviera a escribir cuentos, y luego, como le fueron gustando, me fue exigiendo que los publicara. Entonces empecé a publicar cuentos en la *Revista de la Universidad*, en *Estaciones*, de Elías Nandino, en la *Revista Mexicana de Literatura*, en la *Revista de Bellas Artes*, en las revistas literarias que había por esos años. En ese tiempo estaba yo por casarme con Pedro Coronel; y cuando ya tenía publicados muchos cuentos, así, en revistas, me llamaron del Fondo de Cultura. En ese entonces ahí estaba don Arnoldo Orfilia, y me llamó para preguntarme si me gustaría publicar en el Fondo. Lo cual fue una sorpresa para mí, que no soñaba con que por estar publicando en revistas se me abrirían las puertas del Fondo de Cultura. Jamás hubiera yo soñado eso. Le dije que sí, que tenía para un libro de cuentos. Bueno, pues corríjalo y me lo entrega. Se lo di como dos meses más tarde. Ya casada corregí el libro. Y después, el otro, el que fue *Música Concreta* —del que estábamos hablando era *Tiempo destrozado*— también lo hice casada. A pesar del compromiso del matrimonio y dos hijas, no tuve tanto problema. Pero después, una de ellas tuvo problemas de salud muy serios, un accidente en el momento del nacimiento que le dejó una lesión cerebral. Eso es lo que me ha distraído de una profesión de la que yo pensé que nunca iba a distraerme. No

me arrepiento, claro que no, pero a veces sí me da tristeza y me siento con frustración, pero no lo podía haber hecho de otra manera. Simplemente hay prioridades que tiene uno que aceptar, ¿verdad?

JL y SS: *Pero, ¿en su familia, con sus padres, sí tenía libertad como mujer, o para escribir?*

AD: No, no tuve nada de libertad, ni durante mi niñez ni en mi adolescencia. Fui totalmente sojuzgada, oprimida. Porque el tipo de educación que recibí fue de cuando la mujer era casi un objeto, una cosa. Entonces no tenía derecho a nada. Sencillamente yo quise estudiar después que terminé la secundaria. En San Luis Potosí no había facultad de filosofía y letras. Yo quería estudiar preparatoria y luego filosofía y letras. Esa era toda mi ilusión. A mi padre no le interesaba. Era un hombre muy inteligente, muy culto, pero tenía esa mentalidad: de que la mujer era solamente un objeto.

JL y SS: *¿Y ya en San Luis Potosí sí gozaba de la libertad para hacer lo que usted quisiera?*

AD: De escribir sí, porque en ese tiempo no publicaba. Lo primero que publiqué, *Salmos* bajo la luna, pues yo creo que mi papá ni siquiera se enteró de que había publicado eso. Empecé a publicar en revistas de allá de San Luis; pero no tenía libertad para salir con amigas o amigos, para tener novio, no, para nada. Luego que me casé quise estudiar, y siempre hubo obstáculos de parte de Pedro Coronel, siempre puso pretextos. Pensaba que era un pretexto mío para salirme de la casa, y no lo que a mí me interesaba: estudiar, ir a la universidad. No, no, bastantes impedimentos y frustraciones. Sufrí muchísimo por no poder estudiar como era mi deseo. Para mi padre sólo podía estudiar piano, idiomas, cocina, bordado, pero en cuanto que pensara dedicarme a la literatura le parecía algo absurdo, descabellado. Decía que no tenía la preparación suficiente.

JL y SS: *¿Y Pedro Coronel no le dio libertad?*

AD: A él le gustaba mucho que escribiera, eso sí. Le gustaba y compartía conmigo bastante lo que yo hacía y creaba. Lo discutíamos mucho y me aconsejaba, porque Pedro, aunque no fuera un escritor, tenía una sensibilidad tan grande y una intuición que le permitía saber cuándo un cuento, una novela, estaban bien, cuando estaban redondos, y cuándo no, cuándo les faltaba algo. Muchas veces me decía qué estás haciendo, un cuento, a ver leémelo. Fíjate que yo creo que por aquí te tropiezas con algo. Entonces yo lo leía, lo estudiaba, y me daba cuenta que tenía razón. En ese sentido, fue compañero, compartimos la pintura y la literatura. Lo que no admitía era que yo fuera a la universidad a tomar clases. Eso para qué lo necesitaba. En el fondo eran celos de que tratara con otras gentes...

JL y SS: *¿Encuentra alguna coincidencia entre la pintura de Pedro Coronel y la escritura de usted?*

AD: No. Solamente compartíamos la pasión por el arte y la belleza.

JL y SS: *¿Estos hombres invasores de su vida, tienen algo que ver con sus personajes huéspedes o intrusos en casas ajenas?*

AD: A lo mejor es una forma inconsciente o medio inconsciente. Yo creo que se transmite bastante de uno mismo al escribir. Aunque uno diga que no está haciendo autobiografía —indudablemente que yo no pretendo hacer autobiografía, ni lo he pretendido—, inconscientemente salen muchas cosas de la vida de uno mismo.

JL y SS: *¿Se considera una escritora feminista, preocupada por los problemas de la mujer?*

AD: No, porque también me interesa la problemática del hombre. Por ejemplo, en “Fragmento de un diario”, es un hombre. Tengo varios cuentos, “Moisés y Gaspar” es un hombre, en “Final de una lucha” es un hombre. Entonces me interesan tanto

los hombres como las mujeres. No creo ser una escritora feminista, definitivamente no, porque me han gustado mucho los hombres y los he amado mucho... Pero nunca soportaría ver a una mujer humillada, sojuzgada, maltratada. Siempre haría algo, y al escribir también estoy luchando contra eso; pero no por feminismo, sino un poco porque considero que la mujer tiene los mismos derechos y es tan respetable su sentir como el sentir masculino.

JL y SS: ¿Entonces no cree en la literatura femenina?

AD: No. Indudablemente que no. Creo en la literatura. Para mí la literatura es buena o es mala. Y no me importa si la escribió un hombre o una mujer, lo que me importa es la calidad, que sea buena; si la escribió una mujer, pues qué gusto, si la escribió un hombre, también, lo que importa es la calidad.

JL y SS: ¿Se identifica con los escritores de su generación?

AD: Yo he sido una gente muy independiente. No porque me lo hubiera propuesto: cuando llegué de San Luis, don Alfonso Reyes me hizo ver que no era conveniente encasillarse en un movimiento literario, una revista o un grupo, porque eso limitaba; era preferible tener amistades, todas las que yo quisiera, pero no solamente dentro de un grupo, amistades que fueran afines a mí, sin importar ni la ideología ni los grupos a los que pertenecieran como escritores. Entonces reflexioné yo muy seriamente y vi que don Alfonso tenía toda la razón, y así fue como jamás me dejé influir ni atrapar por un grupo, y tuve muchísima cercanía con algunos integrantes de grupos. Por ejemplo, con Inés Arredondo, fue íntima amiga mía. Nos identificábamos mucho por el tipo de cuento que hacía ella y que hago yo. La quise mucho como amiga, como ser humano, una gente muy valiosa, conmigo fue muy generosa, muy abierta, siempre dispuesta a ayudar sin envidias; y como escritora me parece extraordinaria cuentista, una muy seria cuentista...

JL y SS: *¿Qué piensa usted que comparte con los escritores de su generación?*

AD: Pues la época, un determinado sentido de la dedicación a la literatura. Inés Arredondo, Juan Vicente Melo y yo, veníamos de provincia. Eso era ya una formación, una constitución espiritual especial, diferente a la gente más abierta de la capital. La gente de la provincia tenía otra forma de dedicación, de ver la vida, de ver el mundo. Indudablemente que eso nos dio un matiz común, una parecida intensidad. Fuimos gentes muy apasionadas, muy entregados al oficio, muy enamorados de la literatura, verdaderos; no creo que ninguno haya sido falso, sino totalmente auténticos.

JL y SS: *¿Fue intencional en ustedes un cierto rechazo a "lo mexicano"?*

AD: A mí en lo particular, siempre me ha preocupado la problemática del ser humano, pero del ser humano no limitado a un determinado sitio geográfico, sino del ser humano universal, como es la angustia, la soledad, la muerte, el amor, la locura; entonces es la problemática del ser humano, las angustias, las incógnitas, de un ser humano que no tiene fronteras. No los problemas de un tipo de gente en particular, el campesino, el hombre nada más rural, sino del ser humano en general. Las angustias que a todos afectan.

JL y SS: *¿Tuvo usted mucho contacto con los artistas plásticos amigos de Pedro Coronel?*

AD: Claro que sí. Eran gentes tan especiales y tan importantes como Juan Soriano, una gente muy inteligente, con una gran sensibilidad y bastante cultura. Para mí fue muy enriquecedor conocerlos a todos. Cada uno era diferente. De los que más frecuenté fue a Soriano, a Corzas, con otro tipo de sensibilidad diferente a Soriano (más intelectual) y Corzas más epidérmico, pero lleno también de emotividad.

JL y SS: *¿Conoció a Remedios Varo?*

AD: Sí, tuve el gusto de conocer a Remedios. Y nos encontramos con una gran afinidad. Pero tal afinidad, tal parecido, hasta físico; la melena rojiza, el mismo corte de pelo, la misma estatura...

JL y SS: *¿Cómo compaginó sus creencias religiosas católicas con amistades ateas?*

AD: No les importaba mi religiosidad. No hablaba yo de mi formación religiosa. Estuve en colegios de monjas, y conocía bastante la Biblia, los Evangelios, pero debo confesar que se me olvidaba mi formación, me alejaba yo arrastrada por la vida. Pero volvía, como el hijo pródigo. Siempre he regresado a buscar a Dios.

JL y SS: *Hablando ya de sus relatos, ¿qué nos puede decir, por ejemplo, de esos personajes femeninos y abrumados por los prejuicios, que son Tina Reyes, María Camino y la señorita Julia?*

AD: Estas mujeres obedecen un poco a la formación que yo tuve en el medio provinciano, en que hay muchos tabús. Por ejemplo, el sexo es un tabú; la virginidad es otro tabú. Tina Reyes es una mujer que teme ser violada, y está aterrorizada nada más de pensar y elucubrar en torno a la violación. Entonces cuando el pobre personaje que se acerca a ella con buenas intenciones y quiere declarársele, ella piensa que la va a violar, y enloquece, aterrorizada por sus propias elucubraciones. Y sí, el mundo en que fue criada sería la causa de sus temores.

JL y SS: *El erotismo, en cuentos como “Arboles petrificados”, “El abrazo” y “La celda”, se asocian al miedo, a la culpa, ¿no es así?*

AD: El erotismo es un sentimiento natural, innato, pero el miedo es la forma de la educación. El medio en el que se desarrollan, en que vive una personaje de mis cuentos, les da una educación por la cual, aunque sientan el impulso erótico, el miedo no les

permite, el miedo las ata y las lleva a cometer absurdos. Por ejemplo, María Camino podía haberse casado con ese novio que tenía, un hombre culto y bien, pero estaba obsesionada por una posesión, se sentía poseída: una forma de locura, indudablemente, ¿verdad? Y cuando ya está en prisión, en una celda, cree que está en un castillo: es el delirio, ¿verdad?

JL y SS: *Háblenos de cómo escribió a ese artista del dolor que aparece en “Fragmento de un diario”.*

AD: Yo pensé que el masoquista es una forma de virtuoso, de artista. Claro que yo lo concebí así, como un artista del dolor que practicaba por grados; indudablemente que el masoquista no practica grados, eso ya fue fantasía mía.

JL y SS: *¿Leyó a Sacher Masoch?*

AD: No, no leí a Sacher Masoch. Fue solamente por la intuición. Yo sólo pensé que el masoquista sería un artista del dolor, así como el sadista sería la otra cara de la moneda: un artista del placer de hacer sufrir.

JL y SS: *¿Qué nos puede decir sobre “Muerte en el bosque”?*

AD: En el desarrollo del cuento, el hombre está totalmente abatido por aquella mujer que había sido tan diferente cuando la conoció a lo que se había convertido, y que lo había sometido a una vida desagradable, llena de objetos, un cúmulo de objetos que no eran precisamente placenteros sino que a él le molestaba todo aquello: su hogar, su mujer, todo eso le parecía asfixiante, agobiante. Entonces vivía como en una inmundicia realidad, y pensó ser como un árbol, lleno de pájaros y trinos, gozando del aire, del sol, del día, de la noche, de todo eso. Quería librarse de esa angustia, de esa desesperación. El bosque, los árboles, le parecían algo bellísimo, algo así como que un árbol no estaba sujeto a tener todos los pequeños objetos desagradables que a él le molestaban en la vida, que lo agobiaban.

JL y SS: *¿Qué significa para usted el árbol?*

AD: Los árboles me gustan muchísimo. El otro día al venir manejando, pensaba precisamente en eso: los árboles, por insignificantes que sean, como un arbolito cualquiera, es tan estético en sí, tiene un encanto tan maravilloso, que es incomparable; no necesita ser un árbol extraordinario, cualquiera que uno vea, tiene un encanto, los árboles son fascinantes. Yo pienso que eso fue lo que me lo que me llevó, en “Muerte en el bosque”, a que el personaje —empezando a desvariar, en una forma también de delirio— encontraba en el árbol un eco, algo con que se identificaba, que lo llevó a querer ser así, como el árbol. Encontró que no había nada más maravilloso que eso que el árbol tiene de libertad, gozando del aire, el día, la noche, los pájaros los cantos, de todo eso...

JL y SS: Se nota en sus cuentos que hay dos mundos paralelos pero sin correspondencia...

AD: Yo diría que hay lo de afuera y lo de adentro. El mundo que lo rodea a uno y el mundo donde se sumerge uno. El mundo exterior y el mundo interior, son dos mundos muy diferentes, que yo diría que sí se tocan, no pienso que haya antagonismos en mis cuentos, que sí se tocan en un momento dado lo de afuera y lo de adentro. Porque hay como una correspondencia entre uno y otro...

JL y SS: ¿Qué significa el tiempo?

AD: El tiempo es también tan misterioso y tan complejo, que me preocupa muchísimo porque muchas veces lo encuentro como un círculo, tiempo circular. Por ejemplo, tengo un cuento que se llama “La rueda”, que donde termina vuelve a comenzar, así como si fuera infinito. Es esa sensación del tiempo como infinito pero circular. Otras veces siento que el tiempo es como caminos que se bifurcan, bifurcaciones, instantes, caminos o instantes que se bifurcan, y que de un recuerdo de algo se va hacia otro, que

ya no tuvo que ver con el instante que diseñó el primer recuerdo, sino que ese recuerdo lleva a otra cosa, lejana e indiferente; así siento la bifurcación del tiempo. Siempre me ha preocupado el título del primer libro, *Tiempo destrozado*: el tiempo siempre ha sido una preocupación, una inquietud; me inquieta, me atemoriza, ese tiempo que se nos escapa, que se nos va, que no podemos apresar, que siempre nos gana la partida...

JL y SS: *¿Por qué habla del mar con cierta recurrencia, si es usted de una región sin litorales, de Zacatecas?*

AD: Es que soy *Piscis*. Es un signo de agua. A mí la astrología me interesa mucho, y la estudié una época de mi vida. Y el ascendente es *Cáncer*, otro signo de agua. O sea que soy doble signo de agua. Aun viviendo en un lugar sin litorales y de serranías, mi temperamento es de agua. Entonces, el mar, el agua, siempre sale. De alguna forma o de otra siempre está presente en lo que hago, en lo que escribo, en lo que pienso, porque el temperamento mío es de agua.

JL y SS: *¿Tuvo usted algo que ver con el surrealismo?*

AD: Será porque para mí es muy importante el mundo onírico. Muchas veces, estoy situada en la realidad, y otras veces en la fantasía, en el mundo onírico. Escribo algunas cosas que sueño. Me las imagino... Cuando hablo de un patio cuadrado, es el patio de mi casa en Pinos, Zacatecas. Y ya en el cuento lo trato como algo surrealista. En la esquina del patio veía embozados y cuervos. Todo eso que parece surrealismo, son recuerdos. En las noches, los mineros se embozaban, se ponían el sombrero y se embozaban, por el frío tan tremendo. Sólo se les veían los ojos. Y se saltaban a tomar té de hojas de naranjo con piquete, para el frío. Sentados, embozados, con el sombrero ancho. En realidad lo que parece surrealismo en mis cuentos, o son sueños, o son recuerdos de mi infancia.

JL y SS: *¿Qué nos puede decir del cuento “Moisés y Gaspar”?*

AD: “Moisés y Gaspar” es un cuento simbólico. Esos personajes que no tienen una forma definida, son para mí el destino. El destino está siempre ahí. Uno lo sufre. El destino hace lo que quiere con uno. No puede uno luchar contra él. Moisés y Gaspar siempre están ahí aruinando la vida del Sr. Krauss. No les di una forma porque cómo podemos definir el destino, sino como algo impalpable, misterioso, que lo hace a uno presa y lo mueve como si fuera un títere, y lo padecemos... No podía yo pues darles una forma determinada. Como es un cuento simbólico, hubiera perdido todo su misterio, ¿verdad?

JL y SS: *Por último, ¿qué consejo le daría a los jóvenes escritores, a los que empiezan?*

AD: Muy importante es leer mucho y trabajar mucho. Ser muy exigente. Ser rigurosos y honestos. Como yo soy perfeccionista, es muy importante exigirse uno mucho y tratar de lograr lo mejor y no quedar satisfecho con cualquier cosa...

LA ESCRITURA DESPUÉS DE LA GUERRA,

ENTREVISTA CON ANGELINA MUÑIZ HUBERMAN

Antonio Marquet*

Una tarde de marzo de 1995, hablé a Angelina Muñiz-Huberman a su domicilio. Solicité su número a una amiga común, Joaquina Rodríguez Plaza, y al abrigo de su nombre me presenté con la intención de plantear unas preguntas a la poeta y narradora sobre un cuento suyo, “Melibea ha muerto”. A mitad de lo que sería la primera conversación, accioné la tecla “rec” en la contestadora, sin que la interrogada lo supiera al principio: el resultado es el siguiente texto:

Angelina Muñiz-Huberman (en adelante, **AMH**): ... es como si analizara el cuento de otra persona, porque yo al escribir no he pensado todo esto; es como si yo ahora me convirtiera en lectora de lo que escribo. Y yo una vez que escribo algo, ya no lo leo. Entonces... necesito pensar un poco sobre esto que ahora me parece otro cuento, que no es el mío.

Antonio Marquet (en adelante **AM**): *A mí me gustaría en cambio que fuera una charla espontánea, que me dijera lo que se le ocurriera... la primera cosa, aunque pareciera absurda, aunque, al parecer, no tuviera ilación.*

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco.

AMH: Porque también es que como escribo mucho... Ahora estoy en algo tan distinto, casi no me acuerdo de este cuento; inclusive tendría que leerlo un poco... Fue el que salió en *Vuelta*, ¿verdad?

AM: *El que salió en Vuelta, en junio de 1994.*

AMH: Sí, ése está ahora incluido en un libro de cuentos, a ver cuándo sale. Todos más o menos son de esa tónica.

AM: *¿Y cómo se va a llamar el libro?*

AMH: Ahora estoy todavía dudando entre... Ya sería como el tercer título y espero que sea el último. El primero era... Bueno, el anterior era... *Revelaciones*, pero creo que ahora se va a llamar *Las confidentes* porque todos resultaron sobre mujeres que están contando cosas extrañas, y tiene mucha ilación.

AM: *Y el primer título, ¿cuál era?*

AMH: El primero... *Los refugiados*, porque en casi todos, el tema es la relación entre México y los hijos de los refugiados españoles; los republicanos y la vida en México.

AM: *¿Y cuándo lo tendremos?, ¿para qué editorial es?*

AMH: Pues está con Hernán Lara en la Dirección de Publicaciones. Yo creo que saldrá en la serie *Rayuela*, donde también salió *Serpientes y escaleras*.

Entonces, no sé cuándo salga, pues como siempre pasa con los libros, se atrasan...

Sí todos van de ese tono, pero con distintas anécdotas...

AM: *Usted me dice cuándo puedo verla, o cuándo hablamos, como usted quiera...*

Veinte minutos después sonó mi teléfono. Se trataba de AMH.

AMH: Bueno pues más o menos lo repasé y vi de qué se trataba el cuento.

AM: *¿Se le había olvidado?*

AMH: Bueno, no. No se me había olvidado, pero sí hay que releerlo, porque algunas de las preguntas, por ejemplo, eso de

la memoria y del olvido... Necesitaba repasarlo. Bueno, ya estoy lista...

AM: ¿Cómo le vino a la mente ese cuento?

AMH: Esto es un problema. Yo creo que en los escritores hay varias ideas, varios pensamientos... experiencias, cosas que se van guardando en la mente, tal vez durante años y de pronto, en un momento cuajan, salen así como en un cuento, diríamos un poco como si tuviera pedazos de rompecabezas, piezas de rompecabezas dispersas en la mente, y de pronto siento la necesidad de escribir sobre un tema o se me ocurre. Aquí lo primero que se me ocurrió fue el título. Pero a veces es al revés, o sea lo que más me cuesta trabajo es el título. Esta vez fue a partir del título como se me ocurrió unir toda una serie de historias, de cabos sueltos que tenía por ahí y entonces así como por arte de magia se arma el rompecabezas, o como un caleidoscopio deshecho que de pronto ya es la figura que uno quiere que sea... Fue una serie de recuerdos, experiencias, cosas personales y no personales, traté de objetivarlas en un cuento, pero sin que perdieran su emoción.

AM: Entonces lo primero que le vino a la mente fue el título y aquí aparece "Melibea" que en nuestra tradición literaria es un nombre muy cargado. Sería incluso una de las piedras de toque de nuestra tradición amorosa. El solo nombre nos remitiría un poco al amor imposible; a los inicios del amor en nuestra lengua, bueno es uno de los grandes inicios... ¿por qué "Melibea"?

AMH: Bueno eso es lo interesante del proceso de los escritores, pienso yo, porque a veces es más sencillo... de todo lo que puede ver el lector o el crítico.... Realmente es que todo encaja en ese momento, pero si yo cuento por qué se llama "Melibea", el cuento pierde parte del encanto, porque resulta que ese era el nombre de la perra de unos amigos míos.

AM: ¡Ah...!

AMH: Y de ahí me vino la idea. Efectivamente esa perra murió, pero no tiene nada que ver con la otra historia, por eso digo que son piezas de rompecabezas que van encajando de pronto, sin que aparentemente tengan que ver, o sea con la estructura central del cuento no tiene nada que ver el hecho de esa perra. Esa perra en la vida real no está relacionada con asperezas, pero... pero... a mí me impresionó mucho la muerte de esa perra, entonces, de ahí me vino.

AM: ¿Murió olvidada esa perra?

AMH: Bueno eso sí es verdad.

AM: ¿Encerrada?

AMH: Eso sí es verdad. Sí, eso fue lo que más me impresionó, entonces, por eso se me quedó la imagen de una perra que muere abandonada en un azotea, y la muerte de una persona.

AM: ¿Oiga, y en cuánto tiempo escribió el cuento?

AMH: Bueno en realidad yo creo que también escribir es un proceso. Uno no se da cuenta pero abarca mucho tiempo. Es muy lento lo que se va acumulando en la mente; pero para mí fue muy rápido el proceso de escribirlo. El momento de escribirlo es casi como una cosa nerviosa; así, seguir, seguir, seguir... Yo lo empiezo y lo acabo de una vez. Pero sólo porque lleva anteriormente un proceso, creo yo, a lo mejor de años, de estarle dando vueltas consciente e inconscientemente a un tema, a unas ideas, o algo que a uno le ha impresionado en algún momento y ante lo cual uno no ha podido reaccionar, entonces queda ahí esa especie de impotencia... Después, cuando ya lo escribo, ya es muy fácil. No sé, en unas horas, de un día para otro. No, según la extensión de un cuento... pero no lo interrumpo. Es más, interrumpo lo otro, grande, si estoy haciendo una novela esa la interrumpo y si viene el cuento, el poema, que son las dos cosas breves que necesito terminar, de una vez... Esas salen de una vez, porque creo que lo que pasa es que llevo años pensándolo, pero ya en el momento de escribirlo, ya todo encontró su lugar.

AM: Es como un relámpago, ¿no?

AMH: Sí...que se produce. Sí, pero que, según yo veo, llevaba años de estar incubándose.

AM: ¿Y ese personaje de Teresa y esa mención de la otra Teresa, la Santa?

*AMH: Bueno, es que mi primera novela, *Morada interior* era una reconstrucción también sumamente personal y subjetiva de la vida de Santa Teresa: es un personaje que me da vueltas. En esa primera novela *Morada interior* yo usaba la primera persona, o sea me ponía en el lugar de Santa Teresa; entonces es un libro muy libre; no tiene... no es ni una historia... Además está combinado con un personaje de nuestra época. O sea yo estoy viendo, ahora que tengo ya una obra escrita, que siempre estoy haciendo eso... También pasa en *Dulcinea encantada*, de estar combinando personajes de hoy y de ayer; de hoy y de ayer, a tal punto que casi no saben ellos mismos dónde están viviendo.*

En este cuento, “Melibea ha muerto”, claro que me interesaba también la idea de “Melibea” porque sugería. Yo sabía que iba a sugerir el personaje literario, pero aquí es el nombre de una perra, es algo que nadie se esperaría, porque también uno piensa en alguien muy bello como “Melibea”, ¿no? Bueno, pero no una perra, una perra muy bella, pero no una mujer.

Las Teresas, es que entonces siempre tengo y regreso a esa idea de Santa Teresa, de lo místico y lo que renace. Una mística pero muy cargada de terrenalidad, de erotismo. También tengo esa imagen, esa idea cuando muere Santa Teresa, así empieza el cuento, ¿no? Este padre Gerónimo Gracián de la Madre de Dios dice que olía muy bien al morir. Cuando entré a ver el cadáver despedía un olor muy agradable. Eso no lo puedo creer, entonces hago referencia a esa otra mujer que también se llama Teresa pero que es la de nuestra época, que también se muere de cáncer, pero que no era posible, no... No era posible

que tuviera un buen olor, pero finalmente ella lo resuelve, la narradora diciendo —en realidad no olía a nada, ni bien, ni mal. No había ningún olor. Era neutro. Porque tenía que encontrar la tensión entre esas dos muertes, la muerte de la santa y la muerte de una mujer común y corriente, sí. Estamos en la mística, en la muerte de una mujer terrenal como es la segunda Teresa, entonces por eso el nombre.

AM: ¿Por qué muere de cáncer la Teresa, por alguna razón en particular?

AMH: Pues porque creo es una muerte muy dramática, yo creo que por eso.

AM: Pero hay una Teresa que escribe, que funda, que reforma. Una Teresa extraordinaria, aventurera y tal, y la otra Teresa, la que destruye su hogar. Los escritos que ésta hereda son apenas algunos jalones de frase, algunos proverbios sin importancia, que en manos de quien hereda, resultan totalmente carentes de valor. Quizá provocarían muchas evocaciones en Teresa... pero como herencia resulta algo muy enigmático, por lo menos está desconectado, inconexo...

AMH: Claro, sí. Se trata del contraste entre alguien que sí deja una herencia, diríamos la obra poética y literaria de Santa Teresa, y la herencia de ese otro personaje que no era nadie. Era una simple mujer con tragedias en su vida pero que no llegaran a ser, diríamos, sublimadas en una forma poética; y entonces todo lo que hace es dejarle a esa heredera todos esos cabos sueltos a ver qué hace con esa historia, ¿no?

AM: La narradora que podría ser amiga, la amiga más cercana, la amiga más íntima de Teresa, en vez de hacerle un homenaje... la exhibe, se ensaña con ella; es despiadada, no omite ninguno de lo que podría ser llamado defectos, ¿no?

AMH: Sí, es que es un acto diríamos de purificación. Ahí es donde entraría la parte mística, terrenal en la segunda, en la Te-

resa de nuestra época. Es decir, esa Teresa de nuestra época; por lo único por lo que podría salvarse o alcanzar una dimensión mística, sería si se exhibía, si mostraba su parte tan terrenal sin la cual inclusive ni siquiera cree en Dios, ¿no? Entonces es una mística, diríamos, lograda por... precisamente por el primer paso de las famosas vías, sería la vía purgativa... Es decir la segunda Teresa, la actual estaría nada más en la primera vía. No llega ni a la iluminativa ni a la unitiva que sería lo que estuviese en el caso de Santa Teresa o de San Juan, entonces ésta apenas se queda en la purgativa. Tiene que ver cuando se saca todo, la parte confesional. La parte donde saca todo, lo bueno y lo malo, sin valorar. Sin decir qué bueno que hice esto y qué malo que hice lo otro. Porque esta narradora no la está juzgando. Está poniendo sobre la mesa todo lo que ella hizo: aquí está, y no está diciendo si fue bueno o malo. No está emitiendo ningún juicio. Sería una primera parte nada más en este extenso terreno de la mística, en el cual también estaría la unión con la Teresa clásica... Pero ella se queda en la parte purgativa meramente, de sacar, exponer, exhibir, como decías...qué era ella, o qué no era.

AM: Sí, porque en la narradora se perciben dos tendencias muy fuertes: Tú, Teresa, eres aquella aventurera que viene de España; tú la que paseabas en la Castellana; tú la que estuviste en la Guerra civil; tú la que tenías una presencia, una seguridad para decir aquí estoy, etcétera, para mostrar tus deseos, para mostrarte como eres. Y parecería que en la narradora hay un especie de tristeza, de nostalgia por ese mundo que es inaccesible para ella. Toda esa Castellana, toda esa España, toda esa Guerra civil, está cancelado para la que narra. Al mismo tiempo que hay admiración, hay envidia en la narradora...

AMH: Bueno, pero al mismo tiempo esa es la parte positiva de ella, es decir, esa es la parte que se rescata, porque después sí

era un elemento destructor. Pero... pero esa parte sí se rescata. Y se rescata ¿por qué? Porque precisamente es un ciclo cerrado, es el pasado de ella, la nostalgia; lo que mejor puede recordar ella es su infancia. Y la infancia es el recuerdo de lo perdido, o el recuerdo de la España antes de la guerra, o ya su fin con la guerra. En el fondo es también el cuento de una gran ruptura a partir de la Guerra civil española y decir qué significó eso en las vidas de las personas. Yo creo que ese es un cuento que tiene muchas, muchas lecturas. Está muy concentrado, Yo creo que es... Inclusive a mí me pasa con un cuento, después hago una novela. Yo creo que es una novela en germen, porque tiene todas esas posibilidades. La otra gran posibilidad, es también uno de mis temas, es la ruptura del exilio. Y decir una cosa fue hasta la guerra y otra cosa, después de la guerra. Después de la guerra ya nada tiene sentido. Ya nada importa. Por eso el personaje se vuelve destructivo; porque ya no le importa nada, hasta antes de la guerra ño, era un personaje positivo. Entonces también hay que ver esa tremenda ruptura, y por eso lo que a ella le gusta más, contarle a la narradora es esa etapa de su vida, la etapa paradisiaca, que va a ser perdida, o sea antes de la caída...

AM: Bueno a mí me fascinó el cuento. Me pareció una obra maestra, una pequeña joya, una especie de relicario, puesto que hablamos de mística y de frailes. Y lo que me gustó es que "Melibea ha muerto" es un escenario verbal en el que se dice una cosa verbalmente y hay todo un lenguaje no verbal que aparece y es portador de otra verdad totalmente diferente. Si damos crédito a Freud, el hecho de olvidar a esta perra revela, de pronto, las tendencias inconscientes. Entonces, en esta narradora que dice tú destruiste a tu familia, te alejaste de tu esposo, acercabas, y alejabas a tus nietos... es decir "eras terrible, eres el horror", digamos, "¿sabes qué? yo te voy a matar, tú te moriste, pero yo te voy a matar, te maté con la inyección de morfina, o

de esa droga para aliviar el dolor, no, sólo con la sobredosis te voy a matar también por persona, a través de animal interpuesto, te voy a matar de hambre, encerrada, sin darte nada, etcétera... en el cuarto de la azotea y sólo te voy a venir a descubrir cuando...” Entonces siento que ese olvido pone a la narradora al descubierto totalmente, y la “cosa” cobra una dimensión totalmente diferente, ¿no? La rivalidad entre esas dos amigas se vuelve, “de pronto”, muy patente y lo que era en un primer momento esa admiración por ese ser que había vivido la guerra y tal, se vuelve un coraje por no poder ella, la narradora, atreverse a mostrarse en las fotografías vestida de niño, por ejemplo, a “poder ser”, aunque sea lo más horrendo y monstruoso de la creación, pero “ser”. Esa decisión para mostrarse, aunque se trate de las cosas más absurdas que tiene la Teresa..

AMH: Claro. La narradora es un personaje totalmente pasivo. Fascinado por la imagen de esa persona, y es lo que quiere transmitir, pero no sabemos nada de ella, salvo que está contando esa historia. Pero realmente el eje central es ese... Y claro, también en lugar de decir en el título que fuera la muerte de la persona, es la muerte de la perra, o sea, está simbolizada. Además hay otra perra antes, esa otra perra que se llama “Zita”. Hay dos perras, una de su infancia: es una relación también idílica. Es la perra que le salvó la vida y... varias cosas. En cambio, esta otra perra, pues no, nada más queda totalmente... Bueno, la desesperación cuando se llevan el cadáver y, finalmente, la muerte. Pero también podemos decir que esa perra se deja morir, no, no solamente que muere por olvido, también se deja morir. Entonces, bueno, no sé...

AM: *Pues yo nada más le quería decir que me fascinó el cuento, que lo voy a analizar en clase y que probablemente escriba unas líneas sobre el cuento. Ojalá lo pueda publicar... y me gustaría mucho hacerle llegar el escrito.*

AMH: Como no, muchas gracias.

AM: *No al contrario, le agradezco muchísimo que me haya permitido que compartamos puntos de vista sobre el texto... es el placer del texto. Muchas gracias por su cuento, por su tiempo, y por sus palabras...*

Después de leer la entre-“vista” con Angelina Muñiz-Huberman, y de efectuar una labor –muy ligera– de edición, tan sólo para evitar algunos jirones de frases, algunas repeticiones, me parece que no es posible dejar de hacer un cierto número de señalamientos. En primer lugar resulta evidente la gran distancia que esta entre-“vista” abre entre la escritura y la lectura: entre el significado de la escritura y el que se construye en la interpretación. Desde la perspectiva de la autora, la anécdota está muy anclada en la biografía, en una experiencia vivida, de lo cual no conocemos los detalles. No podría ponerse en duda el valor escritural en el texto ni los recursos literarios tan solo por esa dimensión anecdótica. Es preciso también poner en relieve cómo una experiencia vivida, se mezcla con la experiencia –también vivida–, de la escritora. Lo que vivió en la vida real: algo que tiene que ver con la muerte de una conocida, de una amiga, probablemente, con la muerte de una perra llamada Melibea... ese núcleo anecdótico, se mezcla y enreda con la novela de Angelina Muñiz-Huberman sobre Teresa de Ávila,

* Area de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco.

Morada interior. Ese “yo” que hablaba en la novela ahora se ha convertido en “ella” en el cuento: cabría investigar este movimiento que podría revelar un posicionamiento objetal diferente, por lo menos hay una mayor distancia en el momento de la entrevista.

Por otra parte, la conversación telefónica pone en evidencia el reticulado de relaciones que lleva la obra de la autora y cómo un cuento publicado en junio de 94 tiene nexos con una novela anterior. Parecería por un lado que el hecho de que la perra se llamara “efectivamente” Melibea, como lo afirma AMH, para gran sorpresa del entrevistador, invalidaría el invocar esa tradición literaria que lleva al lector al “Renacimiento”. El hecho de establecer este tipo de relaciones puede adjetivarse de diversas maneras: en primer lugar esto puede ser imputado, sin ambages, a una imaginación calenturienta, para decir lo menos, ciertamente desatinada del crítico puesto que, a todas luces, no acertó en lo que “efectivamente” apuntaba el texto. Pero hay otras maneras de trabajar todo este fenómeno: Para empezar, se podría decir astutamente que, desde la óptica del lector, se trata de un “renacimiento”. Y ese “renacimiento”, en el cuento, es el de una relación que si bien se termina con la muerte de Teresa, “renace” en la escritura y con ello permite ver otra cosa, que existía pero que estaba oculta por la admiración, por la devoción de esa amiga fiel que cuida a Teresa en su agonía, o que por lo menos está presente en el momento de su muerte. Y, entonces, renacimiento entra forzosamente. Pero me pregunto, dejando astucias de lado, cómo sería posible para un lector formado en la tradición de la literatura española, escuchar el nombre de Melibea, que no es un nombre común, y no pensar en la tragicomedia... Esto me parecería poco natural. Melibea es Melibea, “efectivamente”, es decir, Melibea es una perra (“efectivamente”). Sin embargo, la colocación en el título es significativa: al leer un encabezado semejante, el lector ignora que se trata de una perra. Se entera de que

alude a una perra, después, al leer y reflexionar sobre el cuento, sobre el significado del olvido. Pero es posible también decir que se trata “efectivamente” de una “perra”: es decir, de esa narradora que prolongadamente ha envidiado y que se ensaña con su amiga muerta: se ensaña sin piedad quizá también por el hecho mismo de que murió, y la ha dejado en el abandono: ahora ¿a quién puede admirar? ¿por quién resentir envidia? ¿a quién escuchar? Esa Teresa murió, y, por menor que pueda resultar, en comparación con la otra Teresa, la mayor, “efectivamente” no se envidia a la grande, sino a la “pequeña”, y con ello es preciso decir que se envidia a una persona que uno podría ser, una llena de defectos, y sin embargo envidiada, no se envidia a una santa, que eso cabría ya en una verdadera locura. Y es eso lo interesante en el cuento. Lo que importa no es que una perra se llame “efectivamente”, Melibea o que el nombre Melibea evoque arbitraria o gratuitamente el amor renacentista, o que se trate de un nacimiento escritural. Lo importante es eso a lo que abre. Y la narradora “sabe” de esos intersticios. Sabe qué es eso que podría ser y, sin embargo, no es: sabe lo que se abre con la admiración; lo que se cierra y al mismo tiempo se abre con la muerte de ese objeto admirado. Y en ese abanico de posibilidades, de lo virtual, es donde coloco estos comentarios a la entre-“vista”, ¿y mi lectura de “Melibea ha muerto”? ¿De qué entre-“vista” se trata? Si en realidad fue una conversación telefónica en que justamente se procuraba evitar el ser visto. Hablar por teléfono y sorprender al escritor no sólo cumple con la ilusión de irrumpir en una intimidad. Deseaba yo encontrar al escritor en su espacio, sin imponer una presencia física en su entorno. Que la escritora se encontrara en su espacio, dentro de su vida cotidiana, con los preámbulos mínimos. Sin todo lo que significa la historia de concertar una cita, de asistir a ella, de prepararse: se trataba de sorprender al escritor, darle el menor tiempo posible para

prepararse, y que la entrevista fuera espontánea. El objetivo último era crear algunas condiciones analíticas como marco para la entre-“vista”: toda una ilusión, de hecho. Pero ello tiene que ver con el hecho de que el entrevistado no vea al entrevistador que se encuentra en el dispositivo creado por las circunstancias de la conversación...

En algún momento, habló AMH de la narradora, de su imposibilidad de acceder a un mundo perdido: España, la Guerra civil, etc. Pero, al mismo tiempo, AMH insiste en hablar de Teresa. Un lapsus quizá, cada loco con su tema. Pero ciertamente le importa más a AMH, ese personaje del que se habla, que la narradora. Y sin embargo parecería que en el cuento se dice mucho más de la narradora, sin palabras incluso, tan sólo lo que queda en evidencia por lo que dice de la otra, por la manera en que la retrata, por el hecho mismo de focalizar su narración en la amiga muerta y en la perra muerta. El gesto escritural en abismo: fascinación neurótica por esa colocación que a través de la repetición pretende ocultar, despistar... como en efecto se hace al señalar las redes anecdóticas que sostienen la trama de la obra... No hay posibilidad de interpretar porque el significado está en una anécdota biográfica. No hay más nada... y si hubiera la posibilidad de construir algo, es preciso desactivarlo señalando lo obvio. El abismo entre lo real y obvio y lo que la imaginación construye... Pero Melibea muere también. Muere y con ello la posibilidad de una relación amorosa que abría hacia una época diferente. Melibea... la historia de amor que tiene que ver con los judíos... La historia del amor imposible como es el caso de esa narradora y la Teresa, que se empeña en decir que no huele a nada la habitación de quien muere de cáncer... anestesiar el olfato ¿con qué motivo? La muerte no significa entrar en un estado de putrefacción. Es negar la muerte y lo que lleva consigo, en primer lugar su efecto en los sentidos. Parecería que al no

oler se negaría la muerte. Es decir no murió, no entró en estado de descomposición, simplemente pasó a una especie de limbo. Una manera de hacer un compromiso imaginario con el objeto de intentar burlar, de negar la muerte. Anestesiarse el sentido del olfato, para decir que en realidad ese sentimiento enquistado en el alma de la narradora no huele y en realidad ese está podrido, tanto que no se puede hablar de él sino de manera velada, de manera implícita y oblicua. Pero acaso tenga también otra intención: la neutralización del olfato, que de alguna manera demanda a... ¿un lector sin olfato?... ¿un crítico sin olfato?

Me parece necesario señalar también el hecho de que la narradora no tenga nombre. Falta de nominación que vuelve simétrico su sentimiento inconfesable de envidia y de homosexualidad latente. Desde esa posición sin nombre es desde donde la narradora narra. Desde ese lugar unómico es desde donde se produce el movimiento que es la literatura. Por otro lado es preciso poner en relieve la sorpresa de AMH, el desconocimiento de la interpretación del cuento que subtendía a la entrevista, es patente. ¿Vale la pena entonces publicar un texto que pretende comentar un cuento, y que al hacerlo convierte al cuento en algo que le es ajeno a la autora? Esta labor de extrañamiento quedaría invalidada de acuerdo con la respuesta que se dé a las siguientes interrogantes: ¿El autor es garante del sentido de la obra? ¿Es el depositario y el que tiene la última palabra sobre su texto? ¿Tiene el texto un sentido diferente al que le da su autor, ajeno incluso para el autor? El cuento del cual nos ocupamos, no deja lugar a duda, desde mi perspectiva. Y quizá, uno de los efectos del trabajo de la crítica sea éste, el de “dar” un sentido “ajeno”, el convertir al texto en un objeto “extraño”, para quien cree que le pertenece. Esa transformación es obra de la crítica: su función quizá.¹

1 Agradezco la fina lectura y las sugerencias de la profesora Joaquina Rodríguez Plaza.

DE PUNTOS SUSPENSIVOS Y OTRAS MINUCIAS

ENTREVISTA CON ENRIQUE SERNA

Frédéric-Yves Jeannet*

FFrédéric-Yves Jeannet: Siempre me pasa lo mismo: no sé cómo empezar. ¿Tú has hecho entrevistas?

Enrique Serna: Sí, tuve que entrevistar varias veces a María Félix para escribir su autobiografía, que tiene un título muy hitleriano: *Todas mis guerras*.

FYJ: ¿Es un libro tuyo?

ES: No, es la autobiografía de la Doña, contada con sus propias palabras. Sólo hice una transcripción de las entrevistas, puliendo algunas cosas aquí y allí para darle forma al relato. Después la Félix leyó el texto con lupa, suprimió algunos pasajes y corrigió otros.

FYJ: También publicaste una biografía de Jorge Negrete, titulada *Jorge el bueno*. Todavía no he podido leerla. ¿Incluirías estos dos libros –pongamos por caso– en tus obras completas?

ES: No los incluiría en un volumen de narrativa, pero la biografía de Negrete sí la suscribo como parte de mi obra, porque a pesar de ser un trabajo de encargo, la hice con el mismo esmero y la misma dedicación que le pongo a mis trabajos de creación libre.

* Area de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco.

FYJ: *¿También retomarías lo de María Félix?*

ES: Eso no, porque fue una simple talacha. *¿Estás grabando?*

FYJ: *Sí, está conectada esta maquinita. Estamos en una situación inversa a la de la entrevista con Selene Sepúlveda, en Señorita México, cuando ella le dice al reportero: "No vaya a apretar el botón todavía, no quiero que se graben estas babosadas, siquiera déjeme poner en orden las ideas". Pero todo se queda grabado... Te preguntaba eso, sobre la Félix, porque yo considero que la entrevista es un género en sí, aunque quizás no tenga títulos de nobleza. Incluso puede llegar a incorporarse a la obra de un autor, como es el caso de ese libro de Juan José Arreola, Memoria y olvido, que es en realidad una serie de entrevistas con Fernando del Paso, y se convierte de hecho en una obra más de Arreola, que ya no escribe. Entonces esos libros de encargo, con María Félix y sobre Jorge Negrete, ¿serían algo parecido?*

ES: En Jorge el bueno tuve más libertad para exponer mis puntos de vista. Lo que hice en *Todas mis guerras* fue aportar mi oficio literario para darle hilación a una serie de anécdotas desconectadas.

1. Cronología

FYJ: *Nos vamos a enfocar en esta entrevista hacia tu obra propiamente narrativa, de ficción, publicada hasta la fecha, es decir las dos novelas: Uno soñaba que era rey (Plaza y Valdés, 1989) y Señorita México (Plaza y Valdés, 1993) y el libro de cuentos Amores de segunda mano (Cal y arena, 1994). Primero se plantea la cuestión de su orden cronológico de escritura, que*

no corresponde exactamente, según entiendo, al de su publicación. *Señorita México* apareció primero con el título *El ocaso de la primera dama* en 1987, en Campeche. *Uno soñaba que era rey* lleva las fechas finales “mayo de 1985–diciembre de 1986”. Por otro lado, primero leí los cuentos *Amores de segunda mano* en una edición de la Universidad Veracruzana.

ES: De| 91.

FYJ: ¿Cuál fue entonces el orden de escritura de estos tres libros?

ES: El primero sería *Uno soñaba que era rey* porque *El ocaso de la primera dama* pasó a mejor vida cuando reescribí la novela y se convirtió en *Señorita México*.

FYJ: ¿No te gustaba la primera versión?

ES: No, porque la escribí cuando estaba muy verde y ni siquiera pude corregir las pruebas, porque la publicaron en Campeche sin avisarme. Había ganado un premio bastante ridículo en Ciudad del Carmen, y los organizadores se comprometieron a publicar la obra ganadora, pero pasó más de un año y medio sin que se dignaran a responderme el teléfono, entonces pensé que ya no me iban a publicar y de pronto leí una reseña de mi novela firmada por Edmundo Lizardi en el “Semanao” de *Novedades*.

FYJ: ¿Nunca te la mandaron?

ES: No. Me enteré de que estaba publicada en la Biblioteca Básica Campechana cuando leí la reseña. Ni siquiera pude corregir galeras, fue una edición horrible.

FYJ: ¿Y era tu primer libro publicado!

ES: Sí, que por fortuna no circuló. Luego ya tuve ejemplares, pero eran muy feos. Me alegra mucho que casi nadie la haya leído en esa edición.

FYJ: Cuando la entregaste para el premio, ¿no la considerabas terminada?

ES: Sí, la consideraba terminada, lo que pasa es que después afiné mi autocrítica y decidí cambiar muchas cosas.

FYJ: *Entonces la redacción de tu novela Uno soñaba que era rey es posterior a esa primera versión de Señorita México.*

ES: Sí, *El ocaso de la primera dama* la escribí en el 84. *Uno soñaba que era rey* la terminé en 1986, pero tardé tres años en publicarla.

FYJ: *Los cuentos de Amores de segunda mano ¿son lo último que has escrito?*

ES: No. Acabo de terminar una novela que se llama *El miedo a los animales*, que va a salir publicada el mes próximo en Joaquín Mortiz. Es una novela negra, donde hago una sátira del medio literario mexicano.

FYJ: *¿Cuándo la escribiste?*

ES: La empecé en enero del 94 y la terminé en junio de este año.

FYJ: *Te hice todas estas preguntas sobre la cronología porque me pareció notar que estabas evolucionando hacia más brevedad, más concisión. Uno soñaba que era rey es un cosmos, es una novela amplia que abarca muchas cosas, muchas vidas. Señorita México es muy concisa. Lo último que has publicado son cuentos, por definición el género narrativo más breve.*

ES: Sí, pero mis cuentos suelen ser extensos, algunos podrían catalogarse como novelas cortas, como “Borges y el ultraísmo” o “La gloria de la repetición”.

FYJ: *Algunos son extensos, pero hay otros muy breves y que abarcan mucho tiempo, como “El alimento del artista”, donde transcurren más de veinte años en 8 páginas. ¿Cómo es tu próxima novela?*

ES: Relativamente larga, como de 260 páginas. No es un tabique pero tampoco una noveleta. Aquí la extensión la determinó el género, porque la novela negra exige una intriga compleja.

FYJ: *Volviendo al tema de tus cuentos, ¿cómo llegaste a dominar el género?*

ES: Entre los 17 y los 25 años escribí muchas narraciones breves, la mayoría espantosas. En esa época tenía más ideas que ahora, pero no sabía cómo expresarlas. Me faltaba oficio narrativo y dominio del lenguaje. Fueron como cincuenta historias tiradas a la basura, algunas publicadas en revistas estudiantiles, que viene a ser lo mismo.

FYJ: *¿No las conservas?*

ES: Sólo mi *opera prima* que publiqué en 1977 en la “Revista Mexicana de Cultura” del diario *El Nacional*. Se llama “La Bóveda” y es un cuento fantástico muy ingenuo que ocurre en una cajetilla de cerillos. Los personajes son cerillos que no tienen conciencia de vivir en una comunidad y van desapareciendo de la cajetilla sin darse cuenta de que alguien los está exterminando, pero el lector no sabe que los personajes son cerillos hasta la última línea del cuento, cuando la bóveda se queda vacía.

FYJ: *¿Es tu primer cuento?*

ES: Sí, lo escribí en la preparatoria, en una clase de literatura hispanoamericana que daba una maestra muy cretina, de esas que pueden ser reemplazadas por una fotocopidora, porque se dedican a recitar fichas de escritores que jamás han leído. Se plantaba en el escritorio y dictaba: “Juan Ruiz de Alarcón nació en Taxco en el año de 1585. Escribió tales y tales obras...”. Entonces, mientras ella leía sus apuntes, yo me desconecté de la clase y empecé a escribir el cuento, en un acto de protesta por su manera de enseñar literatura.

FYJ: *¿No habías escrito antes?*

ES: Más chavo, como a los 13 o 14 años, había escrito *sketches* que mis hermanos y yo representábamos en el garage de la casa, con los mismos personajes de los programas cómicos que veía en los 70, por ejemplo “Maritza y Andrea”, una sección del

programa *Ensalada de locos*, donde el Loco Valdés y Héctor Lechuga salían vestidos de mujeres.

FYJ: *¿Todos los cuentos de Amores de segunda mano son posteriores a las novelas?*

ES: Sí, son posteriores, pero algunas de las ideas de estos cuentos ya las tenía desde muy joven, como en el caso de “La Extremaunción”. Ese fue un cuento que escribí por primera vez como a los dieciocho años, muy mal, y que después rehice por completo

FYJ: *¿Es una idea muy perversa para un muchacho de 18 años!*

ES: ¡Yo era muy perverso a los 18 años! (risas).

2. "Perversiones"

FYJ: *En su trabajo de tesina sobre este cuento, Vida Valero se planteó estudiar la perversión tanto de los personajes —es decir, lo que puede considerarse “patológico” en su conducta— como también la perversión de la narración misma, de los recursos narrativos, como por ejemplo en ese otro cuento, “Borges y el ultraísmo”, donde el narrador no es el aparente.*

ES: Más que perverso yo diría que es un cuento malicioso. Es algo que yo adquirí con la práctica, una malicia literaria que me faltaba cuando era un adolescente. Para futuros libros de cuentos a lo mejor resucito alguna de las ideas que entonces no me cuajaron.

FYJ: *Y ¿qué opinas de esa idea de Vida Valero sobre el doble nivel de perversión?*

ES: Creo que tiene bastante razón en cuanto a la psicología de los personajes. Claro que el término “perversión” es un término que ya entraña una condena, ¿no? No debemos olvidar que Freud fue un gran represor, le dio demasiado la razón a las convenciones sociales de su época, que siguen siendo las mismas de ésta, la moral burguesa. Porque él engloba dentro de las perversiones conductas que actualmente ya son consideradas naturales y hasta políticamente correctas, como la homosexualidad por ejemplo. Entonces en ese sentido, creo que mis cuentos son más lúdicos que perversos, porque juego mucho con la identidad sexual de los personajes, como sucede en “Amor propio”, donde el protagonista masculino habla de sí mismo en femenino, porque se siente una mujer.

FYJ: *¿Tienes cuentos no recopilados?*

ES: Sí, pero son muy malos.

FYJ: *¿Tiendes a ser muy severo contigo mismo?*

ES: Pues sí, trato de serlo... A veces quizás me quede corto en la autocrítica.

FYJ: *Esa exigencia te ha permitido construir una obra narrativa muy sólida en sólo tres volúmenes.*

3. Cinefilia

FYJ: *Hay una influencia muy notoria del cine en tu trabajo, en diferentes niveles, tanto en la referencias como en los procedimientos.*

ES: Fíjate que sí, siempre he sido muy cinéfilo, es más: soy más aficionado al cine que a la lectura. Eso se ha reflejado mucho en mi obra. Y ahorita que estoy escribiendo libretos de televisión,

los hago con una facilidad enorme porque siendo naturalmente a expresarme en imágenes.

FYJ: *¿Empezaste a ver cine en la adolescencia?*

ES: Toda mi vida, desde niño. Vi mucha televisión también.

FYJ: *La influencia del cine se nota tanto en los procedimientos como en las referencias, me parece: hay referencias a ciertas películas específicas del cine mexicano (que desgraciadamente no conozco porque no viví mi infancia en México).*

ES: Sí, claro. En el primer capítulo de *Uno soñaba que era rey* hay referencias a Tin Tán, a Vitola y a Isela Vega, y en *Señorita México* utilizo a Angélica María como *leitmotiv*. Esto se debe a que de niño vi mucho cine mexicano y más tarde fui publicista de películas durante diez largos años. Entre 1977 y 1987 vi toda la producción cinematográfica nacional, incluyendo las películas de ficheras y narcos. Aquella experiencia dañó para siempre mi salud mental.

FYJ: *¿Hacías ese trabajo por necesidad?*

ES: Sí, porque me fui de mi casa muy joven. Trabajaba por las mañanas en una agencia de publicidad y en las tardes estudiaba Letras en la UNAM.

FYJ: *Muchos escritores han transitado por la publicidad: Pessoa, Salvador Novo, Guillermo Fernández, Francisco Hernández, Fernando del Paso... Ha de ser una buena escuela para la formación literaria.*

ES: En algún sentido sí. Por ejemplo, yo tenía que escribir muchas sinopsis de películas y eso tal vez me ayudó a economizar las palabras. Las frases publicitarias tienen que ser frases autorreferentes, como dice Roman Jakobson y a veces una buena frase tiene la contundencia de un buen epigrama. Además tuve la suerte de trabajar con escritores brillantes que entonces no eran muy conocidos, como el poeta Francisco Hernández, con el que coincidí en Procinemex, y el dramaturgo Carlos Olmos, con quien luego he colaborado en varias telenovelas.

FYJ: ¿Entonces se podría decir que hay una influencia directa del cine en tus procedimientos? Incluso en *Uno soñaba que era rey* el capítulo 12 es un guión cinematográfico...

ES: Sí, pero se trata de un guión muy disparatado, una parodia experimental donde el lenguaje técnico del cine llega a mezclarse con salmos de la Biblia. En ese capítulo busqué salirme un poco de la novela, verla desde afuera, como un espectador que al mismo tiempo lleva los hilos de la narración.

FYJ: Más adelante escribes: “A diferencia del bulto narcotizado que se dejó noquear en la película del capítulo trece, el Tunas de esta página es un peleador...” (p. 303).

ES: Exacto, hay una intervención deliberada del autor. Eso también se nota en el lenguaje de la novela, por ejemplo en el primer capítulo, donde hay algunas metáforas gongorinas entreveradas con el monólogo interior del niño chemo. Me pareció que el habla del Tunas era tan barroca y alucinante que podía aceptar esas intromisiones.

4. Recursos

FYJ: En esta novela los recursos narrativos son mucho más numerosos que en *Señorita México*, donde la escritura se concentra en dos niveles: el monólogo de la entrevistada y la relación de su vida en tercera persona, en sentido inverso a la cronología.

ES: Sí, *Uno soñaba que era rey* es una novela coral, en donde traté de mezclar varios lenguajes y enfrentar puntos de vista contradictorios. Creo que la experiencia me sirvió porque en posteriores narraciones, aunque no haya tantos cambios de perspectiva, he encontrado con facilidad la voz narrativa que más me conviene usar.

FYJ: *¿De dónde proviene la estructura de **Señorita México**?
¿Hay influencias literarias?*

ES: Muchas. En su horrenda edición campechana la novela llevaba un epígrafe de Baltazar Gracián que decía: “Estaban sentadas sobre tronos de barro, más huecas que campanas, moviendo aprisa los abanicos, como fuelles de su hinchazón”. Es un pasaje del *El Criticón* donde Gracián se burla de las beldades vanidosas y estúpidas que había en la corte madrileña, y me vino muy bien para el tema de mi novela, pero después lo quité porque desarrollé una visceral aversión a los epígrafes, me parece que en México tenemos una tendencia espantosa a querer validar un texto por la autoridad del autor citado, cuando una obra debe defenderse por sí misma.

FYJ: *Y esa estructura de la narración que retrocede, ¿también es una influencia del cine?*

ES: No, eso lo tomé del “Viaje a la semilla” de Carpentier. Alguien que se dio cuenta de inmediato fue José Agustín. Pero no sólo me fusilé a Carpentier sino también una obra de Harold Pinter, *Traición*, que tradujo Federico Campbell y se estrenó en México hace como diez años, donde la acción iba en retroceso.

FYJ: *La mencionas en el cuento “El coleccionista de culpas” en estos términos: “La obra se llamaba *Traición* y el tema era bastante manido—un adulterio británico—pero con la rareza de que la intriga retrocedía en lugar de avanzar”.*

ES: Sí, ya me descubriste.

FYJ: *Todas estas correspondencias entre tus libros, esa inter e intratextualidad me parece fascinante. En ese cuento, la obra de Pinter alude al triángulo amoroso de tus personajes, pero también a la técnica que habías utilizado en **Señorita México**. Es como un guiño al lector.*

ES: Sí, yo diría que es un guiño confesional, una forma de jugar con las cartas abiertas y dejar bien claro que no aspiro a la originalidad absoluta.

FYJ: *En casi todos los casos, tus personajes rechazan por así decirlo, la posibilidad de que el lector se identifique con ellos. Por el sarcasmo con el que los manejas y describes, y porque ninguno de ellos es un ejemplo de rectitud. En *Uno soñaba que era rey*, ¿con quién identificarse?*

ES: Con el Tunas.

FYJ: *Sí, con él quizás se podría. Pero incluso el personaje de Javier Barragán, que podría ser simpático, es pusilánime y sus convicciones ideológicas son rígidas y estereotipadas.*

ES: Barragán es una caricatura del intelectual morralino que se da golpes de pecho por una mezcla de puritanismo y estupidez. Más que personaje es una caricatura. Pero creo que dentro de la estética que yo manejo se vale caricaturizar.

FYJ: *Claro, es válido y necesario. Yo creo que muchos de los protagonistas famosos de la novela clásica también rechazan la identificación en primer grado. Pero lo que plantean esos personajes en tu obra quizás sea un problema moral: ¿existe en la sociedad que describes –en nuestra sociedad– alguna persona digna de salvarse?*

ES: Yo no me siento juez de la sociedad, como para repartir condenas y absoluciones. Simplemente reflejo los aspectos grotescos y ridículos de la vida, para llevarlos al primer plano de mis historias.

FYJ: *Otra cosa: no empleas mucho el flash-back, sino estructuras más complejas.*

ES: Lo uso en un cuento, “Eufemia”, donde la acción empieza en el presente, cuando ella llega a poner su máquina de escribir en un mercado, y luego retrocede para contar por qué llegó ahí.

FYJ: *Generalmente usas técnicas propias, tienes un manejo muy especial del tiempo, como ese retroceder de la anécdota, no sólo en *Señorita México*, sino también al final de *Uno soñaba...*, cuando el Tunas ve desfilar las cosas al revés. ¿Tu par-*

tes, en los cuentos por ejemplo, de ideas o de un esquema narrativo para desarrollar los textos?

ES: Primero invento la historia, y después busco la forma que mejor me acomoda para narrarla. Nunca utilizo una estructura por capricho. Cuando uso una estructura es porque tiene que ver con el contenido de la obra. Por ejemplo en el cuento “Amor propio” se funden dos voces, pero esa mezcla se debe a que hay una mezcla de identidades entre el travesti y Marina Olgúin, la estrellita que él imita en un cabaret.

FYJ: ¿No visualizas tus textos como estructuras?

ES: No, realmente llego a las estructuras después de la fabulación. Lo primero que se me tiene que ocurrir es una historia que contar, y sobre todo, en el caso de los cuentos, es muy importante saber cuál va a ser el final. Un cuento que me costó mucho trabajo fue “Borges y el ultraísmo”. Empecé a escribirlo, me quedé a la mitad y lo dejé cuatro o cinco meses guardado en el cajón, porque no encontraba el final, hasta que se me ocurrió convertir a Florencio Durán en narrador de la historia.

FYJ: En las novelas, ¿sabes de antemano todo lo que va a suceder? ¿O vas descubriendo la historia sobre la marcha?

ES: En mis primeras novelas lo tenía todo previsto antes de sentarme a escribir. *Señorita México* se me ocurrió de un solo golpe: imaginé al mismo tiempo la trama de la novela y cómo la iba a contar. Lo mismo me pasó con *Uno soñaba que era rey*, que me cayó del cielo en una noche de insomnio. Pero últimamente no he tenido la misma suerte. En la última novela que escribí, *El miedo a los animales*, muchas veces no sabía lo que iba a pasar en el siguiente capítulo. Sólo iba viendo un poquito hacia adelante, lo suficiente para seguir escribiendo.

5. Oralidad

FYJ: *Utilizas mucho el recurso del discurso oral transcrito. ¿Cuál era tu intención al usar por ejemplo la radio, los programas y comerciales, las entrevistas de Selene, los diálogos entrecruzados?... ¿Se trata de rescatar un lenguaje con sus giros? ¿La materia oral te llama particularmente la atención o sirve tus propósitos narrativos?*

ES: Las dos cosas. Yo creo que sí me ha servido para darle diversidad de tonos y voces a mis narraciones y para caracterizar a los personajes a través del habla. El mensaje del lenguaje coloquial es esencial porque yo creo que una parte muy importante del oficio de narrador consiste en dramatizar. De hecho creo que para crear personajes es fundamental verlos actuando en la vida diaria y saber cómo hablan. De lo contrario son entelequias que sólo existen en la mente del escritor, pero no en la página.

FYJ: *Haría falta un estudio más detallado, pero me parece que una constante de tu trabajo es esa toma de la palabra por parte de los personajes, en monólogos, diálogos, conversaciones o entrevistas. Hay muy poca descripción, lo cual agiliza mucho la narración.*

ES: La ausencia de descripciones no es una característica personal de mis obras, es rasgo de la novela moderna. El escritor que describe mucho compite en desventaja con el lenguaje cinematográfico, que puede expresar en una imagen lo que un novelista dice en diez páginas. Por eso hay una tendencia generalizada a eludir las descripciones, salvo cuando se trata de describir estados de conciencia.

FYJ: *Reducir a lo indispensable los pasajes descriptivos permite prescindir del narrador omnisciente, de todo el protocolo de presentación de los lugares, ambientes y caracteres.*

ES: Yo creo que sí. Pero en mi obra hay algunas excepciones. Por ejemplo en *Uno soñaba que era rey* tengo un capítulo muy descriptivo, donde está el Tunas en una esquina del centro de la ciudad, en Fray Servando y Anillo de Circunvalación, lavando parabrisas de coches para comprarse un globo, y hago una descripción muy detallada de su entorno, porque en ese caso el *pandemonium* urbano influye mucho en la actualidad suicida del personaje.

6. Recurrencias

FYJ: *Me he fijado que retomas expresiones, fórmulas personales de un libro a otro, por ejemplo en las primeras líneas de **Señorita México**, escribes: "Poco antes del apagón, cuando arañaba los puntos suspensivos de la muerte..." y usas la misma frase al final de **Uno soñaba...**: "pero cuando apenas araña los puntos suspensivos de la muerte..." (p. 309).*

ES: ¡Ah! ¡Caray! No me había fijado. ¡Qué horror! No me da cuenta. (risas) Espero subsanar esa falla en una próxima edición.

FYJ: *A mí me encanta que se repitan ciertas obsesiones, ciertas metáforas: le da coherencia al sistema narrativo que rige la obra literaria. Reconoces a un escritor ante todo por su estilo y por sus obsesiones recurrentes.*

ES: ¡Espero que mi nueva novela no tenga ya puntos suspensivos de la muerte!...

FYJ: *Hay otra recurrencia, la de ciertos personajes, como la psicóloga Bambi Rivera.*

ES: ¡Ah, sí! Me gusta mucho que Bambi haga apariciones en mis novelas. Desgraciadamente en el último libro ya no pude meterla en ninguna parte.

FYJ: *Tiene mucha importancia en Uno soñaba..., pero desempeña papeles secundarios en los cuentos y en Señorita México, más bien como guiño, referencia.*

ES: Sí. Ella representa a los psicólogos de pacotilla que escriben recetas para vivir y manuales de superación personal, que son una verdadera peste.

FYJ: *Por eso mismo es un personaje muy divertido. Encarna la mentalidad promedio. También aparece en dos ocasiones Fred Murray, un personaje secundario de "Borges y el ultraísmo" que ya aparecía en Uno soñaba...*

ES: ¿En dónde sale?

FYJ: *En la página 284. Lo menciona Marquitos en su cassette: "Otro zeñor que noz da pláticaz cada quinze díaz ez un zicólogo de la universidad de Rouzmont que ze llama Fred Murray pero le dizen Elton Yon..."*

ES: ¡Fíjate que ni cuenta me había yo dado. (risas) Pero qué bueno, puede ser el mismo personaje que está dando clases ahí, ¿no?... ¡Híjole, tengo que quitar estos puntos suspensivos de la muerte!...

(24 de agosto de 1995)

Aparecen varios Francisco Hernández en el tomo VII de la *Enciclopedia de México*, en su edición de 1994, pero ninguno de ellos es el **Francisco Hernández (San Andrés Tuxtla, Ver., 1946)** que nos interesa aquí. Junto con la ausencia de Guillermo Fernández, ésta es otra grave falla de un compendio editorial por demás azaroso, pese a su pretensión de proporcionar un panorama completo de los personajes, sitios y nombres que configuran la geografía intelectual de este país. De no incluir a Francisco Hernández en su próxima edición, la *Enciclopedia de México* perdería todo crédito, pues él es uno de los poetas más importantes que escriben actualmente en México. Ésta no sólo es mi opinión personal, sino la de sus (insuficientes) lectores y de la mayoría de los críticos y escritores. Por tal motivo, una de las escasas buenas noticias con las que empezó en México el año 1995—largo lunes de una semana que promete ser de resaca y depresión— fue la atribución del Premio Xavier Villaurrutia 1994 al poeta por su libro *Moneda de tres caras*.

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana—Azcapotzalco.

*Francisco Hernández ha creado desde hace veinte años una cosmología poética de múltiples voces cuya conjunción constituye un coro vibrante, a través de las muchas personalidades que lo configuran (Mardonio Sinta, trovador jarocho, el compositor Robert Schumann, los poetas Lezama Lima, Friedrich Hölderlin, Georg Trakl, y otros muchos rostros que se van delineando desde **Portarretratos**, libro recopilado en **Cuerpo disperso**). Como escribió Vicente Quirarte en su ensayo "Coordenadas para una carta geográfica" (de la literatura mexicana del siglo XX): "Memoria y profecía, narración onírica y viñeta realista, los fragmentos unidos por el discurso de Hernández constituyen un conmovedor –pero desgarrado– testimonio de la fragilidad y la grandeza de la criatura humana".¹*

*La obra de Francisco Hernández se hermana de alguna manera, por su entrañable plurivocidad, con la de Fernando Pessoa, evocado en el poema "Apocamento" de su primer libro, **Gritar es cosa de mudos**:*

Estoy en una pensión de Lisboa
recordando Tabaquería.

[...]

Lisboa lisiada, nado en tu fado.

Tanto tiempo inventándote
para que naufragaras en la playa
donde la ausencia emerge.

Pessoa Fernando,

tanto sueño buscándote
para encontrarte al fin en cada esquina
con tu cirrosis de dos pisos,
el diario en cabestrillo

1 Vicente Quirarte: *Introducción a la cultura artística de México*, SEP/CONACULTA, México, 1994.

y los ojos vueltos con tristeza
hacia donde dos bellos marineros
se orinan entre sí.

[*Cuerpo disperso*, 26-27]

En Cuaderno de Borneo, su texto más reciente, el discurso amoroso y letal de Trakl-Hernández lleva la expresión poética hacia dimensiones pocas veces alcanzadas, donde el sueño del otro está fagocitado y acaba por difuminarse en el discurso de quien lo sueña, sin que la precisión del léxico le reste belleza al sueño: "Olvidé preguntarle cuánto dura el olvido. ¿Sólo para eso habré llegado a Borneo? ¿Para hablar de su ausencia como de un territorio llameante perdido en la memoria? [...] ¿Nos salvarán los perros que se aparean cerca del puente?/ En la más alta densidad se anuda una pareja de relámpagos" (*Moneda de tres caras*, p. 139).

Una consecuencia indirecta de la búsqueda polifónica de Francisco Hernández es el juego de aforismos, que parecen haikus, dentro del flujo más amplio de los poemas largos: "La soledad es la sombra del gato" (*Op. cit.*, p. 109); "Arrecia la invisibilidad" (p. 127); "El gato es una llaga que maúlla" (*ibid.*) o "Nadie debe tocar a quien se arrastra" (p. 139). Esta veta aforística ya estaba presente desde los primeros poemas de Francisco Hernández:

el poema es un canario
emplumado de palabras
[...]
el silencio
es un canario aprisionado
dentro de una palabra

[*Cuerpo disperso*, 71-72]

Estos versos y frases, aislados de su contexto, pueden leerse como unidades autónomas, ars poética y cosmovisión. Junto con la modalidad del relato, los aforismos representan otra veta recurrente de la creación de Hernández, que ha ido evolucionando del verso corto al versículo y se aproxima cada vez más al poema en prosa, sin renegar de ninguna forma, sin dejar de explorar cada posibilidad de escritura.

Al llevar a su máxima expresión la madurez lingüística del poeta, Cuaderno de Borneo cierra el ciclo y la revolución de esta moneda lanzada al aire (no sin largos años de premeditación). Parece anunciar también, como comprobaremos en la entrevista que sigue (realizada en la colonia Narvarte de la Ciudad de México el 4 de septiembre de 1995 y presentada aquí en una versión ligeramente abreviada)², futuras metamorfosis y voces, otras formas en canon de la fuga, de la polifonía insustituible que está componiendo Francisco Hernández.

La casa de la vida

Frédéric-Yves Jeannet: Es un reto hacerte una entrevista después de todas las que te han hecho últimamente. Algunas de ellas son excelentes, como las de Ana María Jaramillo y de Myriam Moscona. Es un reto no volver a hacer las mismas preguntas... ¿Cómo te sientes en las entrevistas?

- 2 Una nota más extensa sobre *Cuaderno de Borneo* apareció en la revista *Tierra adentro*, No. 75, México, agosto-septiembre de 1995. La entrevista es inédita y fue ligeramente abreviada para la presente publicación. Una versión integral revisada de la totalidad del texto aparecerá en el libro *Cosechas del desierto* (en preparación).

Francisco Hernández: Es un poco lo mismo, hay que hacer respuestas que no sean las mismas, y sobre todo respuestas inteligentes, ¿no? Y no sé si estoy en el mejor nivel cerebral para contestar de esa manera, como quisiera. Soy tímido, de pocas palabras, entonces las entrevistas son muy difíciles.

FYJ: *¿Te gusta leer entrevistas?*

FH: Sí, me gusta mucho. Los libros de entrevistas de Bioy Casares, de Nabokov... Empecé uno de Sábado.

FYJ: *A mí también me gusta mucho leer y hacerlas, aunque siempre es una improvisación, nunca sé cómo empezar ni cómo llevarlas: más bien me dejo llevar. No preparo las preguntas, me limito a leer la obra las veces necesarias.*

FH: Pero eso es lo bueno, ¿verdad? Cuando alguien viene a entrevistarte con un guión, como me ha pasado, es más rígido. Es decir: la entrevista se vuelve una camisa de fuerza. Debe ser al revés, debe ser para que vuele, si es posible, la imaginación; si no es posible, al menos tu libertad para la expresión. Mira lo que saqué del libro de entrevistas de Bioy Casares: "Me atrevo a dar el consejo de escribir porque es agregar un cuarto a la casa de la vida". Cuando eso puede salir en una entrevista, hay un gran entrevistado, un gran entrevistador y realmente se le añade una habitación a la casa de la existencia.

FYJ: *¿Cómo llegaste a los poemas narrativos largos? Empezaste escribiendo más bien viñetas, poemas breves o de mediana longitud (una página y media), en **Gritar es cosa de mudos** y **Portarretratos**...*

FH: Hay textos muy breves, ingeniosos, hay chistes que no llegan ni siquiera a ser poemas. Quién sabe cómo va evolucionando todo eso.

FYJ: *En **El infierno es un decir**, clasificas como "Relatos" a los poemas narrativos extensos, y en la entrevista con Ana María Jaramillo, titulada "Del infierno a la página", dices que uno*

de ellos, no me acuerdo si "Schumann", "Cuaderno de Borneo" o "Scardanelli", fue surgiendo como una película. ¿Primero surgieron textos breves y luego hubo una necesidad de desarrollar, de hilar o de hilvanarlos?

FH: Por ejemplo, en el caso de *Textos criminales*, se me ocurrió el texto final, el que dice que la hoja en blanco es un crimen perfecto. Entonces pensé: Bueno, y ¿por qué no escribir un libro completo donde el tema sea el crimen? Como si fuera una novela policiaca, pero en fragmentos. Empezar así, con algo que tenga que ver con lo policiaco, y luego desarrollar varios crímenes. Se me ocurrió completo... Supongo que es un proceso muy similar al que tienen los cuentistas o los novelistas, cuando se les ocurren completas las historias. Y a mí ese libro se me apareció así. Y lo mismo pasó con el de "Schumann", cuando oí esa música de Schumann que ya tantas veces he platicado que me sedujo y busqué la biografía y pensé: voy a contar la apasionante vida de Schumann como si fuera un relato, sólo que de la única manera en que lo puedo hacer, escribiendo poemas, mezclando prosa y verso, sin preocuparme mucho por cuidar cuándo es prosa y verso, simplemente escribirlo y ya. Y así fue cómo se dio el primero de estos tres relatos de *Moneda de tres caras*. Y lo de Scardanelli fue más o menos igual. Ya también he contado cómo me encuentro una biografía y el estudio de Martin Heidegger sobre Hölderlin, se me ocurrió que también podía contar sus tormentosas relaciones con Diótima, o sea con Suzette Gontard. Pasó el tiempo y otra vez se aparece Trakl y la idea de llevarlo a Borneo. Y como nunca he ido a Borneo ni voy a ir, me puedo equivocar las veces que sea... Y lo escribí también.

FYJ: Pero ¿cómo surgió esa tentación por escribir narraciones, relatos, ficciones? ¿Te llamaban la atención esos géneros? Te lo pregunto porque una vez me comentaste que casi no leías novelas...

FH: Soy muy mal lector de novelas, para mi desgracia, porque soy muy impaciente. Por ejemplo, ahora estoy leyendo *La Regenta*, son casi 700 páginas y voy en la página 350 con un trabajo terrible, ha sido verdaderamente difícil hacerlo. Entonces no sé si esa incapacidad para leer novelas o grandes relatos la quiera subsanar escribiendo relatos, no lo sé. Estoy haciendo un libro que son fragmentos. Dije: para no complicarme la vida voy a hacer un volumen de lo que se me ocurra, a caballo entre la prosa y la poesía, y se llamará *Mascarón de prosa*. Sin embargo, ya dentro de ese libro empezó una serie de cartas a una mujer muerta; a fin de cuentas es otro personaje a quien estoy escribiendo cartas...

FYJ: *Lo cual crea una secuencia.*

FH: Sí. Ya apareció otra vez, sin proponérmelo, el relato, la secuencia. Entonces ante esa forma natural, por así decirlo, de escribir, no tengo más que seguir haciéndolo.

FYJ: *Acabas de decir: "sin proponérmelo". En la entrevista con Ana María, ésta es una idea recurrente: "Nada es deliberado", "No me lo propuse", "Todo fue producto del azar", "Sin proponérmelo [Moneda de tres caras] fue mi gran apuesta"...*

FH: Sí, absolutamente.

FYJ: *¿Sientes que obedeces a un llamado, que escribir es responder a un dictado?*

FH: Algo hay de eso. Si yo me propongo escribir *Moneda de tres caras*, la sola idea me hubiera asustado y no lo hubiera hecho, porque soy muy disperso, porque no tengo ninguna disciplina, porque no fui a la escuela, por mi forma de ser, por mi signo astrológico, porque mi metal es el único metal líquido, el mercurio. En fin, por lo que tú quieras...

FYJ: *¿Cuál es tu signo astrológico?*

FH: Soy Géminis... Entonces a partir de allí me explico mi dispersión y quizás eso me impida meterme en la novela, a leer-

la, ya no digamos a escribirla. Y sin embargo aparecen, en algo parecido a la poesía o a la prosa poética, los relatos. Es absolutamente azaroso... Llego allí porque ya no me queda otra. No me lo propongo. Si tengo la cuerda suficiente para seguir escribiendo las cartas a esa mujer muerta, pues lo seguiré haciendo. Si no, se quedará en esas 11 cartas, y luego veré si las público o no. Soy muy indisciplinado, *aparentemente*, porque a fin de cuentas cumplo con lo que se me encarga: en este caso, son libros que tienen que responder a las exigencias de una beca, tengo que escribir dos libros más... pero aun dentro de esas exigencias, de esos límites, hay una gran libertad que me lleva a pensar en escribir las cartas, a realizar, como acabo de hacerlo, un texto sobre el baile, otro sobre Eliseo Diego, otro sobre un libro de fotografías. Y en medio de todo eso, de vez en cuando se me ocurren las coplas y me sirven como un respiradero también. Pero aun en ese caos hay una disciplina. No tengo pues la espina de los novelistas que dicen que se levantan temprano y escriben de 8 a 2 de la tarde todos los días y en la tarde dejan de escribir. Escribo donde puedo, cuando puedo y a veces llego al final de los libros.

FYJ: Alvaro Mutis dice que la poesía es algo que nos trasciende.

FH: Está fuera de nosotros ese control... Sí, es algo donde la palabra *amanuense* cabe. Sientes que hay alguien o algo que te está dictando y que te lleva por allí. Es algo muy misterioso, por fortuna, porque ese misterio tiene mucho que ver con la poesía. No hay, no debe de haber ninguna obviedad. En el momento en que la poesía se vuelve obvia deja de ser poesía, ¿no? Y tal vez no sólo la poesía, sino toda la literatura que está impregnada de poesía. Tiene que ser lo contrario de la obviedad. Si no, no te sorprende. Y si no te sorprende ¿para qué vas a leer un libro? Al menos que sea un libro de texto.

El orangutan de Borneo

FYJ: Desde *Cuerpo disperso* (incluso desde *Portarretratos* y *Gritar es cosa de mudos*) aparece el germen de una gran parte de las obsesiones que desarrollaste después. Por ejemplo la pasión por la música ya está presente en el poema “Música de Mahler”, que de alguna forma ya evoca a *Schumann*.

FH: Ahora que me lo dices, que tú me lo haces ver, me doy cuenta de que sí, que ya había escrito algo sobre música.

FYJ: También Borneo, citado en el *Schumann*, ya aparecía en la recopilación titulada *Cuerpo disperso* ¿te acuerdas?

FH: No, me acuerdo que me sorprendió mucho encontrar en el texto de Schumann las “nostalgias de Borneo”, eso son los recuerdos del porvenir, ¿no es cierto? Cuando terminé lo de Borneo me di cuenta que ya estaba en el *Schumann*. Si tú me dices que ya estaba en *Cuerpo disperso*, es una mayor sorpresa para mí.

FYJ: Aparece en esta frase de *Textos criminales*: “Amaneció asfixiada junto a su fiel orangután de Borneo”.

FH: ¡Verdaderamente es una sorpresa para mí! No me acordaba que quién sabe cuántos años atrás, ya estaba Borneo allí.

FYJ: La evocación de ciertas figuras emblemáticas o hermanos elegidos también tiene un antecedente en el poema largo “Penúltimo homenaje a José Lezama Lima entre voces ululantes y animales de nieve”, que es como una premonición, donde ya se anuncian las futuras evocaciones de Hölderlin o Trakl...

FH: No me acordaba. Al menos hay una congruencia, no hay imposturas, y eso me hace sentir bien. Algo que está influyendo allí y que ya estaba en los trabajos anteriores. Y esto me lo estás descubriendo en este momento, y me da gusto.

FYJ: *Algunos autores tutelares ya aparecen también desde Portarretratos y Gritar es cosa de mudos, en Cuerpo disperso: Ezra Pound, Hemingway, Michaux, Lezama Lima, Pablo Neruda y otros.*

FH: Hubo un crítico que ya he mencionado otras veces, que escribió creo que la única crítica adversa que me han hecho, fue cuando salió *Portarretratos*, y este escritor decía que yo naufragaba, o que el texto naufragaba aplastado por todos los retratos. Y que curioso, ¿no? –recordando a Cernuda que dice algo así como: “Insiste en lo que te reprochan, porque tal vez ése sea tu estilo”–, yo sin darme cuenta de ninguna de las dos cosas, insistí en estos reproches, pero sin proponérmelo y ahí estaba el germen de lo que sería después un libro de tres retratos extensos, que a fin de cuentas es lo mejor que he hecho. Seguí sin darme cuenta el consejo de Cernuda.

FYJ: *Hay una enorme fuerza y congruencia, y ésa me parece la lección más iluminadora –para retomar un vocablo rimbaldiano– al releer el conjunto de lo que has escrito.*

FH: Hay un texto que se llama “Gritar es cosa de mudos”. Al hacerme un Material de Lectura, Alberto Paredes me hizo ver, al ponerlo al frente, que ya desde ahí está el germen de todo lo demás. Y no ha sido más que irlo descubriendo poco a poco, como producto de no proponerse nada, sino simplemente obedecer algo que uno trae y tiene que llevar a cabo. Veintitantos años después, resulta que la escritura era genuina porque obedecía a un impulso genuino.

FYJ: *¿No habías releído esos textos?*

FH: No, como tú me acabas de descubrir que ya estaba el orangután de Borneo en los *Texto criminales* –yo no me acordaba de eso– me dí cuenta al releer el libro de *Moneda de tres caras*, para ver si no tenía erratas, que ahí estaba “Nostalgia de Borneo” en lo de Schumann. Pero no me había puesto a leer

Textos criminales. Entonces Borneo para mí es una palabra mágica. Hay quienes usan otras palabras, no sé cuáles, Samarkanda o Magnopyrol. Para mí, en todo caso, es Borneo...

Ver las alas del caballo cojo

FYJ: *En El infierno es un decir, los retratos están reunidos bajo el subtítulo "Rasgos comunes". ¿Comunes entre ellos, o contigo?*

FH: Entre ellos. Creo que también conmigo hay algunos rasgos comunes en cuanto a soledad, angustia, depresión, los bordes de la locura que se transita... Quizás sea eso lo que me haga sentirme cercano a ellos o al menos, si no hermanado, sí identificado con ellos.

FYJ: *Allí están Kafka, Roberto Juarroz, Sylvia Plath, López Velarde, César Vallejo, Rimbaud y Verlaine...*

FH: Estoy seguro que todos ellos también, toda proporción guardada, igual que yo, supieron de la angustia y de la soledad como algo más que palabra, algo más que palabras usadas continuamente por los literatos y poetas, sino como conceptos que se crearon para nombrar esas vivencias tan terribles como pueden ser la angustia y la soledad. Quizás éstos sean los rasgos comunes que la mayoría de los seres humanos tenemos; pero los desollados, los hipersensibles, los percibimos quizá un poco más fuerte que los contadores públicos o los taxistas asaltantes.

FYJ: *Pero la soledad está en todas partes para el hipersensible, también la encuentra en la pareja, en el trabajo...*

FH: Desde luego, hay una tendencia al aislamiento que no entienden ni en el trabajo ni la pareja. A mí justamente me acaba

de costar el trabajo y la vida en pareja la entrega, por así decirlo, a la literatura, a la poesía. Pero solamente así se da uno cuenta de que es verdaderamente muy importante uno, que no importa nada de lo demás, como lo fue para Kafka, para César Vallejo, para Trakl. Si uno no se tira un clavado a lo que verdaderamente le apasiona, entonces ¿a qué se lo va a tirar? Si es un clavado a una alberca de hule-espuma, pues es una trampa. Hay que tirarse el clavado cuando ni siquiera hay agua, cuando algo verdaderamente te importa. Que salga lo que salga, pero tienes que ser congruente contigo. Creo que es lo único que he hecho. Y ahora después de tantos años de escribir, veo que al menos he sido honesto conmigo mismo, al precio que sea, por lo caro que me esté costando. Aposté por el caballo cojo, porque creí ver sus alas.

FYJ: ¿Empezaste a escribir bajo el impulso de los acontecimientos que ocurrían a tu alrededor?

FH: Empecé a escribir por imitación, por las rimas, por el sonido, por la lectura —ya también lo he dicho otras veces— de Rubén Darío y de Salvador Díaz Mirón, ese lenguaje puesto a cantar, que los separa de lo común y corriente, luego por sentirme orgulloso de que el gran Rubén Darío le escribiera un homenaje a Díaz Mirón, que era veracruzano igual que yo, me hizo empezar a fijarme en esos personajes, y empezar a ponerme esas máscaras, y por lo tanto a imitarlos. Y me doy cuenta que soy bastante sordo y que no podía escribir esos sonetos o esos poemas rimados grandiosos del nicaragüense o de mi paisano, que eran verdaderos artífices para el verso medido y la rima sorprendente. Ahí sí me confieso bastante torpe, entonces me encaminé hacia una prosa sometida quizás a una tensión distinta y que por eso puede resultar algunas veces sonora sin llegar a la rima.

A Mardonio Sinta y Bélgica Cisneros

FYJ: *Sin embargo tu alter ego, Mardonio Sinta, rima perfectamente.*

FH: Es muy curioso, ¿verdad? Quizás porque son rimas muy elementales, porque son cosas muy fáciles. Quizás por allí se filtró ese poeta frustrado que no podía escribir poemas rimados como los grandes, y quedaron en un trovador pueblerino que andaba por ahí solo y su arpa. Entonces, enmascarado una vez más por el otro personaje que no soy, me atrevo a escribir esas coplitas porque no soy yo el que las está firmando, sino un trovador que conocí... Y aparecen las rimas, entonces, pero muy fáciles, muy elementales, ¿no? Y eso me ha llevado a la música, curiosamente, a que le pongan música y que se cante.

FYJ: *No son tan fáciles esas coplas, pues Mardonio no maneja ningún lugar común...*

FH: Y a mí me da la impresión de que no, de que es como cualquier otro, que son rimas sencillas que se me ocurren sin buscarlas, sin trabajarlas mucho... De pronto se aparece la cuarteta solita, casi improvisada. Entonces las apunto, luego las reviso y ahora resulta que hasta se han publicado y las cantan. Pero no creo que sean muy elaboradas. Son muy sencillas e incluso quisiera que lo fueran más todavía para que pudieran llegar a ser muy sorprendentes, como son las coplas veracruzanas de la región del Papaloapan donde hay verdaderos hallazgos dentro de una sencillez extraordinaria.

FYJ: *En Mardonio Sinta encuentro esos hallazgos.*

FH: Quizás me llegó a rimar *aire* con *Zaire*, por ejemplo, y resulte sorprendente por eso.

FYJ: *En el prólogo a Una roja invasión de hormigas blancas, fijaste la fecha y las circunstancias en las que murió Mardonio, pero eso no impide que se descubran más textos inéditos, ¿verdad?*

FH: Desde luego, sí. Pienso ir a Veracruz la próxima semana y allá me prometieron nuevos textos, nuevas coplas de Mardonio Sinta. Hay una señora que me dice tener treinta coplas de Mardonio Sinta, entonces voy por ellas, a ver qué tal están... para poder estructurar el tercer volumen. Espero que algún día se publiquen juntos, igual que *Moneda de tres caras*, en un solo libro, las coplas completas de Mardonio Sinta.

FYJ: *¿Siempre visualizas o imaginas personajes detrás de lo que ves? Por ejemplo en el poema "El mejor retrato de Rilke" que escribiste para Vicente Gandía, se te aparece Rilke, o mejor dicho su ausencia momentánea, en un cuadro de Gandía, mediante un libro representado en el cuadro, que lleva el nombre de Rilke en la portada.*

FH: Sí, otra vez. Lo que pasa es que no me puedo apartar... Realmente escogí ese cuadro de Gandía porque la palabra *Rilke* me dio la historia. Allí estaba Rilke y se había parado simplemente a caminar o a tomar un vaso de agua... Y ya Rilke en Cuernavaca, me pareció que podía ser interesante de contar... Es una vez más el personaje. Como te decía, las cartas que estoy escribiendo ahora resultan de ver en una barda de un pueblo lejano de Tabasco la palabra *Bélgica*, pero como nombre de mujer. Y de inmediato se me ocurrió: *Cartas urgentes a Bélgica Cisneros*. ¡Ya es un personaje! Entonces es algo que está trabajando dentro de mí con mucha naturalidad, y no me queda más que seguirlo. Ni siquiera me lo propongo, lo encuentro.

FYJ: *¿Necesitas del personaje como interlocutor?*

FH: Así parece. Como si necesitara del personaje para contar algo que a mí no me pasa, o para contar lo que a mí me pasa sin herir a terceros, por ejemplo.

El hombre invisible

FYJ: Dentro del apartado de "Rasgos comunes" de *El infierno es un decir* que mencionábamos hace un momento, al lado de los autores como Kafka, López Velarde o Rimbaud aparecen tus familiares, padre e hijos. No sólo hay personajes en tu poesía: hay momentos autobiográficos, donde cuentas lo que a ti te pasa, como en *Mar de fondo*...

FH: Allí conté mi infancia. Después de que me liberé de eso, dije: bueno, es una liberación, pero ahora qué voy a escribir, no tengo nada que contar... Entonces empecé a contar la historia de otros, pero inevitablemente al hacerlo vas contando tu propia historia...

FYJ: O en el conjunto titulado *En las pupilas del que regresa*...

FH: Ahí sería el regreso del niño que se va de *Mar de fondo*, que regresa ya adulto a su pueblo, invisible de alguna manera, y que se pone a observar lo que está pasando. Pensé que iba a ser una serie muy larga, y no pude escribir más que siete u ocho fragmentos. Ahora que voy a San Andrés, me doy cuenta que me gustaría ir así, invisible. Pero no se puede, entonces me tengo que andar escondiendo en casa de mi hermano sin salir. Como decía Borges: "Yo de niño quería ser el hombre invisible"; es una de mis grandes fantasías, para poder contar la vida de los demás, sin necesidad de que cuenten la tuya. La invisibilidad a fin de cuentas no es otra cosa que el deseo de desaparecer, pero siendo. Desaparecer, pero ver a los otros. Y el siguiente paso es la desaparición total, realmente todos nos volvemos el hombre invisible en el momento en que morimos.

FYJ: En la sección "Rasgos comunes" hay como un deseo de plasmar tu filiación, tus orígenes, tu descendencia: evocas al padre en los "Doce versos a la sombra de mi padre".

FH: También en “El cazador”.

FYJ: Claro, en “El cazador”, y después evocas a tus hijos en dos poemas contiguos. Y en **Mar de fondo** aparece la madre: “Oigo a lo lejos el mundo de mi madre, su andar entre las brasas, su diálogo con el rencor...”. Son como poemas rituales de transmisión, desde los padres hacia tí y hacia tus hijos...

FH: “El hijo de la fotografía” está dedicado a Omar, aunque realmente el que aparece en la fotografía soy yo. Es un niño que se siente fusilado por el cazador que estás viendo allí [en la pared del estudio hay una foto del padre de Francisco, apoyando un pie sobre un animal muerto], y “Volar bajo las aguas” está dedicado a mi hijo Edgar porque cuando era niño, como todos los niños se metía a la alberca ocho horas y yo estaba viendo desde la parte de arriba del hotel cómo andaba nadando... “Doce versos a la sombra de mi padre” es como un deseo de reparar la agresividad de “El cazador”, donde lo maldigo, lo condeno, le digo: “Ojalá y te encuentres con los ojos de todos los animales que mataste”. Acabas de ver la foto del cazador. Entonces inconscientemente trato de reparar en los “Doce versos a la sombra de mi padre” donde aparece casi como un superhombre.

FYJ: En los **Textos criminales** hay estos versos terribles también: “piensa que simplemente y por fortuna / has dado a luz la muerte de tu padre”.

FH: Ahí esta otra vez... ¡Qué curioso! ¡Tantas cosas que me estás recordando! ¿Ese es el de un muchacho que lleva a la azotea a su padre para que le caiga un rayo, verdad? Juan Manuel Torres, un cineasta veracruzano que murió en un accidente hace diez años, allá por la Calzada de Tlalpan, cuando lo conocí, recién llegado de Polonia, me decía que no sabía cómo terminar un cuento que iba a filmar. Me contó más o menos la historia que era los problemas que una pareja tenía con el padre y no se le ocurría cómo matar al padre, o cómo se iban a vengar ellos de él.

Y le dije: “Fíjate que yo acabo de escribir un texto donde lo sacan a la azotea y le ponen un pararrayos en una noche de tormenta. Le encantó la idea y lo filmó. Sólo que no lo sacó a la azotea, lo puso en un balcón, y en silla de ruedas sacan al actor, creo que era Pancho Córdoba y le ponen un pararrayos. Pero fíjate que ya desde allí está todo ese deseo de venganza del niño aplastado por el padre, en su excesivo amor y en sus excesivas exigencias con ese niño que fui yo, el último de los tres hijos, a quien me exigió demasiado sin darse cuenta que yo no tenía piel y que todo lo que me decía me molestaba o me hería, más bien.

FYJ: En algún momento dijiste que podías reconciliarte con él; sin embargo hay intentos de recuperar en tu obra y en las entrevistas que has dado últimamente los aspectos positivos que te transmitió.

FH: Estoy tratando de hacer las paces con él. Pero le decía a Ana María Jaramillo que a lo mejor mi padre va a morir el día en que me muera, que lo voy a matar cuando yo me muera. Y hace poco tuve un sueño donde aparece, un sueño terrible. No hay tal reconciliación en el inconsciente todavía. Mira: yo dejé de trabajar en noviembre, renuncié a mi trabajo de publicista para dedicarme a escribir —cosa de la cual ahora me arrepiento— y yo me veo en el sueño muy libre corriendo por la playa, con un sombrero que arrojé al aire, y que luego atrapo sin que caiga al suelo, hay unos pescadores que me ven y me aplauden y me felicitan. Sigo caminando por la playa. Entonces, en un taxi, llegan mi padre y mi hermano y me suben al taxi. Se acaba la libertad en ese momento. Me conducen a una casa lejos del mar, desaparecen el taxi, el taxista y mi hermano. Yo me quedo con mi padre en una sala vacía pintada de azul cielo, toda, y allí mi padre me dice: “Me acabo de enterar de que has dejado de trabajar” y me da un golpe, me tira al suelo y en el suelo me patea, y grita: “No debiste haber hecho eso, porque uno

no deja de trabajar para dedicarse a escribir poemas". Y me desperté llorando. Fue el último sueño que tuve con él. ¿Dónde está la reconciliación?

FYJ: *En forma consciente, quizás, en las entrevistas por ejemplo donde reconoces que te llevó a leer a Salgari o a Verne...*

FH: A Rubén Darío, etc... Él me los descubre... Y después de que me inoculara esa enfermedad, se sorprende del enfermo, ¿no?... esa es la incongruencia que nunca me pareció...

FYJ: *Ese intento de reconciliación consciente no se trasmina todavía al nivel inconsciente, pero pasa por la poesía, que como tú lo has dicho, "lo cura" (en un juego con "locura"). Esa impresión me da al leer tu poesía, que te permite superar todo esto...*

FH: Sí. Me ha ayudado a vivir, para no matarme en la vida real. Hasta el día de hoy, he escrito sobre esos hombres que han acabado trágicamente, para seguir vivo mientras estoy contando "su" historia. Si no, ya me hubiera matado. Quizás viéndolo de una manera extrema es así.

Cruzar el río

FYJ: *En cuanto a la parte autobiográfica de tu poesía, hasta **Mar de fondo**, ¿te permitió superar o rebasar la infancia?*

FH: Desde luego, hace mucho bien escribirlo, te hace superar eso y seguir adelante, como se dice. Desde luego que me ha servido. Ha sido, ahora sí que literalmente catártico.

FYJ: *En mi caso, escarbar en las llagas dejadas por la infancia me permite cauterizarlas. Sin la escritura no hubiera podido superarlo.*

FH: Exactamente, es algo que nos ayuda a cruzar el río.

FYJ: *Existe también un claro paralelo entre la verbalización en el psicoanálisis y su equivalente en la escritura.*

FH: Para mí el psicoanálisis ha sido fundamental, me ayudó muchísimo a escribir todo esto. Yo llegué al psicoanálisis con seis meses sin escribir nada; ha sido el período más largo que he tenido. Y al poco tiempo empecé a escribir lo de Schumann, curiosamente, y se destapó todo allí. Y en vez de matarme escribí esos tres libros. Resultó muy positivo en ese sentido. Eso me lo hizo ver el propio psicoanalista, me dijo: “Aquí se escribieron estos tres libros. Aquí me leías los originales de esos tres libros”. Así ha sido...

FYJ: *Es paralelo, digamos. Una cosa va con la otra. No es sólo el psicoanálisis...*

FH: No, desde luego. Y tampoco me lo había propuesto, aun dentro del tratamiento, no me había propuesto escribir. Simplemente se fueron destapando las cosas porque ahí iban reblandeciéndose las capas del inconsciente, entonces afloraba todo y empecé a escribir, en vez de nada más platicarlo...

FYJ: *¿Cuál fue el propósito y el efecto de esos **Textos criminales** que cierran **Cuerpo disperso**? En ellos vislumbro dos cosas: una tentación por la ficción policiaca, por un lado, y algo así como una conjuración, el exorcismo de un instinto criminal que todos llevamos dentro, como dice Marguerite Duras.*

FH: No me acuerdo cuáles son esos textos. Es como un homenaje a esas lecturas de la secundaria, de la adolescencia, en que leía novelas policiacas. Quizás sea eso.

FYJ: *En el epílogo aparece la escritura como único remedio.*

FH: La página en blanco como crimen perfecto. También como un descanso que se anhela. Un día llegará en que ya no escribiré más. Eso es el crimen perfecto. [*Francisco hojea el libro y lee:*] “El poema es la única huella/ que deja el homicida/ en el

lugar de los hechos"... Ver al poeta como criminal, como un0 transgresor. Revisando el libro aparecen los personajes en seguida: Frankenstein, Chaplin, Philip Marlowe, Sam Spade... Sí, ya andaban por ahí los personajes.

FYJ: *Hablas ahí de "soñar con un crimen"...*

ES: Para no realizarlo, por ejemplo.

Nostalgia por el sueño

FYJ: *Y el sueño es muchas veces un punto de partida, eso es claro en Cuaderno de Borneo. ¿Prestas mucha atención a los sueños?*

FH: Sí, quizás porque sueño poco, debido a que las pastillas para dormir inhiben el recuerdo de los sueños. Cuando recuerdo un sueño me entusiasma esa otra vida que generalmente es poética, donde sucede algo extraordinario, que me está vedada por los somníferos.

FYJ: *Pareciera al contrario, al leer tus libros, que sueñas mucho, que todo surge de sueños.*

FH: Y es más bien nostalgia por el sueño: porque no sueño los escribo, los invento...

FYJ: *¿Surgen entre la vigilia y el sueño?*

FH: Nunca soñé con Trakl, nunca soñe que estaba en Borneo, y entonces me puse a soñar despierto y a imaginarme todo eso como si fueran sueños. Ya que Trakl tampoco fue a Borneo, yo me podía equivocar igual que él y podía decir todo lo que me diera la gana de Borneo. *[Francisco me muestra un libro con una fotografía de Trakl en traje de baño]:* Ahí te das cuenta que es un hombre solitario. Lleva algo en la mano que puede ser

un caracol, un pequeño madero, pero lo ves con un tremendo desamparo...

FYJ: *No ve hacia el mar, está volteando. Es muy enigmática esa foto...*

FH: ¿Verdad? En 1913, un año antes de su muerte.

FYJ: *¿A menudo te pones a escribir a partir de imágenes?*

FH: Muchas veces. Acabo de escribir un texto sobre una exposición fotográfica de un amigo, y sí me dio asideros, evidentemente, para escribir lo que estaba revelándose.

FYJ: *Dice Jorge Esquinca que la imagen es un trampolín para la imaginación.*

FH: Desde luego. Al menos es un trampolín y es un contagio. Cuando no se me ocurre nada, me pongo a ver libros de fotos o de pintores y algo sale. Le debo un texto a Brancusi, quiero escribir un texto sobre un trabajo de Brancusi que se llama “Escultura de un ciego”. Y es exactamente lo contrario en este caso del lector, que estoy viendo la foto que fue hecha para un ciego... Eso me causa cierto enigma que quiero descifrar: ¿por qué esa escultura para un ciego? Tiene la forma de un huevo. Y no lo he podido escribir. También tengo por ahí un recorte, en el Libro Negro³, de un cuadro de Paul Delvaux y no puedo llevar a cabo,

3 El Libro Negro es una serie de cuadernos empastados donde Francisco Hernández pega recortes gráficos y apunta citas de sus autores de cabecera. Véase el texto: “El cuaderno negro de Francisco Hernández”, de Vicente Quirarte: “[...] En abono de la escritura alterna de Francisco, escribo estas líneas que tienen por objeto describir su célebre cuaderno negro, armado, como los barcos, a lo largo del tiempo, y al cual sólo un grupo de iniciados tenemos acceso. Habría que decir doble acceso, porque si Francisco no permite que cualquiera profane con los ojos fragmentos de vidas paralelas, tampoco admite cualquier texto o imagen para incorporarlos a lo que es, entre otras cosas, la velada autobiografía del poeta como testigo de las maravillas y desastres del mundo. [...] Describir el cuaderno negro es difícil, pero más aún resulta definirlo. [...] en su cuaderno tienen cabida fotografías de

pero un día lo voy a hacer, voy a ponerme a describir simplemente lo que está en el cuadro. Son mujeres sentadas en una calle que va hacia el mar, y al fondo se ven unas montañas nevadas. Y lo más sorprendente del cuadro, más que las caras de las mujeres, es ese hombre que va vestido de negro en el fondo y las sirenas que van entrando al mar... Todavía no se me ocurre el texto, pero un día me voy a poner a “contar” este cuadro, a ver si me sirve de trampolín, como dice Jorge Esquinca.

FYJ: Paul Delvaux estaba en las inmediaciones del grupo surrealista... ¿Sientes una afinidad con el Surrealismo?

FH: Sí, de alguna manera. Me marcó mucho, como a tantos. Me descubrió mundos, y las miradas que ponen a temblar esos mundos.

Nada excepto la sangre

*FYJ: Hace un rato dijiste que después de escribir **Mar de fondo**, sentiste que no tenías nada más que decir. Me recordó*

periódicos, postales, boletos de beisbol o del concierto memorable, frases halladas en el baño sombrío o en la conversación cotidiana, encuentros fortuitos entre paraguas y máquinas de coser sobre la mesa de operaciones, como es el caso de la misma página ocupada por Madonna y Machado, que tienen en común, por lo menos, la inicial del nombre.

La poesía de Francisco Hernández está determinada por el sol negro que calcinó a Nerval. En cambio a su cuaderno negro lo rige el Sol escandaloso de los niños que, con ayuda de tijeras y pegamento, recortan el mundo para trasladarlo a la página libre y cautiva del cuaderno, para que no se pierda en la dispersión deshojada de la vida”. (*Enseres para sobrevivir en la ciudad*, CONACULTA/Instituto Cultural de Aguascalientes, Col. “Los Cincuenta”, México, 1994).

ese epígrafe de Octavio Paz en tu antología personal, que reza: "No tengo nada que decir"...

FH: "Nada excepto la sangre..."

FYJ: *Me extrañó esa frase por parte de Paz...*

FH: ¿Por qué te extraña? Quizás porque más que aludir a las metáforas y a la literatura en sí, alude a nuestro lenguaje más interno, lo que tu sangre pueda decir por tí, lo que traes verdaderamente por dentro, circulando, sin máscaras literarias; para bien o para mal lo único que vale la pena, ¿no?

FYJ: *También te quería preguntar tu opinión sobre esto que me dijo Eduardo García Aguilar en una entrevista: "Creo que definitivamente la novela va a morir y va a pervivir la poesía, va a haber mayor necesidad de poesía. Será la única forma de salvación frente al caos futuro y que ya estamos viviendo, e incluso creo que la poesía en este momento toma mucha fuerza, pero es algo que no podemos medir, es algo muy secreto". Es curioso porque lo dice un novelista, que al mismo tiempo es poeta.*

FH: Piensa que la poesía está ahí, independientemente de que se escriba o no se escriba, está ahí, en todas partes, nada más hay que saber leer lo invisible. Yo discrepo un poco, no creo que se vaya a acabar la novela. Y las novelas que me gustan están llenas de poesía, como *Paradiso* por ejemplo, o *Moby Dick*. Mientras esté ahí la poesía, habrá cauces más amplios por donde tenga que transitar y esos cauces son las novelas, los cuentos, que van a seguir estando ahí alimentándose y tomará los cauces que ella decida.

FYJ: *De alguna forma te estás adelantando en Cuaderno de Borneo y en la totalidad de Moneda de tres caras a esa desaparición de la novela a la que se refiere García Aguilar. Tú estás escribiendo ya una poesía directamente narrativa.*

FH: Quizás se pueda conectar con lo que dice García Aguilar en ese sentido. Otra forma de hacer novelas es contar esto de una

manera poética, pero con personajes, con principio, nudo y desenlace. Descartando mucha paja, muchas descripciones. No lo sé, a lo mejor sí es por ahí... [...] Las condiciones económicas del país no son para publicar libros y mucho menos de poemas, y sin embargo no por eso voy a dejar de escribir poesía, porque es algo que está fuera de todas las consideraciones sociopolíticas o económicas. La poesía existe, existió, existirá, independientemente de que se publique o no, está allí y si no se publica nada la andaremos diciendo en la calle o en los cafés y a fin de cuentas volveremos al mester de juglaría...

En este trabajo no me referiré al Francisco Hernández ganador del Premio Poesía Aguascalientes 1982 con *Mar de Fondo*, no al que ganó el Premio Carlos Pellicer para obra publicada con *Habla Scardanelli* (1992) o, más recientemente, el Premio Villaurrutia por *Moneda de tres caras*, publicado a finales de 1994. Me referiré en cambio, al primer Francisco Hernández, esto es, el joven poeta a quien hace más de veinte años, veintitrés para ser exactos, tuve la fortuna de conocer en cierta agencia de publicidad y tratar, de manera un tanto aislada, pero siempre amistosa por más de dos décadas. Este trato un tanto distante, aunque no por ello exento de admiración, me ha permitido observar su extraordinaria evolución como poeta y como artista. Por aquel entonces, en 1972, el jarocho —como se le conocía en las agencias de publicidad— Francisco Hernández tenía la estampa de un slugger, un bateador de largo alcance para quienes no sepan de términos beisboleros, tan caros para el poeta nativo de San Andrés Tuxtla, que por alguna oscura causa no lograba hacerse de un lugar en el line up de la vida.

* Area de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana—Azcapotzalco.

Era inteligente, talento no le faltaba y en el trato diario se revelaba como una excelente persona que no rehuía las responsabilidades y tenía un bien ganado prestigio profesional. Ya había encontrado a su pareja, Rosabertha, quien desde años antes era su amorosa, devota compañera. Andaba por los 26 años, preferentemente vestía con tonos claros, algunas veces usaba saco y nadie recuerda haberlo visto con una corbata al cuello. Quien lo conocía no podía dejar de advertir en el incipiente poeta una lowryana sed de agotar cuanta copa y cuanto libro —en especial de poesía— se le pusiera enfrente. Semana a semana compraba dos o tres libros, preferentemente de poesía, en especial de la colección “Los poetas”, en la que la editorial Fabril de Buenos Aires ofrecía espléndidas antologías de autores como Milosz y Saint John Perse, a quienes por cierto conocí gracias a él. En su compañía también conocí una buena cantidad de bares y cantinas que el buen Paco frecuentaba a morir. Beber y leer constituían los ejes de la existencia del joven Francisco Hernández, actividades que sólo abandonaba para escribir, por un lado publicidad, para ganarse la vida y, por el otro, poesía, para sobrevivir al diario encuentro matutino con el espejo. Francisco deseaba ser poeta, crear una obra propia, personal según los parámetros que señala Luis Rius a propósito de la originalidad de Jorge Manrique. Una y otra vez leímos y releímos el fragmento que a continuación cito y que Francisco Hernández, en ese momento escritor con lecturas, pero todavía sin obra, copió y guardó en las páginas de algún libro.

La originalidad de una creación poética no radica en ninguno de los elementos o factores de los cuales se compone (temas, estructura, lenguaje, etc.). Está en la hondura y en la individualidad con que el poeta capta una realidad elementalmente humana. Esta intuición es de suyo, por ser intuición, irreme-

diablenamente original; sólo un hombre en su más pura soledad puede tener esa intuición, y sólo en un determinado momento síquico. Ella sí que no tiene antecedentes ni consecuencias: ni antes de producirse había podido existir, ni después volverá a repetirse. Otras intuiciones distintas hubo antes; otras habrá después. Esa no.¹

Varias veces escuché al autor de *Moneda de tres caras* repetir los conceptos expresados por el docto profesor y claro poeta, nacido en Taracón, España. Ser poeta consistía en expresar esa intuición personal, única e irrepetible, sin que importaran lo manido de temas o medidas métricas. La suya era una sólida vocación literaria, que resistía la prueba del alcohol, a la que Francisco la sometía con harta frecuencia, debido a que no podía dedicarle todo el tiempo y todos los esfuerzos que hubiera querido. Así, el incipiente autor estaba metido en un círculo vicioso que por fortuna no le impidió producir sus primeros cuatro libros de poesía.

Ellos son *Gritar es cosa de mudos* (1974)², *Portarretratos* (1976)³, *Cuerpo disperso* (1978)⁴ y *Textos criminales* (1980)⁵. Las fechas indican cercanía entre todos ellos y una empeñada voluntad de expresión en Hernández, que sistemáticamente enturbiaba el alcohol. En otro orden de cosas, los cuatro pequeños

- 1 Luis Rius. *Los grandes textos de la literatura española hasta 1700*. México, Edit. Pomarca, 1966. pp. 55-6.
- 2 Francisco Hernández. *Gritar es cosa de mudos*. México. Libros escogidos, 1974. 43 pp. (Libros escogidos, 3).
- 3 Francisco Hernández. *Portarretratos*. México, La máquina eléctrica, 1976. 46 pp.
- 4 Francisco Hernández. *Cuerpo disperso*. México, Cuadernos de Estraza, 1978. spp.
- 5 Francisco Hernández. *Textos criminales*. México, Editorial Latitudes, 1980. 46 pp.

libros en rigor forman un solo libro, que fue reunido en un solo volumen en 1981 por Huberto Batis en la colección “Cuadernos de poesía” de la UNAM, con el título *Cuerpo disperso*.⁶ Dos de estos cuatro pequeños volúmenes son plaquettes de producción artesanal: *Portarretratos*, de la colección “La máquina eléctrica” editada por el poeta Raúl Renán, presenta un par de poemas manuscritos y *Cuerpo disperso*, de la colección “Cuadernos de estraza”, dirigida por el también poeta Antonio Castañeda; por cierto que los “Cuadernos de estraza”, como todo cuaderno que se respete, no tienen numeradas las páginas. El tiraje de ambos títulos se reducía a 500 (cifra cara en la historia de primeras ediciones de no pocos títulos de capital importancia en las letras de nuestro subcontinente) ejemplares, mismo número que se tiraron de *Gritar es cosa de mudos*, el primer libro de Francisco Hernández, editado como tercer número de la colección “Libros escogidos”, en honor de la célebre –y ahora mítica– librería de Polo Duarte, ubicada en la Hidalgo 33, donde un grupo de poetas como Francisco Cervantes y Guillermo Fernández establecieron su cuartel general, al que religiosamente acudían cada sábado a mediodía. Los encuentros se prolongaban hasta bien entrada la tarde en la cantina “El puerto de México”, que por cierto fue víctima del cáncer urbano, de la piqueta, como la librería de Polo, quien debió refugiarse en la alameda de la colonia Santa María. Las primeras publicaciones de Francisco Hernández fueron, entonces, labor de amigos, empresa de cómplices, de seres de la misma calaña.

Por la época en que traté a Paco todos los días, no resultaba extraño que Francisco Hernández, a la menor provocación y a veces sin ella, recitara poesía. Uno sabía que estaba de buen hu-

6 Francisco Hernández. *Cuerpo disperso*. México, UNAM, 1982. 46 pp. (Cuadernos de poesía)

mor cuando recitaba, alzando la vista y las manos al techo que no a cielo, el célebre verso de “Gratia Plena” de Neruo.

“Toda llena de flores como el ave María”

Sin embargo, los versos que con más convicción repetía eran los de *Los heraldos negros*, de Vallejo, en especial los de poema que da su título a la obra

Hay golpes en la vida tan fuertes... Yo no sé
Golpes como el odio de Dios; como si ante ellos
la resaca de todo lo sufrido
se empozara en el alma... Yo no sé.⁷

Y el que la finaliza

Yo nací un día
que Dios estuvo enfermo,
grave.⁸

El eco de *Los heraldos negros* resuena desde el inicio del primer libro de Francisco Hernández, *Gritar es cosa de mudos*, cuyo primer verso dice así

Carajo, esto es el acabóse⁹

La obra consta de 22 poemas y está dividida en tres secciones. Acaso lo más rescatable de este libro primerizo, como de la obra

7 César Vallejo. *Obra poética completa*. La Habana, Casa de las Américas, 1970. p. 3.

8 *Ibid.*, p. 65.

9 Francisco Hernández. *Gritar es ...*, p. 7.

inicial de Francisco Hernández, sean los poemas breves, verdaderos fragmentos de poesía, que lo convirtieron en un maestro de la instantánea.

“La muerte del simi!”

de una calabaza negra
sale el insomnio
es la parte nocturna
de la soledad ¹⁰

Sobre aquellos dedicados a la cordialmente odiada publicidad

“Radio 8 segundos”

Señora
señora
no sea tan imbécil
como su vecina
gaste hoy
lo que su marido
no podrá ganar mañana ¹¹

O inspirados en ella

“CARTEL”
tratad a los niños como si fueran libros ¹²

Gritar es cosa de mudos recoge poemas de más extensión, como “Angela o demonio”, escrito en honor de Angela Davis y

10 *Ibid.*, p. 26.

11 *Ibid.*, p. 29.

12 *Ibid.*, p. 32.

dado a conocer en la revista *La palabra y el hombre* de la Universidad Veracruzana, pero todos ellos son, usando una expresión de Borges, prescindibles. En resumidas cuentas, el incipiente poeta, que odiaba su actividad profesional de publicista, producía sus mejores versos cuando se acercaba a los modelos publicitarios, consistentes en redactar frases cortas, la mar de concisas, las más efectivas de no más de seis o siete palabras, conocidas como eslogans.

Portarretratos es una obra creada frente a un espejo. Hernández la inicia con un autorretrato –aunque confiesa “...francamente, no tengo cara/ para hacerlo”– y sigue con una galería de postales y figuras de literatos de cara memoria para él, como el viejo Ernest, Edgar Alan Poe en “Retrato hallado en un botella” y Lezama Lima. Las postales de Francisco Hernández toman como pretexto algún aspecto de las ciudades que visita –Nueva York, París– para retratar algún aspecto de la realidad interior del poeta veracruzano. Por esos tiempos yo recibí una postal suya, “El nacimiento del río Cuervo”, –de obvias connotaciones étlicas– en la que el buen Paco me decía que ese paseo por la península ibérica en realidad estaba siendo un viaje a su interior.

En *Cuerpo disperso* por primera vez aparecen poemas inspirados por la música, así como vuelve a evocar a otros creadores para tejer sus textos. El músico es Gustav Mahler, muy popular entre nosotros a partir de 1975, cuando La Orquesta Sinfónica Nacional interpretó casi la totalidad de su obra, bajo la batuta del recién fallecido Eduardo Mata. Los creadores aludidos por Francisco Hernández en esta ocasión resultan ingleses: Francis Bacon y Malcolm Lowry. El resultado poético es similar al de los poemas del autor de *Bajo el volcán*: lo mejor que se puede decir de ellos es que son piezas llenas de sinceridad, pero que dan la impresión de ser textos a medio hacer, inacabados. Otra vez, lo mejor del volumen reside en los brevi-

simos poemas que conforman la primera parte de la plaquette, “De la jaula vacía”. Oigamos algunos trinos:

de la jaula vacía
voló el canto
jaula vacía
canto enjaulado ¹²

o

en la jaula vacía canta el silencio ¹³

Por su ritmo y tono, estos pequeñísimos poemas vienen a ser un antecedente de los sones jarochos que Francisco Hernández evoca y reescribe en *Coplas a barlovento* de Mardonio Sinta.

Textos criminales inaugura un sendero muy productivo en la obra de Francisco Hernández: el poema narrativo, que alcanza su máxima expresión –hasta la fecha– en *Moneda de tres caras*. En una entrevista, todavía no publicada, que concedió a Frédéric-Yves Jeannet, Hernández refiere la génesis de sus *Textos criminales*:

... en el caso de *Textos criminales*, se me ocurrió el texto final, el que dice que la hoja en blanco es un crimen perfecto. Entonces pensé: Bueno, y ¿por qué no escribir un libro completo donde el tema sea el crimen? Como si fuera una novela, pero en fragmentos. Empezar así, con algo que tenga que ver con lo policiaco, y luego desarrollar varios crímenes. Se me ocurrió completo... Supongo que es un proceso muy similar al que tienen los cuentistas o los novelistas...¹⁴

12 *Ibid.*, p. 32.

13 Francisco Hernández. *Cuerpo disperso*, s.p.

14 Frédéric-Yves Jeannet. “Entrevista con Francisco Hernández”, publicada en este mismo número de *Tema y Variaciones*, en forma abreviada (pp. 159-182), hecha a finales de septiembre de 1995.

De esta forma, Francisco Hernández, poeta que cincela versos en prosa, dio inicio a la más feliz faceta de su labor poética: el poema narrativo. El hallazgo tuvo lugar alrededor de los años 1979 y 1980, época en que con ayuda de un psicólogo pudo darse cuenta de que su proclividad etílica estaba íntimamente relacionada con su insatisfacción por no dedicarle más tiempo y esfuerzos a la poesía. Entonces, simple y sencillamente mató al bebedor que medraba en él, que tarde o temprano lo habría conducido al crimen perfecto en contra suya, en perjuicio del artista que pugna por expresar su individualidad: la página en blanco, el silencio total. Salud por todo lo bebido, más salud por todo lo que ya no he de beber. Sólo entonces pudo dedicarle a la poesía, a la escritura, toda la energía que le dedicaba a la bebida y convertirse –jarocho había de ser– en un consuetudinario bebedor de café. Así, el artista emergió en toda su plenitud, salió a la superficie, en tanto que su obra empezaba a tener mar de fondo.

La obra de Francisco Hernández creció cualitativamente a partir de su sobriedad. En este sentido, su caso guarda similitud con el de Malcolm Lowry, quien sólo pudo culminar *Bajo el volcán* cuando dejó de beber. Ambos pudieron calmar su sed de licor y entonces, sólo entonces, produjeron lo mejor de su obra. La producción de Malcolm Lowry bebedor es deleznable y sólo es leída porque la escribió quien años después –lúcido y sobriónos dio *Bajo el volcán*. Francisco Hernández, al seleccionar los poemas para su antología *El infierno es un decir* (1993) tan sólo escogió dos poemas de su primera etapa, su época etílica: “Desnudez” y “Domingo”, ambos incluidos en *Cuerpo disperso*. La inmensa mayoría de su obra llamada a trascender fue plasmada justo después de que este poeta venció a su sed.

Enrique López Aguilar*

*A Marta
y a José Francisco Conde,
escorpiones que festejan cumpleaños
los 25 de octubre.*

Será por la querencia, pero José Francisco Conde Ortega, nacido en Atlixco, Puebla, en 1951, ha decidido quedarse a vivir en Ciudad Nezahualcóyotl, tal vez porque, casi casi, ahí está a medio camino entre Puebla y la Ciudad de México y entre sensibilidades duales que se intermedian a través de la poesía y de ese cruce de caminos que es su persona: es el caso de la cultura literaria del siglo XIX mexicano desarrollada casi toda en los estados o por provincianos que llegaban a lo que todavía no se llamaba De Efe, que convive en él con una acendrada vocación de bicho urbano; asimismo, el de su afinidad con la poesía trovadoresca, que no es contradictoria con su amor y erudiciones alrededor del bolero, lo cual lo hace convertir a la cantina y al arrabal en la corte de amor de la que

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco.
1 José Francisco Conde Ortega. *Intruso corazón*. UAM-Azcapotzalco, México, 1994. 33 pp.

surgen los versos atrevidos y enamorados que se murmurarán, al oído y en privado, a la mujer amada, deseada; finalmente, un poco a la manera de Manuel Gutiérrez Nájera, modernista que no se aleja demasiado de sus preferencias epocales, la obra de Francisco Conde escancia, mediante complejas permutaciones, esas sutiles metamorfosis que van del vino a la mujer, de la mujer al amor y del amor al vino. En el cruce de caminos, Conde se permite jugar con la inserción de versos o imágenes provenientes de otros poemas para completar alguno de los propios. Basten, en todo caso, para comprobar algo de lo que llevo dicho, los cinco títulos poéticos que anteceden a *Intruso corazón*, pues en ellos consta una línea y una voz poética que han ido madurando y afianzando tesituras y coherencias temáticas a lo largo de casi diez años de publicaciones: *Vocación de silencio* (1985), *La sed del marinero que regresa* (1988), *Para perder tus ojos* (1990), *Los lobos viven del viento* (1991) e *Imagen de la sombra* (1994).

Los dieciocho poemas de *Intruso corazón* reúnen algunos de los itinerarios de los años precedentes, aunque agregan fuertes connotaciones recoletas y privadas que se pueden vislumbrar en las siguientes circunstancias: sacralizado, el espacio de los poemas suele ser el de la cama y la habitación conyugales; ofendido por las obligaciones del trabajo y la sobrevivencia, el tiempo de los encuentros será la noche; protagonistas de un juego de seducciones y de diálogos permanentes, los nombres de quien se adueña de la voz masculina y de quien posee la interlocución femenina serán *yo* y *tú*. Un grupo de ocho poemas de *Intruso corazón* tiene, por lo mismo, una fuerte connotación conyugal: “Celebración”, “Con las primeras sombras”, “Sueño”, “Vigilia”, “Vivimos al oriente”, “Otro sueño”, “Licor” y “Resurrección”, de lo cual es una muestra el siguiente texto, que propicia el encuentro de la pareja, a pesar de los recorridos ciudadanos, del trabajo y la jornada llena de obligaciones y minucias pragmáticas que separan a la pareja:

Vivimos al oriente
de una ciudad *ojerosa y pintada*.
Tiene su propio volcán de tierra
y el trazo inhóspito de la emergencia.

Pero le ofreces tu luz
y sabe encandilar mis pasos
cuando regreso,
por la noche,
de una ocupación que no lastima.

La caminamos entonces,
borramos sus cicatrices,
deshacemos su accidentada geografía
y construimos el templo de la noche.²

El resto de las circunstancias, en el libro, es asunto de los otros diez poemas, en los que el erotismo, la mirada al cuerpo femenino y los momentos luminosos del encuentro de la pareja alcanzan dimensiones más amplias y menos conyugales, lo cual significa que esos diez hablan de cualquier pareja, de todas las parejas, y no de una en particular, como la del *Diario de un poeta recién casado*, de Juan Ramón Jiménez, lo cual, en última instancia, no es más que un problema de identidad que biógrafos y genealogistas literarios podrían intentar esclarecer. La pregunta pertinente sería: ¿eso vale la pena? Creo que vale más la pena señalar que, no obstante la clasificación de ocho poemas conyugales y diez de tono general, no sólo la de este libro, sino toda la poesía, se despoja de sus signos de identidad y de los accidentes particulares para viajar “universalmente” hacia sus lectores, cosa que Francisco Conde refuerza al implicar en cada texto, minuciosa y exclusiva-

2 “Vivimos al oriente” en *ibid.*, p. 21.

mente, las personas del *yo* y del *tú*. Una de las muestras más bellas de esta vertiente “abstracta” sería la del siguiente, brevísimo poema, que casi busca la concentración del *hai-kai*:

Casi inmóvil, paciente,
me esperas como un lirio abierto;

dices algunas cosas
y tiembles suavemente:

otra sombra exaspera la oscuridad
en el centro de tu cuerpo.³

En los dos grupos de poemas que he localizado (vale decir, en los dieciocho que configuran el poemario), se entrecruzan símbolos personales del autor que, a fuerza de prodigarse en muchos textos, generan una red de significaciones complementarias y, casi, de lecturas entrecruzadas, por lo que terminan imponiéndose como una subestructura tonal de toda la *plaque*. Me parece distinguir cuatro emblemas muy visibles: el otoño, la arena, el ángel y el alcohol.

Aunque alguna de las menciones al verano crepuscular de agosto interrumpa el regodeo con la estación que coincide con la fiesta del cumpleaños del poeta, es indudable su predilección por el otoño. Hablar de los privilegios poéticos de cualquiera de las estaciones resultaría ocioso, porque todas acabarían teniéndolos, así que es más fecundo entender que, en el imaginario personal de Conde, el otoño—especialmente, el mes de septiembre—evoca, convoca y propicia los rituales carnales de la pareja, vaya uno a saber si porque *de las lunas, la de octubre es más hermosa*,

3 “Dulce sombra” en *ibid.*, p. 23.

o si porque los otoños suelen ser imborrablemente azules y transparentes en la Ciudad de México (pero también los meses de enero y abril), o si porque existen razones zodiacales que el lector apenas intuye.

Al margen de lo dicho, *Intruso corazón* crea imágenes particulares y personales que el lector acepta porque ésa es parte de las relaciones de verosimilitud que se establecen entre el público y la obra: la voz poética del libro logra convencer a quien la escucha de que la estacionalidad del amor debe ser como ella dice y de que todo ocurre en la pareja, como se debe, sólo en el otoño —aunque, íntimamente, uno pudiera preferir las primaveras, los veranos o los inviernos—, pues Conde dice así:

Yo conozco el cuarto día de septiembre,
cuando se afila el aire,
cuando naciste
al amparo de todos los presagios.

Y septiembre es unos labios
que me llaman desde el otro lado de la tarde...

El presagio de septiembre es un pájaro
de arena y el perfume de una tarde...⁴

Hay que decirlo nuevamente, no obstante que uno ya se haya convencido de las bondades del otoño en contra de otras preferencias personales: algunos poemas tienen mucha cercanía entre sí por el *leitmotiv* de la otoñalidad y las alusiones al noveno y décimo mes del año, como en “Con las primeras sombras” “De pronto sabemos / que el otoño es un poco de horizonte”⁵), al igual

4 “Presagio” en *ibid.*, p. 11.

5 “Con las primeras sombras” en *ibid.*, p. 13.

que en “Tercer acto” (‘El recuerdo de septiembre / es un temblor de claveles cerca de la tarde’⁶), y como en “El aroma de tu piel” (‘A la mitad de agosto / el aroma de tu piel [...] Luego el inicio de la flama / y diez veces el fragor del almanaque’⁷), lo cual le da al conjunto un tono crepuscular que no se contradice con el protagonismo de tardes y noches de amor que pululan en el poemario, pues edifica una afirmación otoñal en la que los impulsos del erotismo parecieran obstinarse contra el que va a ser el inminente descanso de la tierra: no debe olvidarse que la tercera es la estación de la siega, de la cosecha, la vendimia y la recolección de los frutos.

Junto al símbolo personal de los tiempos otoñales, es necesario agregar el de la arena, cuya primera asociación es la del infinito y la vastedad, como ese ‘polvo incalculable que fue ejércitos’, de Borges. Casi siempre, el tópico condésiano de la arena aparece alrededor de la inminencia erótica: es el caso del ‘pájaro / de arena y el perfume de una tarde’, ya citado arriba. Más adelante, en “Tercer acto”, reaparece el símbolo: ‘un mensaje de arena / en la palma de la mano’⁸, pero también es

Lo sabemos
porque en las primeras sombras
de los meses que tocamos con dedos temerosos,
tus ojos se suavizan,
con una ternura nueva,
hasta convertirse en polvo de oro.⁹

6 “Tercer acto” en *ibid.*, p. 29.

7 “El aroma de tu piel” en *ibid.*, p. 31.

8 “Tercer acto” en *ibid.*, p. 29.

9 “Con las primeras sombras” en *ibid.*, p. 13.

La arena no deja de recordar la materia carnal y terrestre de la que procede el hombre, por lo menos desde la visión de los mitos del *Génesis*, de modo que, junto a esa creación original que es el erotismo, las exactas visiones de pájaro, palma de la mano y ojos, asociados con una imagen de arena y polvo de oro, no dejan de aludir al Adán hecho de arcilla roja, al barro del que surge el extraño matrimonio de la primera triada: Lilith, Adán, Eva. Entre la primera, amante erótica a la que no le importa derramar la simiente del amado, siempre y cuando se cumplan los ritos del placer, y la segunda, mujer y esposa que garantiza la progenie y la dispersión de la familia humana sobre la tierra, se encierran y atormentan las noches y los desvelos del más frágil de los Adanes. La arena, recuerdo de un destino y un origen es, en las imágenes eróticas de Conde, la constancia de una materia que confirma su fragilidad y fortaleza en el instante inminente de los cuerpos. Además, si se recuperan las asociaciones de color y textura entre el polvo de oro y la arena, la nobleza del oro alquímico y su maleable invulnerabilidad parecen reforzar la carga hermética del erotismo como piedra filosofal de los dos cuerpos, que se encuentran entre el fragor de las sábanas y las páginas de un libro.

En cuanto al tercer símbolo recurrente, el del ángel, Conde lo incluye en *Intruso corazón* de las siguientes maneras: '*Abril es el mes más cruel / y asediamos la ventura del ángel...*'¹⁰ o '*una fiesta de ángeles adolescentes...*'¹¹ o '*el aroma de tu piel / sobre el crepúsculo del ánge*'¹² o '*la resurrección de los labios / en una oscuridad con alas...*'¹³. El juego del autor es ambiguo y exacto,

10 "Presagio" en *ibid.*, p. 11.

11 "Tercer acto" en *ibid.*, p. 29.

12 "El aroma de tu piel" en *ibid.*, p. 31.

13 "Resurrección; en *ibid.*, p. 35.

a la vez: por un lado, dentro de la cultura urbana tan bien manejada por él, la primera asociación angélica remite al cruce de Reforma, Florencia y Río Tíber, y a esa *niké* mexicana que el arquitecto Rivas Mercado nunca imaginó transformada en el descaro de un ángel femenino, cuyo ascetismo es tan sospechosamente espiritual como el de la *Diana cazadora*. En otro nivel del significado, sólo lo que se augura en la antes citada ‘oscuridad con alas’ pareciera aludir a la condición mensajera en los ángeles, pues la angelología de Conde es, en todo caso, carnalmente terrible, sin ninguna connotación rilkeana, ya que, para él, no hay más religiosidad que la de los cuerpos. Si lo que he dicho es cierto, la lectura angelológica de Conde es moderna, desacralizadora y profana, y está más cerca de la idea de que los ángeles son, por ejemplo, las putas del cielo, o de que sus semblanzas cercanas deben buscarse en personajes ambiguos y deliciosamente perversos como los que pueblan cierta pintura prerrafaelista o la de Gustav Klimt, o de que su condición actual está prefigurada por ese ángel, no por celestial menos tentador, representado por Nastassja Kinski en *Tan cerca, tan lejos*, de Wim Wenders.

Finalmente, frente al tópico del alcohol, es necesario señalar que éste siempre aparece como emisario o agente propiciatorio de ciertas cercanías eróticas:

Agosto es lirio en el ojo de un gato
y leemos chorros de alcohol
en el acecho de las aves de rapiña

una piel que madura su tibieza
en la sombra de mi cuerpo, la sonrisa
que suaviza el licor del otoño más artero.¹⁴

14 “Presagio” en *ibid.*, p. 11.

En “Tercer acto”, los ángeles adolescentes se encontraban ‘bajo el imperio del alcohol’¹⁵, en “Resurrección”,

La noche impone su designio:
la ceremonia del alcohol
y la historia de los cuerpos...¹⁶

Buen capitalizador de una herencia de la poesía maldita, que Conde recibe por el lado del Modernismo y el Romanticismo mexicanos, el paraíso artificial del mundo erótico, presidido por Lilith, puede asociarse con ese otro, el del alcohol, inductor de estados de ánimo propiciatorios, de revelaciones diferentes, de desinhibiciones milagrosas, por no hacer menos la erudición cantinesca y el amor por la ciudad que, en el poeta, se vuelven parte de una nueva manera de nombrar al ser, pues ciudad, alcohol y erotismo son los emblemas de un nuevo paisaje que, a la manera de De Quincey, representan el novedoso destino de un artista que sabe viajar por el filo más oscuro del postromanticismo posmoderno.

Más allá de boleros, modernismos y erudiciones, con los cuatro mencionados, ya son suficientes los enigmas: ¿hacia dónde apuntan otoño, arena, ángeles, alcohol y el intruso corazón? A la indecible y parcial biografía de un órgano en el que los latinos quisieron colocar los impulsos de los sentimientos amorosos y eróticos, a la certeza de que ‘no se manda en el corazón’ porque *mi rival es mi propio corazón, por traicionero*. Lo que sus impulsos traicionan es el orden de los otros, de quienes no son *yo ni tú*, así como la propia idea racional de que hay jerarquías, instituciones, horarios, oficinas de Hacienda, embotellamientos de trán-

15 “Tercer acto” en *ibid.*, p. 29.

16 “Resurrección” en *ibid.*, p. 35.

sito, clases de redacción y fumarolas en el Popo: el corazón se vuelve intrusivo porque trastoca el principio de realidad, el deber ser, el superyó y el ámbito de la superestructura para arriesgarse en esa empresa, no por cotidiana menos virginal y renovada, del erotismo y del amor, la más célebre de sus enfermedades. Esto puede volver a decirse de la siguiente manera, si uno quisiera transvasar al poeta en formatos impíos: el corazón introduce en el ánimo, contra los sustos de la moral, cierta borrachera y un amor por los ángeles ante los que la arcilla de los hombres se yergue en el otoño..

UN VIAJE POR LA POESÍA DE

ÁNGEL JOSÉ FERNÁNDEZ

Enrique López Aguilar*

Angel José Fernández (Xalapa, 1953), nacido bajo el signo de Tauro, es uno de los más dotados escritores que nacieron entre 1951-1960, lo que es una manera de afirmar que, conforme pasa el tiempo, se va convirtiendo en uno de los más jóvenes, tanto por la experiencia acumulada como por la sabiduría en torno a los oficios poético y ensayístico, entre los que se despliega su vocación literaria. Su amor por la palabra se distribuye no sólo entre los dos géneros de creación artística mencionados, sino también en el trabajo de editor, en Xalapa, donde produjo la primera época de la colección “Luna Hiena”, una de las mejor cuidadas y más decorosas de México, no obstante el papel de estraza y la cartulina minagris; también, en la amistad con los libros viejos, las ediciones raras y un trabajo de lector atento, del que han surgido *Florilegio de “Antorchas contra el viento”*, una antología de Porfirio Barba-Jacob¹, *La poesía veracruzana*², Veracruz. Dos siglos de poesía

* Área de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana—Azcapotzalco.

1 Porfirio Barba-Jacob. *Florilegio de “Antorchas contra el viento”*. Sel. y pról. de ÁJF. UNACH, México, 1985. (Maciel, 5)

2 Esther Hernández Palacios y Ángel José Fernández. *La poesía veracruzana (antología)*. UV, Xalapa, 1984. 282 pp. (Rescate, 5)

(XIX y XX)³, *Lira de San Andrés y de Los Tuxtlas*⁴ y una *Antología poética* de Miguel Bustos Cerecedo⁵, esfuerzos (los cuatro últimos) para recopilar la nutrida historia poética de Veracruz; y, desde luego, su amor por la palabra también se cumple en las artes de la conversación y la amistad, debilidades que lo hacen navegar durante largas horas alrededor de un buen café o un vaso de whisky. En cuanto a su trabajo como poeta, Ángel José Fernández ha sostenido, hasta 1995, una obra apreciable no sólo por su volumen, sino también por el rigor que la preside y la evolución que se deja ver en dos libros que recogen, sintetizan y culminan dos épocas de su autor: *De un momento a otro* (1972-1984)⁶ y *Reino posible*⁷.

De un momento a otro resumió los variados caminos de una primera época con doce años de trabajo y nueve de publicaciones que, espigados, fueron algo más que doscientos y pico de páginas y la reunión de los siguientes ocho poemarios: *Sombras, voces y presagios*⁸ (del que sólo se incluyó un poema en la reunión de 1984: "El ventanal del alba (una visita a la tumba de Rainer María Rilke)"), *Sobre la muerte*⁹, *Escribir sin para qué*¹⁰ (del que

- 3 *Id. Veracruz. Dos siglos de poesía (XIX y XX)*. 2 vols. CNCA, México, 1992. 486, 673 pp. (Letras de la República)
- 4 Ángel José Fernández y Jorge Lobillo. *Lira de San Andrés y de Los Tuxtlas*. Sel. pról. y notas de ÁJF y JL. IVEC, Xalapa, 1995. LV + 445 pp. (Ciencia y sociedad)
- 5 Miguel Bustos Cerecedo. *Antología poética*. Pról. y sel. de ÁJF. IVEC, Xalapa, 1995. 67 pp. (Cuadernos de Cultura Popular)
- 6 Ángel José Fernández. *De un momento a otro (1972-1984)*. UNACH, México, 1985. 234 pp. (Maciel, 10)
- 7 *Id. Reino posible*. CNCA / Instituto Cultural de Aguascalientes, México, 1994. 168 pp. (Los cincuenta)
- 8 *Id. Sombras, voces y presagios*. UV, Xalapa, 1975. 48 pp. (Cuadernos del Caballo Verde, 11)
- 9 *Id. Sobre la muerte*. UV, Xalapa, 1976. s/p.
- 10 *Id. Escribir sin para qué*. La Máquina de Escribir, México, 1978. 64 pp.

su autor seleccionó el poema “Yo no inventé nada...” para presentarlo en la *Asamblea de poetas jóvenes de México*¹¹), *Algo así*¹² (que antes de ser publicado tuvo el título, felizmente pasajero, de *Amanecer por instrumentos*¹³), *Aprender de una sombra*¹⁴, *Epigramas de mayo*¹⁵, *Arenas de cristal*¹⁶ y *Nocturno al amanecer*¹⁷, publicados entre 1975 y 1984. Dos años después, dio a la imprenta *Furia en los elementos*¹⁸, breve cuerpo de poemas aparecido en una antología y que, en realidad, debe ser considerado como la recuperación de ese proyecto inconcluso que se había llamado “Furia en mis elementos” en *De un momento a otro*—sección que, por cierto, fue una de las que Fernández incorporó en este libro sin haberla publicado previamente—. Por esta razón, me parece que, aunque *Furia en los elementos* sea cronológicamente posterior a *De un momento a otro*, tanto la brevedad (no rebasa las dimensiones de una *plaque*) como las características de tono y temperamento, lo hacen pertenecer a la primera época de su autor. Después de la recopilación de 1984, revisada y corregida, y de *Furia en los elementos*, Fernández disminuyó la frecuencia de sus publicaciones en aras de una mayor concentra-

- 11 *Id.* “Yo no inventé nada...” en Zaid, *op. cit.*, p. 95. En la edición de *Escribir sin para qué*, p. 8, el poema tomaba su título de un epígrafe de Dylan Thomas: “Para empezar por el principio”.
- 12 *Id.* *Algo así*. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Michoacán, 1981. 87 pp. (Trilce-Pireri, 3)
- 13 Cohen, *op. cit.*, p. 239.
- 14 *Id.* *Aprender de una sombra*. El Tucán de Virginia, México, 1981. 31 pp.
- 15 *Id.* *Epigramas de mayo*. Eds. Del Mar Jala la Luna su Inocencia, Xalapa, 1982. s/p.
- 16 *Id.* *Arenas de cristal*. Papel de Envolver / UV, Xalapa, 1982. 34 pp. (Luna Hiena, 0)
- 17 *Id.* *Nocturno al amanecer*. Oasis, México, 1984. 30 pp. (Los libros del fakir, 42)
- 18 *Id.* *Furia en los elementos* en *Azoro de voces. 18 poetas veracruzanos y un intrépido*. Eds. de la Nueva Imprenta Trueba, Córdoba, 1986. pp. 253-270.

ción, pues entre los siete años que fueron de 1987 a 1994, publicó sólo dos obras: *Orbayu*¹⁹ y la ya mencionada *Reino posible*.

De la primera época, *Sombras, voces y presagios*, *Sobre la muerte* y *Escribir sin para qué* constituyeron una especie de trilogía en la que se perciben las pruebas de armas de su autor: experimentos formales, versolibrismo, prosaísmo, contaminación de palabras y contextos cotidianos con palabras y contextos cultos, la búsqueda por fusionar poéticamente los temperamentos hispánico e indígena. Algunos de esos experimentos persistieron, de manera depurada, hasta *De un momento a otro*, y llegaron a la sección llamada “Mester de miscelánea”, la cual se formó con poemas inéditos: puede decirse que una de las claves constantes para seguir los itinerarios antedichos fue la reelaboración de lo cotidiano para hacerlo experiencia poética. En esa perspectiva, un automóvil pudo volverse espacio de la incomunicación amorosa:

Toco el claxon, a fondo, pero ella no escucha
y no quiero morirme
ni siquiera un buen rato.
Más bien quiero ignorarme, ser, sentirme
importante por dentro, parecerme
a cualquiera en la calle, patear una piedra
y que me duela mucho, hasta olvidar...²⁰

o un avión, recinto del desencuentro:

Esta mañana el cielo,
a once mil pies de altura,

19 *Id. Orbayu*. Patronato Cultural Iberoamericano, Malinalco, 1991. 28 pp. (Cuadernos de Malinalco, 24)

20 *Id.* “Toco el claxon a fondo” en *De un momento a otro*, p. 198.

me concedió en tu rostro a un ángel.

Vaya calamidad en el prodigio:

toda de azul, tus ojos

incendiaban al sol,

y eras más bella, así,

de lo que tú creíste.

...

De regreso del viaje, desde Tuxtla

al infierno,

una señora gorda con su niña chimuela

de asiento en Tapachula,

me propuso de aquello que tú y yo no pudimos.

Y tú y yo no pudimos.²¹

Si *Sombras, voces y presagios*, publicada en 1975, se ha convertido en un libro cuyo autor prefiere mantener en la piedad de su propio olvido (entre otras causas, por las erratas con que se poblaron sus páginas), eso no obsta para que conste la prefiguración, aunque imperfecta, de muchas de las direcciones posteriores en la obra de Ángel José Fernández. En cuanto a su idea del poema, él preparó la primera serie de textos episódicos o presentados en forma de polípticos: “Poema fébrico (sueños avernales)”, “Asesinato genial de orografía”, “La mariposa cursi y/o páiride²²” y “Sombra intranquila”; además, introdujo tres poemas en prosa, modalidad que no volvería a repetir sino hasta *Arenas de cris-*

21 “Apunte en el aire” en *ibid.*, pp. 199-200.

22 **Pairo (Al)**: “dícese de la nave que se mantiene quieta con las velas tendidas”, según Ramón García Pelayo y Gross. *Pequeño Larousse ilustrado*. Librairie Larousse, México, 1979. p. 754. De ser correcta esta lectura de “páiride”, como adjetivo femenino que modifica a un sustantivo para atribuirle a la mariposa la condición de “mantenerse quieta con las alas tendidas”, aquí se vería uno de los primeros indicios de la capacidad fernandeciana de jugar con las palabras para propiciar hallazgos verbales.

tal: “Después de la batalla (encadenados a la histeria)”, “La muerte no es reflejo de nadie” –sin duda, la más interesante de las prosas poéticas– y “Mallarmé”; por otro lado, dejó asomar las presencias de escritores entrañables que, sólo en algunos casos, lo seguirían acompañando como sombras tutelares en su trayectoria poética posterior: Borges, García Márquez, Lugones y Darío, Miguel Hernández, Rilke y el Mallarmé de ‘*un coupe de dés jamais n’abolira l’hasard*’; finalmente, varios tropiezos verbales dieron cuenta de la búsqueda de estilo y de un camino expresivo que, en ese momento, delataron sus pesquisas de originalidad y, más adelante, lo llevaron a alcanzar la riqueza verbal que ahora lo caracteriza: ‘se me refunfuñe en el cacumen / la Venus de Sustris’²³, ‘...y si avanzamos, veremos épocas de cementerios, miradas enjabonadas’²⁴.

En algunos casos, ciertas derrotas estróficas fueron eliminadas del poema seleccionado para la versión de *De un momento a otro*:

(Mi memoria se adelanta unas cuantas sílabas
a la nostalgia:
giro en hexagonal donde los ojos no se cruzan;
pero se toman la mano
como dos senos agrietados que se frotan
para darle al niño dios de Biafra un pezón de esperanza,
dos amamantadas de consuelo y un oh, my God,
thank you for your kisses...)²⁵

23 *Id.* “Poema fébrico (sueños avernales)” en *Sombras, voces y presagios*, p. 10.

24 “Después de la batalla (encadenados a la histeria)” en *ibid.*, p. 16.

25 “El ventanal del alba (una visita a la tumba de Rainer María Rilke)” en *ibid.*, p. 30.

y los ojos vueltos con tristeza
hacia donde dos bellos marineros
se orinan entre sí.

[Cuerpo disperso, 26-27]

En Cuaderno de Borneo, su texto más reciente, el discurso amoroso y letal de Trakl-Hernández lleva la expresión poética hacia dimensiones pocas veces alcanzadas, donde el sueño del otro está fagocitado y acaba por difuminarse en el discurso de quien lo sueña, sin que la precisión del léxico le reste belleza al sueño: "Olvidé preguntarle cuánto dura el olvido. ¿Sólo para eso habré llegado a Borneo? ¿Para hablar de su ausencia como de un territorio llameante perdido en la memoria? [...] ¿Nos salvarán los perros que se aparean cerca del puente?/ En la más alta densidad se anuda una pareja de relámpagos" (Moneda de tres caras, p. 139).

Una consecuencia indirecta de la búsqueda polifónica de Francisco Hernández es el juego de aforismos, que parecen haikús, dentro del flujo más amplio de los poemas largos: "La soledad es la sombra del gato" (Op. cit., p. 109); "Arrecia la invisibilidad" (p. 127); "El gato es una llaga que maúlla" (ibid.) o "Nadie debe tocar a quien se arrastra" (p. 139). Esta veta aforística ya estaba presente desde los primeros poemas de Francisco Hernández:

el poema es un canario
emplumado de palabras
[...]
el silencio
es un canario aprisionado
dentro de una palabra

[Cuerpo disperso, 71-72]

Estos versos y frases, aislados de su contexto, pueden leerse como unidades autónomas, ars poética y cosmovisión. Junto con la modalidad del relato, los aforismos representan otra veta recurrente de la creación de Hernández, que ha ido evolucionando del verso corto al versículo y se aproxima cada vez más al poema en prosa, sin renegar de ninguna forma, sin dejar de explorar cada posibilidad de escritura.

Al llevar a su máxima expresión la madurez lingüística del poeta, Cuaderno de Borneo cierra el ciclo y la revolución de esta moneda lanzada al aire (no sin largos años de premeditación). Parece anunciar también, como comprobaremos en la entrevista que sigue (realizada en la colonia Narvarte de la Ciudad de México el 4 de septiembre de 1995 y presentada aquí en una versión ligeramente abreviada)², futuras metamorfosis y voces, otras formas en canon de la fuga, de la polifonía insustituible que está componiendo Francisco Hernández.

La casa de la vida

Frédéric-Yves Jeannet: *Es un reto hacerte una entrevista después de todas las que te han hecho últimamente. Algunas de ellas son excelentes, como las de Ana María Jaramillo y de Myriam Moscona. Es un reto no volver a hacer las mismas preguntas... ¿Cómo te sientes en las entrevistas?*

- 2 Una nota más extensa sobre *Cuaderno de Borneo* apareció en la revista *Tierra adentro*, No. 75, México, agosto-septiembre de 1995. La entrevista es inédita y fue ligeramente abreviada para la presente publicación. Una versión integral revisada de la totalidad del texto aparecerá en el libro *Cosechas del desierto* (en preparación).

Francisco Hernández: Es un poco lo mismo, hay que hacer respuestas que no sean las mismas, y sobre todo respuestas inteligentes, ¿no? Y no sé si estoy en el mejor nivel cerebral para contestar de esa manera, como quisiera. Soy tímido, de pocas palabras, entonces las entrevistas son muy difíciles.

FYJ: *¿Te gusta leer entrevistas?*

FH: Sí, me gusta mucho. Los libros de entrevistas de Bioy Casares, de Nabokov... Empecé uno de Sábado.

FYJ: *A mí también me gusta mucho leer y hacerlas, aunque siempre es una improvisación, nunca sé cómo empezar ni cómo llevarlas: más bien me dejo llevar. No preparo las preguntas, me limito a leer la obra las veces necesarias.*

FH: Pero eso es lo bueno, ¿verdad? Cuando alguien viene a entrevistarte con un guión, como me ha pasado, es más rígido. Es decir: la entrevista se vuelve una camisa de fuerza. Debe ser al revés, debe ser para que vuele, si es posible, la imaginación; si no es posible, al menos tu libertad para la expresión. Mira lo que saqué del libro de entrevistas de Bioy Casares: "Me atrevo a dar el consejo de escribir porque es agregar un cuarto a la casa de la vida". Cuando eso puede salir en una entrevista, hay un gran entrevistado, un gran entrevistador y realmente se le añade una habitación a la casa de la existencia.

FYJ: *¿Cómo llegaste a los poemas narrativos largos? Empezaste escribiendo más bien viñetas, poemas breves o de mediana longitud (una página y media), en **Gritar es cosa de mudos y Portarretratos...***

FH: Hay textos muy breves, ingeniosos, hay chistes que no llegan ni siquiera a ser poemas. Quién sabe cómo va evolucionando todo eso.

FYJ: *En **El infierno es un decir**, clasificas como "Relatos" a los poemas narrativos extensos, y en la entrevista con Ana María Jaramillo, titulada "Del infierno a la página", dices que uno*

de ellos, no me acuerdo si "Schumann", "Cuaderno de Borneo" o "Scardanelli", fue surgiendo como una película. ¿Primero surgieron textos breves y luego hubo una necesidad de desarrollar, de hilar o de hilvanarlos?

FH: Por ejemplo, en el caso de *Textos criminales*, se me ocurrió el texto final, el que dice que la hoja en blanco es un crimen perfecto. Entonces pensé: Bueno, y ¿por qué no escribir un libro completo donde el tema sea el crimen? Como si fuera una novela policiaca, pero en fragmentos. Empezar así, con algo que tenga que ver con lo policiaco, y luego desarrollar varios crímenes. Se me ocurrió completo... Supongo que es un proceso muy similar al que tienen los cuentistas o los novelistas, cuando se les ocurren completas las historias. Y a mí ese libro se me apareció así. Y lo mismo pasó con el de "Schumann", cuando oí esa música de Schumann que ya tantas veces he platicado que me sedujo y busqué la biografía y pensé: voy a contar la apasionante vida de Schumann como si fuera un relato, sólo que de la única manera en que lo puedo hacer, escribiendo poemas, mezclando prosa y verso, sin preocuparme mucho por cuidar cuándo es prosa y verso, simplemente escribirlo y ya. Y así fue cómo se dio el primero de estos tres relatos de *Moneda de tres caras*. Y lo de Scardanelli fue más o menos igual. Ya también he contado cómo me encuentro una biografía y el estudio de Martin Heidegger sobre Hölderlin, se me ocurrió que también podía contar sus tormentosas relaciones con Diótima, o sea con Suzette Gontard. Pasó el tiempo y otra vez se aparece Trakl y la idea de llevarlo a Borneo. Y como nunca he ido a Borneo ni voy a ir, me puedo equivocar las veces que sea... Y lo escribí también.

FYJ: *Pero ¿cómo surgió esa tentación por escribir narraciones, relatos, ficciones? ¿Te llamaban la atención esos géneros? Te lo pregunto porque una vez me comentaste que casi no leías novelas...*

FH: Soy muy mal lector de novelas, para mi desgracia, porque soy muy impaciente. Por ejemplo, ahora estoy leyendo *La Regenta*, son casi 700 páginas y voy en la página 350 con un trabajo terrible, ha sido verdaderamente difícil hacerlo. Entonces no sé si esa incapacidad para leer novelas o grandes relatos la quiera subsanar escribiendo relatos, no lo sé. Estoy haciendo un libro que son fragmentos. Dije: para no complicarme la vida voy a hacer un volumen de lo que se me ocurra, a caballo entre la prosa y la poesía, y se llamará *Mascarón de prosa*. Sin embargo, ya dentro de ese libro empezó una serie de cartas a una mujer muerta; a fin de cuentas es otro personaje a quien estoy escribiendo cartas...

FYJ: *Lo cual crea una secuencia.*

FH: Sí. Ya apareció otra vez, sin proponérmelo, el relato, la secuencia. Entonces ante esa forma natural, por así decirlo, de escribir, no tengo más que seguir haciéndolo.

FYJ: *Acabas de decir: "sin proponérmelo". En la entrevista con Ana María, ésta es una idea recurrente: "Nada es deliberado", "No me lo propuse", "Todo fue producto del azar", "Sin proponérmelo [Moneda de tres caras] fue mi gran apuesta"...*

FH: Sí, absolutamente.

FYJ: *¿Sientes que obedeces a un llamado, que escribir es responder a un dictado?*

FH: Algo hay de eso. Si yo me propongo escribir *Moneda de tres caras*, la sola idea me hubiera asustado y no lo hubiera hecho, porque soy muy disperso, porque no tengo ninguna disciplina, porque no fui a la escuela, por mi forma de ser, por mi signo astrológico, porque mi metal es el único metal líquido, el mercurio. En fin, por lo que tú quieras...

FYJ: *¿Cuál es tu signo astrológico?*

FH: Soy Géminis... Entonces a partir de allí me explico mi dispersión y quizás eso me impida meterme en la novela, a leer

la, ya no digamos a escribirla. Y sin embargo aparecen, en algo parecido a la poesía o a la prosa poética, los relatos. Es absolutamente azaroso... Llego allí porque ya no me queda otra. No me lo propongo. Si tengo la cuerda suficiente para seguir escribiendo las cartas a esa mujer muerta, pues lo seguiré haciendo. Si no, se quedará en esas 11 cartas, y luego veré si las público o no. Soy muy indisciplinado, *aparentemente*, porque a fin de cuentas cumplo con lo que se me encarga: en este caso, son libros que tienen que responder a las exigencias de una beca, tengo que escribir dos libros más... pero aun dentro de esas exigencias, de esos límites, hay una gran libertad que me lleva a pensar en escribir las cartas, a realizar, como acabo de hacerlo, un texto sobre el baile, otro sobre Eliseo Diego, otro sobre un libro de fotografías. Y en medio de todo eso, de vez en cuando se me ocurren las coplas y me sirven como un respiradero también. Pero aun en ese caos hay una disciplina. No tengo pues la espina de los novelistas que dicen que se levantan temprano y escriben de 8 a 2 de la tarde todos los días y en la tarde dejan de escribir. Escribo donde puedo, cuando puedo y a veces llego al final de los libros.

FYJ: Alvaro Mutis dice que la poesía es algo que nos trasciende.

FH: Está fuera de nosotros ese control... Sí, es algo donde la palabra *amanuense* cabe. Sientes que hay alguien o algo que te está dictando y que te lleva por allí. Es algo muy misterioso, por fortuna, porque ese misterio tiene mucho que ver con la poesía. No hay, no debe de haber ninguna obviedad. En el momento en que la poesía se vuelve obvia deja de ser poesía, ¿no? Y tal vez no sólo la poesía, sino toda la literatura que está impregnada de poesía. Tiene que ser lo contrario de la obviedad. Si no, no te sorprende. Y si no te sorprende ¿para qué vas a leer un libro? Al menos que sea un libro de texto.

El orangutan de Borneo

FYJ: Desde *Cuerpo disperso* (incluso desde *Portarretratos y Gritar es cosa de mudos*) aparece el germen de una gran parte de las obsesiones que desarrollaste después. Por ejemplo la pasión por la música ya está presente en el poema "Música de Mahler", que de alguna forma ya evoca a *Schumann*.

FH: Ahora que me lo dices, que tú me lo haces ver, me doy cuenta de que sí, que ya había escrito algo sobre música.

FYJ: También Borneo, citado en el *Schumann*, ya aparecía en la recopilación titulada *Cuerpo disperso* ¿te acuerdas?

FH: No, me acuerdo que me sorprendió mucho encontrar en el texto de Schumann las "nostalgias de Borneo", eso son los recuerdos del porvenir, ¿no es cierto? Cuando terminé lo de Borneo me di cuenta que ya estaba en el *Schumann*. Si tú me dices que ya estaba en *Cuerpo disperso*, es una mayor sorpresa para mí.

FYJ: Aparece en esta frase de *Textos criminales*: "Amaneció asfixiada junto a su fiel orangután de Borneo".

FH: ¡Verdaderamente es una sorpresa para mí! No me acordaba que quién sabe cuántos años atrás, ya estaba Borneo allí.

FYJ: La evocación de ciertas figuras emblemáticas o hermanos elegidos también tiene un antecedente en el poema largo "Penúltimo homenaje a José Lezama Lima entre voces ululantes y animales de nieve", que es como una premonición, donde ya se anuncian las futuras evocaciones de Hölderlin o Trakl...

FH: No me acordaba. Al menos hay una congruencia, no hay imposturas, y eso me hace sentir bien. Algo que está influyendo allí y que ya estaba en los trabajos anteriores. Y esto me lo estás descubriendo en este momento, y me da gusto.

FYJ: *Algunos autores tutelares ya aparecen también desde **Portarretratos** y **Gritar es cosa de mudos**, en **Cuerpo disperso**: Ezra Pound, Hemingway, Michaux, Lezama Lima, Pablo Neruda y otros.*

FH: Hubo un crítico que ya he mencionado otras veces, que escribió creo que la única crítica adversa que me han hecho, fue cuando salió *Portarretratos*, y este escritor decía que yo naufragaba, o que el texto naufragaba aplastado por todos los retratos. Y que curioso, ¿no? –recordando a Cernuda que dice algo así como: “Insiste en lo que te reprochan, porque tal vez ése sea tu estilo”–, yo sin darme cuenta de ninguna de las dos cosas, insistí en estos reproches, pero sin proponérmelo y ahí estaba el germen de lo que sería después un libro de tres retratos extensos, que a fin de cuentas es lo mejor que he hecho. Seguí sin darme cuenta el consejo de Cernuda.

FYJ: *Hay una enorme fuerza y congruencia, y ésa me parece la lección más iluminadora –para retomar un vocablo rimbaudiano– al releer el conjunto de lo que has escrito.*

FH: Hay un texto que se llama “Gritar es cosa de mudos”. Al hacerme un Material de Lectura, Alberto Paredes me hizo ver, al ponerlo al frente, que ya desde ahí está el germen de todo lo demás. Y no ha sido más que irlo descubriendo poco a poco, como producto de no proponerse nada, sino simplemente obedecer algo que uno trae y tiene que llevar a cabo. Veintitantos años después, resulta que la escritura era genuina porque obedecía a un impulso genuino.

FYJ: *¿No habías releído esos textos?*

FH: No, como tú me acabas de descubrir que ya estaba el orangután de Borneo en los *Texto criminales* –yo no me acordaba de eso– me dí cuenta al releer el libro de *Moneda de tres caras*, para ver si no tenía erratas, que ahí estaba “Nostalgia de Borneo” en lo de Schumann. Pero no me había puesto a leer

Textos criminales. Entonces Borneo para mí es una palabra mágica. Hay quienes usan otras palabras, no sé cuáles, Samarkanda o Magnopyrol. Para mí, en todo caso, es Borneo...

Der las alas del caballo cojo

FYJ: *En El infierno es un decir, los retratos están reunidos bajo el subtítulo "Rasgos comunes". ¿Comunes entre ellos, o contigo?*

FH: Entre ellos. Creo que también conmigo hay algunos rasgos comunes en cuanto a soledad, angustia, depresión, los bordes de la locura que se transita... Quizás sea eso lo que me haga sentirme cercano a ellos o al menos, si no hermanado, si identificado con ellos.

FYJ: *Allí están Kafka, Roberto Juarroz, Sylvia Plath, López Velarde, César Vallejo, Rimbaud y Verlaine...*

FH: Estoy seguro que todos ellos también, toda proporción guardada, igual que yo, supieron de la angustia y de la soledad como algo más que palabra, algo más que palabras usadas continuamente por los literatos y poetas, sino como conceptos que se crearon para nombrar esas vivencias tan terribles como pueden ser la angustia y la soledad. Quizás ésos sean los rasgos comunes que la mayoría de los seres humanos tenemos; pero los desollados, los hipersensibles, los percibimos quizá un poco más fuerte que los contadores públicos o los taxistas asaltantes.

FYJ: *Pero la soledad está en todas partes para el hipersensible, también la encuentra en la pareja, en el trabajo...*

FH: Desde luego, hay una tendencia al aislamiento que no entienden ni en el trabajo ni la pareja. A mí justamente me acaba

de costar el trabajo y la vida en pareja la entrega, por así decirlo, a la literatura, a la poesía. Pero solamente así se da uno cuenta de que es verdaderamente muy importante uno, que no importa nada de lo demás, como lo fue para Kafka, para César Vallejo, para Trakl. Si uno no se tira un clavado a lo que verdaderamente le apasiona, entonces ¿a qué se lo va a tirar? Si es un clavado a una alberca de hule-espuma, pues es una trampa. Hay que tirarse el clavado cuando ni siquiera hay agua, cuando algo verdaderamente te importa. Que salga lo que salga, pero tienes que ser congruente contigo. Creo que es lo único que he hecho. Y ahora después de tantos años de escribir, veo que al menos he sido honesto conmigo mismo, al precio que sea, por lo caro que me esté costando. Aposté por el caballo cojo, porque creí ver sus alas.

FYJ: ¿Empezaste a escribir bajo el impulso de los acontecimientos que ocurrían a tu alrededor?

FH: Empecé a escribir por imitación, por las rimas, por el sonido, por la lectura —ya también lo he dicho otras veces— de Rubén Darío y de Salvador Díaz Mirón, ese lenguaje puesto a cantar, que los separa de lo común y corriente, luego por sentirme orgulloso de que el gran Rubén Darío le escribiera un homenaje a Díaz Mirón, que era veracruzano igual que yo, me hizo empezar a fijarme en esos personajes, y empezar a ponerme esas máscaras, y por lo tanto a imitarlos. Y me doy cuenta que soy bastante sordo y que no podía escribir esos sonetos o esos poemas rimados grandiosos del nicaragüense o de mi paisano, que eran verdaderos artífices para el verso medido y la rima sorprendente. Ahí sí me confieso bastante torpe, entonces me encaminé hacia una prosa sometida quizás a una tensión distinta y que por eso puede resultar algunas veces sonora sin llegar a la rima.

A Mardonio Sinta y Bélgica Cisneros

FYJ: *Sin embargo tu alter ego, Mardonio Sinta, rima perfectamente.*

FH: Es muy curioso, ¿verdad? Quizás porque son rimas muy elementales, porque son cosas muy fáciles. Quizás por allí se filtró ese poeta frustrado que no podía escribir poemas rimados como los grandes, y quedaron en un trovador pueblerino que andaba por ahí solo y su arpa. Entonces, enmascarado una vez más por el otro personaje que no soy, me atrevo a escribir esas coplitas porque no soy yo el que las está firmando, sino un trovador que conocí... Y aparecen las rimas, entonces, pero muy fáciles, muy elementales, ¿no? Y eso me ha llevado a la música, curiosamente, a que le pongan música y que se cante.

FYJ: *No son tan fáciles esas coplas, pues Mardonio no maneja ningún lugar común...*

FH: Y a mi me da la impresión de que no, de que es como cualquier otro, que son rimas sencillas que se me ocurren sin buscarlas, sin trabajarlas mucho... De pronto se aparece la cuarteta solita, casi improvisada. Entonces las apunto, luego las reviso y ahora resulta que hasta se han publicado y las cantan. Pero no creo que sean muy elaboradas. Son muy sencillas e incluso quisiera que lo fueran más todavía para que pudieran llegar a ser muy sorprendentes, como son las coplas veracruzanas de la región del Papaloapan donde hay verdaderos hallazgos dentro de una sencillez extraordinaria.

FYJ: *En Mardonio Sinta encuentro esos hallazgos.*

FH: Quizás me llegó a rimar *aire* con *Zaire*, por ejemplo, y resulte sorprendente por eso.

FYJ: *En el prólogo a Una roja invasión de hormigas blancas, fijaste la fecha y las circunstancias en las que murió Mardonio, pero eso no impide que se descubran más textos inéditos, ¿verdad?*

FH: Desde luego, sí. Pienso ir a Veracruz la próxima semana y allá me prometieron nuevos textos, nuevas coplas de Mardonio Sinta. Hay una señora que me dice tener treinta coplas de Mardonio Sinta, entonces voy por ellas, a ver qué tal están... para poder estructurar el tercer volumen. Espero que algún día se publiquen juntos, igual que *Moneda de tres caras*, en un solo libro, las coplas completas de Mardonio Sinta.

FYJ: *¿Siempre visualizas o imaginas personajes detrás de lo que ves? Por ejemplo en el poema "El mejor retrato de Rilke" que escribiste para Vicente Gandía, se te aparece Rilke, o mejor dicho su ausencia momentánea, en un cuadro de Gandía, mediante un libro representado en el cuadro, que lleva el nombre de Rilke en la portada.*

FH: Sí, otra vez. Lo que pasa es que no me puedo apartar... Realmente escogí ese cuadro de Gandía porque la palabra *Rilke* me dio la historia. Allí estaba Rilke y se había parado simplemente a caminar o a tomar un vaso de agua... Y ya Rilke en Cuernavaca, me pareció que podía ser interesante de contar... Es una vez más el personaje. Como te decía, las cartas que estoy escribiendo ahora resultan de ver en una barda de un pueblo lejano de Tabasco la palabra *Bélgica*, pero como nombre de mujer. Y de inmediato se me ocurrió: *Cartas urgentes a Bélgica Cisneros*. ¡Ya es un personaje! Entonces es algo que está trabajando dentro de mí con mucha naturalidad, y no me queda más que seguirlo. Ni siquiera me lo propongo, lo encuentro.

FYJ: *¿Necesitas del personaje como interlocutor?*

FH: Así parece. Como si necesitara del personaje para contar algo que a mí no me pasa, o para contar lo que a mí me pasa sin herir a terceros, por ejemplo.

El hombre invisible

FYJ: Dentro del apartado de "Rasgos comunes" de *El infierno es un decir* que mencionábamos hace un momento, al lado de los autores como Kafka, López Velarde o Rimbaud aparecen tus familiares, padre e hijos. No sólo hay personajes en tu poesía: hay momentos autobiográficos, donde cuentas lo que a ti te pasa, como en *Mar de fondo...*

FH: Allí conté mi infancia. Después de que me liberé de eso, dije: bueno, es una liberación, pero ahora qué voy a escribir, no tengo nada que contar... Entonces empecé a contar la historia de otros, pero inevitablemente al hacerlo vas contando tu propia historia...

FYJ: O en el conjunto titulado *En las pupilas del que regresa...*

FH: Ahí sería el regreso del niño que se va de *Mar de fondo*, que regresa ya adulto a su pueblo, invisible de alguna manera, y que se pone a observar lo que está pasando. Pensé que iba a ser una serie muy larga, y no pude escribir más que siete u ocho fragmentos. Ahora que voy a San Andrés, me doy cuenta que me gustaría ir así, invisible. Pero no se puede, entonces me tengo que andar escondiendo en casa de mi hermano sin salir. Como decía Borges: "Yo de niño quería ser el hombre invisible"; es una de mis grandes fantasías, para poder contar la vida de los demás, sin necesidad de que cuenten la tuya. La invisibilidad a fin de cuentas no es otra cosa que el deseo de desaparecer, pero siendo. Desaparecer, pero ver a los otros. Y el siguiente paso es la desaparición total, realmente todos nos volvemos el hombre invisible en el momento en que morimos.

FYJ: En la sección "Rasgos comunes" hay como un deseo de plasmar tu filiación, tus orígenes, tu descendencia: evocas al padre en los "Doce versos a la sombra de mi padre".

FH: También en “El cazador”.

FYJ: Claro, en “El cazador”, y después evocas a tus hijos en dos poemas contiguos. Y en *Mar de fondo* aparece la madre: “Oigo a lo lejos el mundo de mi madre, su andar entre las brasas, su diálogo con el rencor...”. Son como poemas rituales de transmisión, desde los padres hacia tí y hacia tus hijos...

FH: “El hijo de la fotografía” está dedicado a Omar, aunque realmente el que aparece en la fotografía soy yo. Es un niño que se siente fusilado por el cazador que estás viendo allí [*en la pared del estudio hay una foto del padre de Francisco, apoyando un pie sobre un animal muerto*], y “Volar bajo las aguas” está dedicado a mi hijo Edgar porque cuando era niño, como todos los niños se metía a la alberca ocho horas y yo estaba viendo desde la parte de arriba del hotel cómo andaba nadando... “Doce versos a la sombra de mi padre” es como un deseo de reparar la agresividad de “El cazador”, donde lo maldigo, lo condeno, le digo: “Ojalá y te encuentres con los ojos de todos los animales que mataste”. Acabas de ver la foto del cazador. Entonces inconscientemente trato de reparar en los “Doce versos a la sombra de mi padre” donde aparece casi como un superhombre.

FYJ: En los *Textos criminales* hay estos versos terribles también: “piensa que simplemente y por fortuna / has dado a luz la muerte de tu padre”.

FH: Ahí esta otra vez... ¡Qué curioso! ¡Tantas cosas que me estás recordando! ¿Ese es el de un muchacho que lleva a la azotea a su padre para que le caiga un rayo, verdad? Juan Manuel Torres, un cineasta veracruzano que murió en un accidente hace diez años, allá por la Calzada de Tlalpan, cuando lo conocí, recién llegado de Polonia, me decía que no sabía cómo terminar un cuento que iba a filmar. Me contó más o menos la historia que era los problemas que una pareja tenía con el padre y no se le ocurría cómo matar al padre, o cómo se iban a vengar ellos de él.

Y le dije: “Fijate que yo acabo de escribir un texto donde lo sacan a la azotea y le ponen un pararrayos en una noche de tormenta. Le encantó la idea y lo filmó. Sólo que no lo sacó a la azotea, lo puso en un balcón, y en silla de ruedas sacan al actor, creo que era Pancho Córdoba y le ponen un pararrayos. Pero fijate que ya desde allí está todo ese deseo de venganza del niño aplastado por el padre, en su excesivo amor y en sus excesivas exigencias con ese niño que fui yo, el último de los tres hijos, a quien me exigió demasiado sin darse cuenta que yo no tenía piel y que todo lo que me decía me molestaba o me hería, más bien.

FYJ: En algún momento dijiste que podías reconciliarte con él; sin embargo hay intentos de recuperar en tu obra y en las entrevistas que has dado últimamente los aspectos positivos que te transmitió.

FH: Estoy tratando de hacer las paces con él. Pero le decía a Ana María Jaramillo que a lo mejor mi padre va a morir el día en que me muera, que lo voy a matar cuando yo me muera. Y hace poco tuve un sueño donde aparece, un sueño terrible. No hay tal reconciliación en el inconsciente todavía. Mira: yo dejé de trabajar en noviembre, renuncié a mi trabajo de publicista para dedicarme a escribir –cosa de la cual ahora me arrepiento– y yo me veo en el sueño muy libre corriendo por la playa, con un sombrero que arrojo al aire, y que luego atrapo sin que caiga al suelo, hay unos pescadores que me ven y me aplauden y me felicitan. Sigo caminando por la playa. Entonces, en un taxi, llegan mi padre y mi hermano y me suben al taxi. Se acaba la libertad en ese momento. Me conducen a una casa lejos del mar, desaparecen el taxi, el taxista y mi hermano. Yo me quedo con mi padre en una sala vacía pintada de azul cielo, toda, y allí mi padre me dice: “Me acabo de enterar de que has dejado de trabajar” y me da un golpe, me tira al suelo y en el suelo me patea, y grita: “No debiste haber hecho eso, porque uno

no deja de trabajar para dedicarse a escribir poemas”. Y me desperté llorando. Fue el último sueño que tuve con él. ¿Dónde está la reconciliación?

FYJ: En forma consciente, quizás, en las entrevistas por ejemplo donde reconoces que te llevó a leer a Salgari o a Verne...

FH: A Rubén Darío, etc... Él me los descubre... Y después de que me inoculara esa enfermedad, se sorprende del enfermo, ¿no?... esa es la incongruencia que nunca me pareció...

FYJ: Ese intento de reconciliación consciente no se trasmina todavía al nivel inconsciente, pero pasa por la poesía, que como tú lo has dicho, “lo cura” (en un juego con “locura”). Esa impresión me da al leer tu poesía, que te permite superar todo esto...

FH: Sí. Me ha ayudado a vivir, para no matarme en la vida real. Hasta el día de hoy, he escrito sobre esos hombres que han acabado trágicamente, para seguir vivo mientras estoy contando “su” historia. Si no, ya me hubiera matado. Quizás viéndolo de una manera extrema es así.

Cruzar el río

FYJ: En cuanto a la parte autobiográfica de tu poesía, hasta Mar de fondo, ¿te permitió superar o rebasar la infancia?

FH: Desde luego, hace mucho bien escribirlo, te hace superar eso y seguir adelante, como se dice. Desde luego que me ha servido. Ha sido, ahora sí que literalmente catártico.

FYJ: En mi caso, escarbar en las llagas dejadas por la infancia me permite cauterizarlas. Sin la escritura no hubiera podido superarlo.

Dicho optimismo, compartido cómplicemente con un interlocutor femenino y nacido entre dos, se proyectó hacia el resto de los poemas para preñarlos, haciendo de lado la pesadumbre que pudiera resultar de alguno de sus temas: si la experiencia de amor fecunda a la pareja, el amor se dirige al mundo, apropiándose de él, para transformarlo y devolverlo a la pareja original. En este sentido, la sección “Amanecer de Chalchihuecan, Veracruz” equivalió al desarrollo de lo anunciado en “Hondo es el darse en alegría” y a un segundo *allegro*:

La sonrisa nos llama por el nombre
con su amar saludable, como el cielo
se nos cala en los huesos de alegría
al sabernos y amar tierra en la tierra.

Y si alguien tiembla en el mar mar tranquilo,
muy profundo y contrito, ni lo toques:
este ser no es un mar de tu sonrisa
y ya sabes la envidia que eso da,
como todo en la vida, si tú quieres.⁵⁶

La sección “Arenas de cristal” significó un contrapunto en el desarrollo del libro, especie de *adagio misterioso*: en un modo grave (y en tono menor, para proseguir con las afinidades musicales), las cuatro prosas que lo integran fueron un acercamiento zozobante al tema de Dios y a la crisis religiosa vivida por el autor. “Arenas de cristal” comienza con una primera persona: ‘Miro pasar el camión de la guerra con sus niños a bordo, su olor a ropa de primer uso, su ración de vapores de muerte’⁵⁷. Después de un momento de confusión, en el que la primera persona podría

56 “Hondo es el darse en alegría, 2” en *ibid.*, p. 12.

57 “Arenas de cristal, 1” en *ibid.*, p. 23.

parecerse a la voz de don Lencho, el padre del poeta, quien estuvo cerca de la Primera Guerra Mundial y de la Guerra Civil española; después de sospechar que el interlocutor del poema en prosa podría ser la voz de Ángel José Fernández desdoblándose consigo mismo, la imagen casi onírica del principio se resuelve en: ‘Miro mi ausencia en su quietud marcial y me contemplo en los soldados de plomo acojonante, esbeltos de sabiduría [...], criaturas en estado de gracia, inocentes y sin concordia, solemnes de tanta rebeldía póstuma, juguetes que se llevan eternos en las huellas de la memoria’⁵⁸.

Los niños convertidos en soldados y los soldados casi de plomo, casi juguetes de otros designios, así como las alusiones al estado de gracia, la inocencia, la rebeldía y la eternidad, encaminan el sentido de la lectura: el yo que habla desde el texto con la voz del poeta se dirige a un tú, en el que vagamente se reconoce a Dios: ‘Soy lo que en el fondo quieres ser sin que te ocurra, lo que habrías de soñar y ya viviste en la encarnación de mi idéntico, lo que te ofende si la verdad ocurre entre nosotros’⁵⁹. Sin embargo, el inicio de la tercera parte no dejó lugar a dudas: ‘Turbio, nunca ameno, semejante al que raja la mar y precede a la muchedumbre aun en su increíble ausencia, desconcertado ante lo que de ti me vaga en la noche inconfesable’⁶⁰. Es en la ausencia de Dios y en la condición humana, llena de dudas y preguntas, de incertidumbres y carencias, donde reposa el carácter sombrío del poema, no importa que el remate de la tercera parte aluda, irónicamente, a unos versos del bolero “Miénteme”: “como quien palpa su realidad no a través del mapa del tesoro sino por comprender la soledad de la palmera, yo te conmino, enemiga, a que me mientas en otra eternidad”⁶¹.

58 *Loc. cit.*

59 “Arenas de cristal, 2” en *ibid.*, p. 24.

60 “Arenas de cristal, 3” en *ibid.*, p. 25.

61 *Loc. cit.*

La súbita irrupción de un interlocutor femenino, calificado de ‘enemiga’, no debería hacer pensar en la muerte sino en la presencia de una mujer, último asidero optimista y dadora endable de una fe ya quebrantada:

Tus ojos detienen mis relojes.

Ese amor que tú tienes, lo resiste todo.⁶²

El sorpresivo desenlace ofrecido por este dístico final, parece detener el tumulto de las incertidumbres en los ojos de la mujer amada, suspenso que alcanza el atisbo de una última mirada al tema, entre resignada y melancólica, en “Padecer de gaviota” (*andantino*) y que sólo se resolverá en *Nocturno al amanecer*, el siguiente poemario de Fernández:

La gaviota en el mar de su tragedia
no hace albor de sus alas, ni aletea

...

con sus gestos de cruz, hechos de palo
ante el clamor de oleajes furibundos.

...

la gaviota reniega en sus palomas
el mundo cotidiano. Su otra vida,
la nuestra, la de un nunca,
se le tiende
sin raíces de mar. Y entre su tiempo
de levación y atados de anclas, tiembla,
con rubor de amargura, su tambor
encallado en lo triste, bajo el agua.⁶³

62 “Arenas de cristal, 4” en *ibid.*, p. 26.

63 “Padecer de gaviota” en *ibid.*, p. 29.

El poema con el que se clausura el libro, “Estar triste”, resulta un texto en *allegretto* para resolver el tema que anuncia desde su título: la tristeza sin desgarramientos producida por una ausencia (la de la mujer amada y, después de las secciones precedentes, la inevitable, de Dios, como casi fraternal despedida a un amigo que se fue). En la cuarta estrofa del poema, Fernández retoma el aliento bonifaciano y la contaminación entre los tonos poético y cotidiano, para terminar disolviéndose en una declaración que evita los desgarramientos:

Cuando sólo te pienso, alegre, esbelta,
pálida y aún sollozante, eres.
Cuando te pienso, estoy. Y si te pienso
con lenguaje de pobre, sin miseria,
esos gritos que vuelan como el polvo
de mis palabras
vuelven a resucitarme
un día de cualquier milenio
de estar pensando en ti, con mi tristeza.
Eso lo digo yo, porque llorarte
es un lugar común....
Duele sentirse solo, solo, solo.
Esto me pone triste.⁶⁴

El libro fue, entonces, un periplo de la alegría (“Hondo es el darse en alegría”) a la tristeza (“Estar triste”) que concluye, misteriosamente, no en un poemario dominado por los sentimientos de tristeza sino por una nueva sensibilidad en la que predominó un afirmativo amor por la vida, a pesar de las dudas y las soledades.

Los cauces estilísticos de *Arenas de cristal* incluyeron formas peculiares de adjetivación que ya se habían empleado en otros

64 “Estar triste” en *ibid.*, pp. 33-34.

poemarios: eliminando el sustantivo al que debería modificar el adjetivo enunciado, Fernández logró la sustantivación del adjetivo para volver más ambiguo y rico el sentido de la frase. Así ocurrió con momentos de *Algo así*, como ‘en mi ciego...’⁶⁵ o como en los versos ‘¿Qué hora es? –Despierta / te hablo eterna’⁶⁶. En los ejemplos citados, las palabras ciego y eterna equivalen al impacto abstracto de una frase musical: no sería lo mismo agregar sustantivos como *corazón* o *entendimiento*, para completar gramaticalmente la frase, ni transformar la forma elegida –*ciego*– por *ceguera*: “en mi ciego” tiene la virtud de incluir a la ceguera, al corazón y al entendimiento, y de equivaler a una construcción que se enunciaría así: ‘mi parte ciega’. Lo mismo ocurre con la ambigüedad de *eterna*: ¿ya es eterna la interlocutora del poema? ¿se le habla de manera eterna? ¿se le habla en la eternidad? ¿se le eterniza al hablarle?

En la sección llamada “Arenas de cristal”, Ángel José Fernández volvió a las andadas al jugar de la misma manera con las palabras *idéntico* y *tenaz*: ‘Soy lo que en el fondo quieres ser sin que te ocurra, lo que habrás de soñar y ya viviste en la encarnación de mi idéntico, lo que te ocurre si la verdad ocurre entre nosotros’⁶⁷; más adelante, añadió: ‘...así, encamínate cual tenaz; miénteme hasta saciarte de infames caminos de salvación...’⁶⁸ Este universo experimental se continuó en *Nocturno al amanecer*, de manera todavía más persistente: ‘era mi solo arrinconado’⁶⁹, ‘de tierno medieval y obesa estirpe’⁷⁰, ‘con su temple motor’⁷¹, ‘...sólo el

65 *Id.*, *Algo así*, p. 30.

66 *Id.*, “Canto y celebración por quien hace llorar a mis piedras, 20” en *De un momento a otro*, p. 72.

67 *Id.*, “Arenas de cristal, 2” en *Arenas de cristal*, p. 24.

68 “Arenas de cristal, 3” en *ibid.*, p. 25.

69 *Id.*, “Tempestad en la lumbre” en *Nocturno al amanecer*, p. 11.

70 *Ibid.*, p. 16.

71 *Ibid.*, p. 17.

torpe / que uno mismo se erige en el abajo⁷², ‘A tu niña yacente sobre el cuerpo...’⁷³, ‘pesadilla del solo’⁷⁴. Es cierto que el adjetivo *solo* adquirió una indudable sustantivación mediante el pronombre *mi* y el nexos *del*, y es cierto que *torpe* se encuentra en ese mismo nivel de juegos gramaticales, pero Fernández rizó el rizo al manejar ambiguamente el sustantivo *niña*, que no se refiere a una hija de la interlocutora poética, sino a la niña que ella fue y ya no es; también, al cambiar la forma esperada del modificador (*templado*) del sustantivo *motor*, por el más bien inesperado *temple*, anfibología con la que *motor* podría convertirse en el adjetivo del sustantivo *temple*: ‘temple motor(izado)’ – ‘dinamizado’, por decirlo de manera inelegante– o ‘templ(ado) motor’ – ‘puesto a punto, equilibrado, valiente’, por cometer la misma inelegancia– se convierten en las dos barajas con que se combinan e intercambian dos palabras contiguas cuyo valor gramatical y semántico depende de la lectura que se haga.

Como si le hubieran parecido pocas a Fernández algunas de las exploraciones verbales de *Arenas de cristal*, el autor decidió citar al personaje bíblico de Moisés de la siguiente manera: ‘semejante al que raja la mar y precede a la muchedumbre’⁷⁵. Este alarde de complejidad metafórica –en el que no son invisibles Góngora, Lezama Lima ni Bonifaz Nuño–, puesto que entre el referente real y el metaforizado no se percibe a simple vista ningún vínculo inmediato, se repitió por segunda vez, con el mismo personaje, en el mismo poema en prosa y en el campo semántico ya definido, pero las dificultades de interpretación persistieron: ‘Como el que abre un mar en veda para que el pueblo se abandone y en el señoría perdure la ensoñación concedida...’⁷⁶

72 *Loc. cit.*

73 “La inscripción de tu cuerpo” en *ibid.*, p. 21.

74 “Tu elegía, II” en *ibid.*, p. 28.

75 “Arenas de cristal, 3” en *ibid.*, p. 25.

76 *Loc. cit.*

Arenas de cristal, poemario que debió su título a un epígrafe de St.-John Perse ('...y el sol entierra sus bellos sestercios en las arenas...'), abrió el camino a la discusión del tema de la duda fideísta y al de una mayor complicación de la forma, especialmente a través de ciertas heterodoxias gramaticales y la elaboración de campos metafóricos de no siempre fácil persecución. Dos años después, en 1984, Ángel José Fernández anunció, desde el oxímoron de *Nocturno al amanecer*, que en dos años se habían cocinado nuevos proyectos verbales, los más complejos de toda su trayectoria poética, hasta ese momento; simultáneamente, cerró el ciclo de sus reflexiones religiosas.

Nocturno al amanecer fue nominado para el premio "Los Abriles", en 1984, el cual fue otorgado una sola vez por la efímera Asociación Mexicana de Críticos Literarios del Periodismo. Este reconocimiento a la trayectoria poética de Fernández (que sólo se quedó en nominación) era, también, un reconocimiento de la cúspide alcanzada por el poemario: construido con dos poemas extensos, ambos parecían resolver dos de los caminos seguidos por su autor: el de Dios, explorado en el poemario precedente, y el de las ambiguas relaciones de amor y odio, encuentro y separación, que son características del pensamiento amoroso del poeta. Puede pensarse que el tema de la pérdida de Dios y el de la pérdida de una relación amorosa serían los goznes que le dan unidad al libro, o que ambos son variantes de un solo amor producido por la misma persona, pero el poemario también se construyó alrededor de otra unidad: la angélica. Dentro de una tenue referencia a las *Elegías de Duino*, de Rilke, autor muy querible para Fernández de entre los ancestros personales elegidos por él, "Tempestad en la lumbre" muestra el amor a un Dios que, inexorablemente, se va disolviendo en su propia ausencia; ya sin Dios y como ángel caído, la voz del poeta Ángel compara a la mujer del segundo poema con otro ángel y él mismo habla

de sus ángeles (no es impertinente aclarar que el poemario está dedicado así: ‘para Ángela y Sergio Galindo’):

Mi torrente en mis ángeles de fuerza
pues contigo son vida y sin ti sólo manso
caudal hecho pedazos...⁷⁷

Sin embargo, ningún mensajero y ningún espíritu puro pudieron detener la segunda pérdida, la de la mujer amada. A pesar de que *Nocturno al amanecer* refleja el desastre producido por dos rupturas, el primer poema terminó con un ‘¡Nunca!’ que funciona como una ambigua distribución de responsabilidades entre Dios y el Ángel que le habla, ambigüedad que parece apuntar a la persistencia del ser y del mundo, no obstante la muerte de Dios:

Me asiste mi temor, y tu temor es tuyo.
Acabo de estar en mi paciencia
contigo
y mi paciencia nunca, mundo nunca.

¡Nunca!⁷⁸

El segundo poema, al concluir con una exclamación semejante: ‘¡Hasta nunca! ¡Hasta pronto!’’, se entroncó con el espíritu del primero, contaminando ambas lecturas y relativizando el efecto de las despedidas y rupturas para proponerlas como un reencuentro dilatado en las incertidumbres del futuro:

77 *Id.*, “La inscripción en tu cuerpo, III” en *Nocturno al amanecer*, p. 26.

78 “Tempestad en la lumbre, 13” en *ibid.*, p. 19.

y algún día aprenderá a olvidar con ternura lo que con odio fue imposible.

De eso estoy seguro. ¡Hasta nunca! ¡Hasta pronto!⁷⁹

El primer poema, “Tempestad en la lumbre”, consta de trece cabalísticas secciones. Estrictamente hablando, es una despedida de Dios, entre tierna y rabiosa, que se construye con un recuento del ausente, del silencioso, del muerto:

En mi país tienes prestigio: Eres,
sin demostrarme lo contrario,
lo mejor conocido.
Por eso hay calles que no llevan
tu nombre...⁸⁰

Para documentar esa nostalgia, Fernández hizo un recorrido que no desdeñó la alusión a los pasajes crísticos, a la manera como Dios parece estar en el paisaje xalapeño, a la inocencia del creyente y a la de esa Potestad inasible que construyó realidades tan imperfectas como la nuestra, y a la pérdida de la inocencia del propio locutor poético. En esta tesitura, el poeta no temió recurrir al expediente de don Lencho, su padre, para magnificar un sesgo de ese Ausente:

Mi padre, que es del tiempo
de los tiempos modernos,
te sabe una debilidad: El Hombre,
y te perdona.⁸¹

79 “Post-elegía” en *ibid.*, p. 30.

80 “Tempestad en la lumbre, 7” en *ibid.*, p. 15.

81 “Tempestad en la lumbre, 11” en *ibid.*, p. 17.

Sin embargo, no obstante el amor y la evidencia de que a Dios todo mundo lo conoce, éste no comparece por ningún lado. En esos íntimos adioses, Fernández desplegó más una visión agnóstica que ateísta, lo cual se condijo con la exclamación final del poema:

Enterré a Dios en el cielo.
Me cundió muerto y yaapestaba el alma;
era mi solo, arrinconado
con sus novias rotas...

Tenía ojos vivos, aseguibles
como si cavilaran vejez, eternidad
y decidí cerrárselos
de no caberme en la memoria.⁸²

El segundo poema, “La inscripción en tu cuerpo”⁸³, consta de seis partes, dos de las cuales se subdividen en tres secciones. En él, Fernández se refirió a la evocación y despedida de una mujer, aunque nunca perdió contacto con las ideas teístas desarrolladas en la primera parte del poemario, ya por alusión oblicua al tema de Dios, ya por simetría con ciertos momentos de “Tempestad en la lumbre”: ‘Anoche se murió la mujer de mis sueños’⁸⁴. Asimismo, predominó en él un tono parecido al de la primera parte: el objeto amoroso fue evocado a partir de una ambigüedad afectiva que osciló entre el amor y el odio, de manera que resultó indudable que el locutor iba construyendo el recuerdo de una mujer y de un amor que ya no estaban con él pero le habían dejado hondas huellas, como Dios.

82 “Tempestad en la lumbre, 1” en *ibid.*, p. 11.

83 Así es titulado con toda claridad en la edición de *Reino posible*.

84 “Nocturno al amanecer” en *ibid.*, p. 23.

Por primera vez, Fernández estableció el itinerario completo de una relación amorosa: si “La inscripción de tu cuerpo” equivale a la aceptación de la pareja, “Nuestro génesis” se fue precipitando hacia una ambigua felicidad en la que acechaba la ruptura:

Abril pone un pie en el otoño
y las hojas se caen.
Si esto ocurre, recuérdame
atar cabos o perder la memoria.⁸⁵

Acto seguido, “Nocturno al amanecer” enunció la ruptura y la aparición del tema del rencor (contaminado con el sentimiento amoroso, lo cual será *leit motiv* del poema completo): ‘Juro que no voy a extrañarla sino sólo por el rencor de la costumbre, por esa milenaria necesidad que me tiene con ella, por ese siglo absurdo de infinitos instantes de andarme sólo en ella...’⁸⁶. El políptico “La inscripción en tu cuerpo” recuperó, en el primer apartado, la evocación de los tiempos felices; el segundo estuvo dedicado a la nostalgia de la amada; en el tercero, se desarrolló el reconocimiento de que el *yo* del locutor poético se desmembra sin la presencia del *tú*. Después, “Tu elegía” fue, paradójica y deliberadamente, la edificación de la presencia del objeto amoroso a partir de sus respuestas:

Yo te advierto que me tengo prohibido
hacer memoria
de los ratos felices.
Yo le advierto mi olvido a tu quién eras,
la vez que estoy en ti, la inolvidable
momentánea presencia.⁸⁷

85 “Nuestro génesis” en *ibid.*, p. 22.

86 “Nocturno al amanecer” en *ibid.*, p. 23.

87 “Tu elegía, III” en *ibid.*, p. 29.

También, la segunda sección de “Tu elegía” resolvió las aparentes contradicciones entre el amor y el odio:

Con mi odio te construyo esta casa.
Quisiera odiarte más
pero me vence la ternura.⁸⁸

Finalmente, “Post-elegía” volvió a reunir los temas de los ángeles, de la desaparición del otro (Dios, la mujer amada), del amor y el odio, de la ternura y la rabia, para resolver el poemario desde la afirmación de la soledad del *yo* poético frente a la palabra y los amores vencidos, derruidos, pero reconstruidos con la palabra misma y la memoria: ‘Estoy seguro que quien pone sus manos en tu hombro y blasfema, llora y blasfema, se burla, se enfurece y llora para volver a reír como a ti te ha pasado; duda igual que tú de ti y tú de él...’⁸⁹ En tal sentido, la paradójica noche que se abre con el amanecer o el nocturno (forma romántica enamorada de la noche) dirigido al amanecer, metafórica súbica consunción de lo que apenas va naciendo desde el libro más ceñido, unitario y redondeado de los escritos por Fernández hasta 1984: la necesidad de Dios y el amor por una mujer.

Si *Nocturno al amanecer* fue, después de *Aprender de una sombra*, el mejor integrado de los poemarios de Fernández, las tensiones de estilo buscadas por el autor casi desde *Escribir sin para qué*, llegaron a un punto de solidez y densidad no vistos en los libros precedentes. Por un lado, volvió a aparecer la insistencia en figuras ya trabajadas por Fernández, como el juego de palabras:

88 “Tu elegía, II”, en *ibid.*, p. 29.

89 “Post-elegía” en *ibid.*, p. 30.

Así se nos cubrió el mundo de caos,
en un abril y cerrar de ojos.

Desde entonces no hay noviembre que valga.⁹⁰

También, como en *Arenas de cristal*, Fernández prosiguió con los experimentos gramaticales, como convertir el complemento usual de un pronombre posesivo en uno abstracto e inusual en español: ‘no me acuerdo de nada... mi dónde vives’⁹¹. La última construcción resulta más rica en sentido que haber dicho: ‘en dónde vives’, por ejemplo, pues el pronombre posesivo mantiene la idea de que, a pesar de la separación y las declaraciones de olvido, el locutor poético reconoce que en algún lugar de él mismo habita vivamente esa amada. Otro ejemplo de este recurso es el siguiente, en el que se sustituye ‘momento’, la palabra esperada del complemento circunstancial, por ‘olvido’:

Hace cientos de miles de naufragios
me distraje un olvido
y después lo ignoré...⁹²

Los oxímoros y paradojas tampoco fueron infrecuentes: desde el título del poemario, Fernández anunció la insistencia en un proyecto retórico, el cual siempre ha buscado la ambigüedad de expresión para multiplicar la riqueza del sentido y propiciar lecturas más profundas del poema. Aparte del ya comentado ‘nocturno al amanecer’, habría que mencionar versos como “Hace un porvenir corté la flor...”⁹³.

90 “Nuestro génesis” en *ibid.*, p. 22.

91 “Tu elegía, III” en *ibid.*, p. 29.

92 “Tempestad en la lumbre, 12” en *ibid.*, p. 18.

93 “Nuestro génesis” en *ibid.*, p. 22.

Finalmente, las construcciones con hipérbaton, que fueron avanzando en la obra de Fernández desde *Escribir sin para qué*, aunque de manera esporádica, comenzaron a perfilar sus logros más personales. Es el caso del siguiente verso: “Fui —comparezco— el siervo hambriento...”⁹⁴, cuyo hipérbaton podría deshacerse de la siguiente manera: *Comparezco: fui el siervo hambriento...*; es cierto que *Nocturno al amanecer* no está construido alrededor de esta tesitura gramatical, pero la exploración de los hipérbatos se extendería hasta el siguiente poemario, en el que algunos textos se volverían más complicados en el nivel expresivo:

Alguien de mí, conmigo, no extranjero
de los casos que soy, pero alguien roto
de muy dentro de mí, de mi convoy

tremendo —duro en sombras—, sordo puede
vivir de mis ayunos, de mi sal,
pues con morirme un poco, sigo entero.⁹⁵

A riesgo de perder la dimensión poética de las dos estrofas anteriores, el hipérbaton puede deshacerse de la siguiente manera: *Alguien de mí, [que está] conmigo, roto y sordo, muy dentro de mí [y] de mi convoy tremendo —duro en sombras—, [que] no [es] extranjero [o ajeno] de los casos que soy, puede vivir de mis ayunos [y] de mi sal, pues sigo entero [a pesar de] morirme un poco.*

De un momento a otro no reunió la totalidad de la obra compuesta por Fernández hasta 1984, pero la selección que realizó junto con Alfredo Pavón, crítico achotaleño, y las *addenda et*

94 “Tempestad en la lumbre, 5” en *ibid.*, p. 13.

95 *Id.*, “Alguien de mí...” en *De un momento a otro*, p. 139.

corrigenda que preparó el autor, fueron un indicio de lo que éste pretendía dejar en la memoria de sus lectores. En tal sentido, los ocho poemarios que confluyeron en ese libro (más los textos concebidos, *ex professo*, para el mismo, y *Furia en los elementos*) adquirieron formas más definitivas y señalaron las direcciones y búsquedas que, después, devinieron en las siguientes dos obras. Las novedades del libro fueron “El convivio según Stephan Lochner (1410–1451)”, “Furia en mis elementos”, “Tres sonetos” [“La ceniza del rayo me despierta...”, “Por tus ojos me penetra...”, “Alguien de mí...”], “Manantial en la arena (cantata frustrada)” y nueve textos de “Mester de miscelánea”. Las variantes del breve y posterior *Furia en los elementos* (pues está formado por ocho poemas) respecto a “Furia en mis elementos”, fueron las siguientes: en 1986, se agregó a esta sección la llamada “Tres sonetos”, a excepción de “Alguien de mí...”; aparte, el poeta extrajo de “Mester de miscelánea” los siguientes dos poemas: “Golpe en la noche” y “Este día de pasión”; la única novedad fue “Exordios a mi silla rota”, más las adiciones y correcciones con las que Fernández suele aderezar cada poema en cada nueva versión de su obra.

De los poemas aledaños a “Furia en mis elementos” y los que después se agregaron a éste, “El convivio según Stephan Lochner (1410–1451)”⁹⁶ es uno de los más llamativos: es el único que se abre con una nota entre eradita y biográfica —sólo los ingenuos considerarían que aclara ciertas circunstancias del

96 Stephan Lochner fue un pintor alemán del siglo XV que nació en Meersburgo en el año de 1410 y murió en la ciudad de Colonia en 1451. Casi todas sus obras fueron de carácter religioso y se conservan en la misma ciudad donde murió. La crítica considera que su obra más notable es la *Virgen de la Rosalera*. Cf. *Diccionario enciclopédico Espasa*. T. 15. 8a. ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1979. p. 290.

poema—, en la que se propone una cronología de composición: ‘Es este [*sic*] un texto escrito en 1970 y vuelto a escribir siete años más tarde o más temprano. En su escritura definitiva pongo unos versos y los transcribo sin tocarlos ni traicionarlos, en 1984’⁹⁷. La sexta sección del poema está fechada, entre paréntesis, de la siguiente manera: ‘(1977, quizás)’⁹⁸. Como las fechas se relacionan con circunstancias que pretenden ser autobiográficas, no está de más echar un vistazo al resto del proemio en prosa:

El óleo contiene cuatro personajes: Catalina, Quirino y Huberto, conocidos en nuestros días como santos por la gracia de sus intercesiones con el Cristo, aunque a mí, en el caso de los varones, me recuerden solamente algunos amigos. El cuarto personaje es un monje que quiso prestarme su indumentaria anónima. La Santa Catalina de marras desaparece y toma su lugar, junto a un venado, una muchacha mexicana de nuestros días, y que en el futuro dejará de ser creyente de ese Dios de piedra que la atormenta, aun en su aparente felicidad. Años más tarde, en mi vida, la historia se repite sin variantes.⁹⁹

En las gentiles mentiras del prólogo parece indicarse que el poeta compuso este texto en 1970 y que, tal vez, años más tarde (¿hacia 1976 o hacia 1984?), se repitió en su vida lo que él sólo había considerado una recreación poética de una pintura piadosa:

97 “El convivio según Stephan Lochner (1410-1451)” en *De un momento a otro*, p. 74.

98 *Ibid.*, p. 82.

99 *Ibid.*, p. 74.

Mi sayal, Lochner, como el suyo –hablo del monje
intuye
la historia de Himeneo,
oh Himen Himeneo –en Catulo,
centurias antes. Y amanece
en discordia la luz
y los ancestros ven el signo
de la virginidad
en los pantanos de la santa.
Mi Santa Catalina.¹⁰⁰

Las indicaciones del poeta acerca de Dios, la santa y la ‘muchacha mexicana’ parecieran relacionar a la protagonista de “El convivio...” con la misma de “Canto y celebración por quien hace llorar a mis piedras”:

Sé que no quieres verme,
¿pero sentiste alguna vez a Dios
mallugando tu cara, besándote, provocando
el humor de tus entrañas?
¿Lo viste tendido en el asfalto?
¿Le preguntaste si todo estaba por demás?
¿Fuiste la metralla de su vigilia?
¿Te regaló su descendencia?
¿Te dijo chíngate, jódete, abre los ojos?
¿Te creó en la cama
de tus padres?
¿Te desnudó y quiso, te dijo grita?
¿Me debes algo?
–Ni siquiera los versos.

100 *Ibid.*, p. 77.

Sé que no quieres verme
porque siempre me viste,
porque soy dios masacrado en mi tiempo
y soy tu dios el hombre, tu Mesías
difunto.¹⁰¹

El fracaso de la carne y el deseo ante las razones de Dios, del desencuentro o de la virtud, conduce un hilo que va de la rabia del poema antes citado a la suavidad contemplativa del de Lochner y desemboca en las frialdades de “Estatua de alguna virtud (si la hay)”: las urgencias del verbo traducen las del cuerpo: encontrarse carnalmente sin más intermediarios que *yo* y *tú*. Sin embargo, la furia y el desencanto apreciables en “Canto y celebración...” se trasmataron en una curiosa suavidad en “El convivio...”:

En cambio, el ojo es terco –pregúntele
a la santa; ella me observa
en devoción– y quiero yo
mirarte a ti,
mujer de ojos de otoño,
como el ciego dichoso
en la flaqueza de mi estatura.¹⁰²

Si la ‘mujer de ojos de otoño’ es la verdadera interlocutora del poema, es inevitable pensar en la del soneto “Por tus ojos me penetra el otoño...”, cuya presencia parece llenar todo el conjunto de *Furia en los elementos*¹⁰³. Sin embargo, tan inasible como el Dios de la pintura y tan fugaz como el tiempo de los humanos, la

101 “Canto y celebración por quien hace llorar a mis piedras, 18” en *ibid.*, p. 70. La primera versión del poema apareció publicada en *Algo así*.

102 “El convivio...” en *ibid.*, p. 80.

103 V. *infra*, pp. 30-34.

identidad del *tú* poético queda en penumbras y se mantiene en la memoria del lector como eso, como un *tú* abstracto e indescifrable; asimismo, el poema se resolvió en una levedad entre resignada y hierática que, nuevamente, confirmó la idea fernandeciana de que toda plenitud, por pasajera que haya sido, ha depositado sus efluvios benéficos en la persona:

En la sombra de Lochner, en el hueco
del tímido sayal,
bajo el umbrío de tanto vuelo,
yo siento una sonrisa
que apenas fue y será.¹⁰⁴

En *De un momento a otro*, Fernández alcanzó un equilibrio afortunado entre la reflexión acerca de temas dolorosos o punzantes (aunque no todos los poemas tengan esta temperatura) y una forma cada vez más desabrochada que regresó al verso libre, acentuó la contaminación de las atmósferas poética y cotidiana, y llevó más lejos el constante juego con las palabras. El resultado fue un volumen en el que forma y contenido se opusieron en sus tonos para evitar la caída en el desgarramiento verbal o en las formas melancólicas, lo cual produjo, a su vez, si se tolerara el oxímoron, una poesía risueñamente triste que produce una sensación esperanzada, afirmativa y antisolemne. Ejemplos de esto podrían ser los ya citados poemas "Toco el claxon, a fondo" y "Apunte en el aire"¹⁰⁵.

Me parece que "Manantial en la arena (cantata frustrada)" sugirió, desde su paréntesis, no una frustración sino el único fracaso del libro de poemas de 1984: un canto neolópezvelardea-

104 Fernández, "El convivio..., 6" en *op. cit.*, p. 82.

105 V. *supra*, pp. 10-11.

no a la ciudad de Xalapa (cuya toponimia se traduce como ‘*manantial en la arena*’), no obstante las reverberaciones de Cavafis y la impecabilidad formal, propia de un poeta en plenitud, no fue suficiente para evitar la tiesura del texto y un tono totalmente pompa y circunstancias y desfiles y carros alegóricos y feria de las flores y turismo y qué lindo es mi terruño (resulta sintomático que el mismo Fernández ya no incluyera este poema en *Reino posible*):

...pues la mano, agitada,
le hace fiesta a quien viene
y quien se va
lleva suerte y ventura.¹⁰⁶

Como parte de *De un momento a otro*, *Furia en los elementos* ofreció una unidad interesante, puesto que el propio Fernández la desgajó para integrarla en la antología *Azoro de voces...* En tal medida, resulta un conjunto relativamente independiente de las demás secciones de ese nuevo libro que, sin la reunión de las obras que se publicaron entre 1975 y 1984, también puede llamarse *De un momento a otro*.

Si el tema amoroso que lo recorre dio unidad al conjunto de *Furia en los elementos*, el sistema de contrapunto resolvió temáticamente los itinerarios elegidos por Fernández: los momentos desazonados de la soledad no bastan para deshacer los alcances gozosos del amor. Por otro lado, *Furia en los elementos* también se resolvió en una unidad alrededor de las exploraciones formales, hasta el punto del abigarramiento, especialmente en los dos primeros textos. Así, en los ocho poemas no hay una verdadera interrupción en los juegos formales ni en el flujo del recorrido fe-

106 Fernández, “Manantial en la arena (cantata frustrada)” en *op. cit.*, p. 187.

liz que, melopeicamente, inaugura el primer soneto, desde ojos que entrecruzan sus miradas y miran lunas –elevando la conciencia del locutor poético hasta el punto de hacerlo tocar sus mejores y más extremos límites personales–, desde un sistema de rimas cuya dificultad y rispidez melódicas hace pensar más en alguien como Stockhausen que en Mozart (–oño, –unda, –ismo, –umo), y desde una complejísima experimentación de encabalgamientos, elisiones (‘el cielo [es] otoño’), hipérbatos (‘De tu pelo castaño el cielo otoño con tu luna...’ > ‘*El cielo de tu pelo castaño [es] otoño con tu luna...*’), juegos de palabras (‘otoño’ – ‘otoñado’), aliteraciones (‘vez’ – ‘voz’ – ‘luz’) y oxímoros asimilados en una paradoja (‘bajo hoy mismo / a lo alto...’):

Por tus ojos me penetra el otoño
de tu luz, a mis ojos, me circunda
tu otoñado mirarme y la iracunda
hoja de sed que soy, en puro otoño.

De tu pelo castaño el cielo otoño
con tu luna; tu rostro se me inunda
de mirarte a los ojos y me funda
todo a la vez, la voz, tu luz de otoño.

Bebo a tus ojos mi mirarte; abismo
mi tiempo en tu saeta, vuelo en grumo
hacia ti en mi mira ya soy el mismo

que baja por tus ojos como en humo
al ser de tus palabras; bajo hoy mismo
a lo alto, a tus ojos, me soy sumo.¹⁰⁷

107 *Id.*, “Por tus ojos me penetra el otoño...” en “Furia en los elementos” [*Azoro de voces...*], p. 255.

El segundo poema, “Enésima nostalgia” (o número indeterminado de nostalgias), exacerbó los juegos de palabras (‘venir’ – ‘vengar’, más varias connotaciones del verbo ‘venir’) y otra vez los oxímoros resueltos en paradojas (‘más por menos, da más’, ‘ni menos siempre, / como nunca’), con lo cual Fernández asumió gozosamente (desde la forma) el desencuentro implícito en el texto. El campo semántico del desplazamiento físico (‘caminar’, ‘regresar’, ‘venir’, ‘ir’, ‘traer’) le permitió al poeta sumar la idea de un recorrido físico, geográfico, con la del recorrido abstracto y metafórico de la vida, con la del recorrido corporal sobre la piel de la mujer amada; además, el juego de ir y venir le permitió agregar al verbo ‘venir’ (‘*transportarse de un lado a otro donde está el que habla*’)¹⁰⁸ el significado de ‘suceder algo con intensidad, rápida o repentinamente’¹⁰⁹.

Vengo de caminar, regreso y vengo.

Vengo de caminar, de venirme,
y vengo de venirme sin caminar
y me vengo sin vengarme y me vengo

108 García-Pelayo y Gross, *op. cit.*, p. 1056.

109 Undécima acepción del verbo ‘venir’ en Luis Fernando Lara (coord.). *Diccionario básico del español de México*. Col Mex, México, 1991. p. 545. Ésta es la acepción más cercana a la forma coloquial empleada en México y otros países hispanoamericanos para designar la culminación orgásmica del acto sexual en cualquiera de sus modalidades, la cual podría definirse de la siguiente manera, como compensación de esos prejuicios puritanos que siguen manteniendo los diccionarios en lo que se refiere a ciertas áreas de la realización lingüística de los hablantes (la inelegancia estilística de la siguiente definición debe ser atribuida al celo por mantener la fidelidad al formato exigido por los diccionarios): **venirse**: *suceder la culminación del acto sexual –o sucedáneos– con intensidad, rápida o repentinamente, después de haberse desarrollado las actividades carnales, manuales o mentales necesarias para llegar hasta dicho punto.*

—sin venirme ni venirme—
y te tengo sin venirme ni venirme
por el camino
que nos trajo de un ala
con tal de hacernos el amor
o viceversa...¹¹⁰

Después de un misterioso '*a ya saben quién*', en la dedicatoria, el locutor poético propuso un viaje lleno de vaivenes en el que el ir y venir equivaliera a un encontrarse y desencontrarse carnalmente, hasta el punto de que el camino que lleva al amor pudiera ser recorrido a la inversa: 'por el camino / que nos trajo de un ala / con tal de hacernos el amor' también puede ser leído como 'con tal de hacernos el camino / por el amor / que nos trajo de un ala'. Ante el fracaso de la pareja, Fernández declaró:

pues amar es amar para los tontos
que no acatan que amar es el amor
cuyo principio y fin
es uno mismo.¹¹¹

Es cierto: el amor que se construye desde el yo —y que engendra todo sentimiento— es la fuente inaplazable para la salud de cuerpo y alma: el amor va hacia el otro y regresa al uno, pero la amplia disposición hacia tan generoso egoísmo puede ser insuficiente para alcanzar todas las garantías de la felicidad, porque también existe el misterio de ese otro *yo* al que se nombra como *tú*, y también está el mundo, donde habitan los *otros*. A pesar de todo, como en *Aprender de una sombra*, el autor reiteró los balances

110 "Enésima nostalgia" en Fernández, *op. cit.*, p. 256.

111 *Loc. cit.*

positivos del amor, no obstante las múltiples nostalgias de cuerpo y alma, no obstante la inminencia solitaria de ciertos venires que ya no necesariamente se ejercieron en compañía:

más por menos, da más
cuando menos más tarde
ni menos siempre,
como nunca.¹¹²

Tras la suma felicidad del soneto 'Por tus ojos me penetra el otoño...' y tras la gozosa formulación de los sinsabores del amor en "Enésima nostalgia", Fernández prosiguió sus exploraciones con un (no tan) sorpresivo "Golpe en la noche" (oscura del alma), poema en el que, invocando a san Juan y santa Teresa, se zambulló en los espejos del amor divino traspuesto en rastros humanos:

Hay un pez en la lluvia de tu sueño
y es el pan ázimo en el horno
y es la vid derramándose madura
tu sed.¹¹³

Este poema fue, tal vez, el último eslabón de las dudas religiosas inauguradas con *Arenas de cristal* y casi resueltas con "Tempestad en la lumbre", de *Nocturno al amanecer*: la sed del vino y del pan transustanciados y, en la lluvia del sueño, del $\kappa\theta\Upsilon\text{Σ}$ ¹¹⁴ aludían a san Juan de la Cruz pero, también, al Ángel José Fernández que miraba envidiosa, amorosa y nostálgicamente, los jardines de otros.

112 *Ibid.*, p. 257.

113 "Golpe en la noche" en *ibid.*, p. 259.

114 *Iesous, Khristos, Theou Uios, Soter*: Jesús, Cristo, Hijo de Dios, Salvador.

Después de tres poemas de amor, pero distintos entre ellos, sobrevino “Esta misma razón valdrá para las dos partes (Zenón)”, poema en el que su autor, retomando los motivos de la luz y los ojos, no sólo pareció recurrir a la interlocutora del soneto inicial (caracterizada con esos mismos elementos), sino que agregó referencias musicales, en tono mayor y en *allegro risoluto*, con lo que se entiende que amores, miradas, sonrisas, iluminaciones, palabras ‘de tiempo compartido’ y conciertos de voces y cuerpos dados en libertad, forman la misma (regocijada) razón que vale para las dos partes:

Viene de ti, con estos ojos;
en sol mayor los tuyos siembran a quien se asombra.
La sinfonía del ser —como quien dice—
nos nace, para ser exactos.¹¹⁵

Si “Esta misma razón...” es un poema simétrico con el soneto inicial del poemario, “Estatua de alguna virtud (si la hay)” es el espejo de “Enésima nostalgia” y de la amada que se rehusa carnalmente o con la que los vaivenes de la piel terminan produciendo sentimientos encontrados. El pretexto poético es una de las cuatro esculturas que ornamentan el costado sur del Parque Juárez, de la ciudad de Xalapa; tras la descripción bienhumorada de la frialdad escultórica —que debe ser trasladada a la frialdad de una mujer—, el final del poema concreta las angustias del contemplador de la estatua —¿qué virtud hay donde sólo hay frío?—:

me pregunto por qué no quiere saber
nada de la lujuria
y no lo sé. Yo no sé nada del amor
ni de las almas que me quitan el sueño.¹¹⁶

115 “Esta misma razón valdrá para las dos partes (Zenón)” en *ibid.*, p. 260.

116 “Estatua de alguna virtud (si la hay)” en *ibid.*, p. 262.

Si, hasta este punto, el poemario había avanzado por medio de un sistema de oposiciones entre encuentro–desencuentro, búsqueda–euforia compartida, frialdad–calidez, el soneto “La ceniza del rayo me despierta...” se entroncó con “Golpe en la noche” a través de sus obvios elementos nocturnos y de iluminación, mediante los cuales la sed por el Cristo vislumbrado, pero no asido, se convirtió en sed por la sombra del *tú* proyectada en el *yo*, explicado sólo por los vestigios de un *tú* que ya no está junto, físicamente, y que se ha adelgazado como figura de bulto, pero no como figura en la memoria de la piel y de la cama:

...Soy vestigio de esa raya
quemándose, pues soy lo que ha de ser
tu cuerpo, en mi noche, más delgado.¹¹⁷

El penúltimo poema, “Este día de pasión”, retomó algunos de los tópicos del poemario: el de Dios (‘Uno puede vivir, a veces, siete años / hablándose solo los domingos de este Dios / de lunes a domingo...’); pero el *leit motiv* de ojos, luz y luna lo reentroncaron con el soneto del principio, donde el pronombre posesivo ‘sus’ no necesariamente se refería a los de una indeterminada primera persona, sino a los de una tercera, los de *ella*:

Uno puede vivir, a veces, este día de pasión
con sus ojos abiertos
muy abiertos –como si fueran los mismos de siempre–
en el camino del sol
bajo la luna.¹¹⁸

117 “La ceniza del rayo me despierta...” en *ibid.*, p. 263.

118 “Este día de pasión” en *ibid.*, pp. 264-265.

Embozada con las apariencias de la resignación, la agri dulce alegría del día del *pathos* (sacrificio, enfermedad, padecimiento, euforia), admitió una última claridad: 'Uno puede vivir, es cierto, amigo'¹¹⁹. A la luz de este verso, los "Exordios a mi silla rota" dejan de ser los versos desolados de un ser solitario, caído y triste, para convertirse en los de un *yo* dispuesto a los avances del estado naciente y fundación, que Alberoni considera necesarios para el proceso de enamoramiento¹²⁰:

no me hallo ni encuentro
ni me tengo en mi cuerpo, nada obtengo
sino esta silla rota de estar siempre sin ti,
lo suficientemente rota.¹²¹

Por lo que he venido comentando hasta aquí, pareciera natural que la primera impresión producida por *De un momento a otro* (incluido *Furia en los elementos*) debiera ser la de un libro denso y difícil, aunque algunas de las dificultades de la poesía del volumen no sean más que pruebas de inicio previas a la seducción que le aguarda al lector en cuanto se deja zambullir definitivamente en ella. Esa impresión traduce una de las características de la primera época de Ángel José Fernández: la densidad formal, que, en ocasiones, parece oscurecer el sentido del texto por la complicación alcanzada en los poemas, disfrazada de sencillez y relacionada con los precursores creados por su autor: St. John-Perse, Rainer-María Rilke, Rafael Alberti, Eliseo Diego, Miguel Hernández, Vicente Huidobro, César Vallejo, Rubén Bonifaz Nuño,

119 *Ibid.*, p. 265.

120 Francesco Alberoni. *Enamoramiento y amor. Nacimiento y desarrollo de una impetuosa y creativa fuerza revolucionaria*. GEDISA, México, 1988. 167 pp. (Libertad y cambio) *Passim*.

121 Fernández, "Exordios a mi silla rota" en *op. cit.*, p. 270.

Efraín Huerta y Jaime Sabines, entre los más conspicuos. Mediante la presencia de algunos de estos precursores, se vuelve visible la idea fernandeciana del objeto poético (a pesar de que su poesía es muy poco dada a la reflexión autorreferencial, a eso que algunos críticos llaman el discurso metaliterario): el texto como unidad autónoma, algo que se añade al universo y hace parecer a la naturaleza una imitación del arte. La diferencia entre, por ejemplo, Ángel José Fernández y Huidobro radica en la manera como cada uno maneja la posibilidad de ruptura entre mundo y poema: Huidobro imaginaba al proyecto artístico como cosa aparte, con leyes e imágenes propias; Fernández también, pero lo hace regresar a las preocupaciones que están de este lado de la página: no llega a la disolución insignificante de *Altazor*, sino que la autosuficiencia del poema se vuelve lectura del mundo:

Ya basta. Hoy no estoy para imágenes.
Tengo demasiada tierra
en los tobillos del corazón.

...

A veces el alma se enfurece:
No hay palabras que nombren su vacío,
no tienen medida para nombrarte;
medir es desbaratar, desbaratándonos.
Las palabras son mi ceguera...¹²²

Esto enfrenta al lector con la certeza de que se encuentra frente a los despliegues de un poeta culto, entendiendo con este adjetivo que lo cultivado no depende de su capacidad para exhibir inventarios enciclopédicos en cada texto, sino la constelación de significados, alusiones, reminiscencias y juegos métricos que siempre ha sabido generar mediante el poema.

122 *Id.*, "Jurado final" en *De un momento a otro*, p. 49.

Por eso, no está de más tener algún cuidado al leer la obra de Fernández, pues no es difícil ceder a la tentación de prejuzgarlo como hermético, “barroco” o pesimista: para contradecir estos prejuicios, baste señalar el hecho de que no es nada raro su acceso a tonos bienhumorados o a maneras que rompen con la propiedad del discurso poético, pues él siempre está alerta para transgredir las fronteras y los prejuicios del lector. Por ejemplo, en el ya mencionado poema, “Estatua de alguna virtud (si la hay)”, donde los protagonistas son el locutor poético y una estatua (no del todo exenta de reminiscencias villaurrutianas), puede pasar que

...
En salva sea la parte de su atuendo,
de cero grados a la sombra
del sexo,
me pregunto por dónde, le brotó esa palidez
a sus furibundos cosméticos de los años veinte;
me pregunto cómo se desvanecieron las manchas
de sus lacrados enormes deshabitados pezones,
si uno como hombre
siempre espera la posibilidad de la virtud
aun ante la carente presencia del ser
del estar solo
en el pleno de los parques públicos...¹²³

Tras el juego y la complejidad es donde se matiza la pesadumbre y se encuentra la ya comentada ternura, una de las claves más conscientes de la poesía de Ángel José Fernández y de la propia relación del autor con su materia de trabajo: el experimento verbal que va del poema en prosa al soneto, del verso libre a las combinaciones métricas, del juego tipográfico a la ortodoxia,

123 “Estatua de alguna virtud (si la hay)” en *ibid.*, p. 109-110.

indicios del comercio del poeta con la palabra, donde el amor no sólo es asunto del texto sino problema del poeta frente a su oficio.

No es difícil ver, entonces, que entre *Algo así* y *Furia en los elementos* se constituye el segundo y más dilatado momento de la primera época de Fernández, con seis poemarios aparecidos entre 1981 y 1986, caracterizado por una constante vocación de la forma, complejidad en el vehículo formal y una mayor naturalidad en el comercio con la palabra.

Cinco años después, Ángel José Fernández publicó *Orbayu*, breve *plaque* con doce poemas que representaban el producto de un lustro silencioso. La razón más poderosa para producir tan extraño mutismo en un poeta que se había caracterizado por la fecundidad, traducida en diez poemarios durante once años de vida literaria pública, debe buscarse en dos fechas: el 6 de diciembre de 1986, cuando murió don Lorenzo Fernández, padre del poeta, después de una larga agonía, y el 20 de abril de 1987, día en que don Lencho hubiera cumplido 80 años y en el que doña Clementina Sierra Castillo, abuela adoptiva del poeta (no por eso menos cercana y verdadera), murió súbitamente durante el sueño que pasó de esa noche hasta el amanecer del 21. La experiencia cercana de ambas muertes hizo de Fernández un escritor a cuentagotas, pues los doce textos de *Orbayu* fueron, literalmente hablando, el resultado de su trabajo poético durante los cinco años que transcurrieron entre 1986 y 1991. La presencia del padre muerto desembocó de varias maneras en la vida y la obra del poeta: por un lado, lo decidió a emprender un viaje de cuarenta días por Asturias en 1989, tierra de sus ancestros por la vía paterna; por otro, la asociación plástica y ambiental de los paisajes asturiano y xalapeño lo llevaron a organizar el siguiente poemario alrededor de la palabra bable '*orbayu*', que es esa brisa menuda, casi chipichipi, que los habitantes de Xalapa-Enríquez (Veracruz) y Villaverde (Vega de Cebarga, Concejo de Amieva, Cangas de Onís, Principado de Asturias), conocen tan bien.

Fernández publicó *Orbayu* en 1991, no obstante la errata del colofón de dicha *plaque*, que fecha la publicación en 1990. La multitud de erratas en esa edición y los escasos ejemplares que se tiraron (trescientos cincuenta), hicieron que el autor del poemario se decidiera a enterrarlo y olvidarse de él antes de vislumbrar su reedición en el libro que se llamó *Reino posible*, en 1994. En este libro, Fernández volvió a antologar su trabajo poético e incluyó todo *Orbayu*, pero agregó el poema “Un gavilán anónimo”, en la sección “Lienzos de basalto”, así como los tres poemas que forman la nueva sección “Mal tercio de aleluyas” y cambió a la cuarta sección, “Final”, la que en *Orbayu* se había llamado “Al laurel de las Ánimas”.

Reino posible, publicado en 1994, no significó un cambio demasiado grande respecto al silencio de Fernández: si se considera el tiempo transcurrido entre 1986 y 1994, esos ocho años se tradujeron en doce poemas, publicados en 1991, más cuatro agregados en 1994. Eso no quiere decir que el poeta no hubiera estado cocinando nuevos proyectos literarios, pero no deja de ser llamativo el contraste entre la constancia productiva sostenida durante sus primeros once años como autor édito y la parquedad de los nueve últimos.

Aparte del carácter eminentemente autoantológico que posee *Reino posible* (en este libro no intervinieron otras manos que las de su creador, a diferencia de *De un momento a otro*), la lectura de los materiales seleccionados deja entrever dos cosas: la primera, que Fernández ha decidido que el inicio de su carrera poética comienza con *Escribir sin para qué*; segundo, que los libros y los poemas seleccionados muestran a dos Fernández, desde el punto de vista estilístico: uno relativamente sencillo y otro muy complejo, tal como puede inferirse después de la lectura de las páginas anteriores.

Reino posible, previsiblemente, está construido a partir de los duelos que marcaron los años recientes de Ángel José Fernán-

dez, situación que lo hizo volcarse de manera afirmativa hacia el mundo de sus padres (la dedicatoria del libro dice: *'a mi madre en el mundo / a mi padre en la tierra'*) y hacia la terrenalidad de la existencia humana. Por otro lado, en lo recopilado de *Algo así*, volvió a incluir “Cédula irreal para mi padre”, que también había sido recogido en *De un momento a otro*, salvo que en la tercera versión aparecieron muchas variantes respecto a las dos primeras¹²⁴: si en *De un momento a otro* desapareció el subtítulo de *Algo así* (“Romance de agravio al corrido mexicano”), *Reino posible* cambió la dedicatoria (de *'a la Doña'*, se pasó al nombre completo de la madre del poeta y al asentamiento de su dirección), se agregaron las señas precisas del pueblo de Villaverde, se corrigió la fecha de salida de España de don Lorenzo (1924 en lugar de 1925), se agregó la cuarta estrofa y, al final, se dio fecha a las enmiendas, como si se tratara de una cédula notarial.

Finalmente, los poemas “Apunte” y “Un gavilán anónimo” aluden directamente a la figura paterna, aunque no es imposible que “Da tristeza...” y “Canción” también citen, aunque oblicuamente, los sentimientos derivados de esa ausencia. En todo caso, la sección llamada “Lienzos de basalto” fue un repertorio de duelos resueltos poéticamente: el suicidio de Estela, la ruptura con la mujer encubierta bajo el anagrama de *Pame*, la desaparición física del padre, la soledad... Los versos de los que procede el título del libro dan una clave de los mundos explorados por Fernández:

Del estanque del tiempo, el jade se alza verde, apunta
la obsidiana
y el diamante da forma al corazón del vidrio, el agua fluye,
siempre el agua, pero avanza más lenta que el tiempo,
tan verde en este reino donde todo es posible.¹²⁵

124 Cf. *Id.*, “Cédula irreal para mi padre” en *Algo así*, pp. 85-87; *De un momento a otro*, pp. 196-197 y *Reino posible*, pp. 40-43.

125 *Id.*, “Al laurel de las Ánimas” en *Reino posible*, p. 168.

Saber que ese laurel ubicado en Las Ánimas, Xalapa, le fue revelado al poeta por su padre, es entender el homenaje elegíaco prodigado a través de la contemplación “paisajística” de un árbol; cotejar la fe en la vida natural y telúrica (de árboles, agua, ganado y hombres que, después de muertos, fecundan a la tierra: algo entre el canto a un dios vegetal y una oda a la seminalidad de los trópicos) es, también, entender la clase de relación que puede establecer con el mundo un pastor y conocedor de la agricultura como el padre de Ángel José Fernández: si éste parece haberse encaminado hacia la poesía “bucólica” y si anuncia su amor por Miguel Hernández, el “poeta pastor”, las raíces de tales cambios y filiaciones deben entenderse en el amor del poeta por su padre, así como en la raíz de su poesía puede entenderse, así sea de modo parcial, la fecundación verbal en la tierra de una página. Por si esto no fuera suficiente para esclarecer el sentido de un libro de tono tan marcadamente elegíaco, la segunda sección, “Sinsabor del amante”, ofrece una reflexión entre resignada y no, de la soledad del enamorado (tópico que ya es parte de la temática desarrollada por Fernández, aunque “Sinsabor del amante” se despoja de toda carga quejumbrosa para asumir dicha soledad como algo propio del ser). No es de extrañar, pues, que los tres regocijados poemas que forman parte de la sección “Mal tercio de aleluyas” irrumpen dentro del tono grave —y sencillo, estilísticamente hablando, salvo el último texto— elegido para el poemario: son tres piezas que disuenan con su jolgorio amoroso y con su luz optimista dentro de la neblina generalizada de *Orbayu*.

Además de la belleza de los tres poemas que configuran el “Mal tercio de aleluyas”, lo notable en ellos fue su tono feliz, extraño en el caso de la poesía amorosa de Fernández. Ni siquiera los *Epigramas de mayo* habían celebrado tan gozosamente al amor ni se había enunciado el asunto amoroso desde el presente, sin inminencias amenazadoras ni evocaciones de lo que ya terminó:

Morder el grueso surco de los labios
(carne roja de higo, fermentada a mi sombra)
sin resistencia alguna ni reposo.¹²⁶

Es cierto que, admonitorio, “Variación sobre un tema” recuerda que la desolación está al acecho:

Así me siento hoy, ya sin augurio,
por crearme contigo en su concierto,
soy la nada voraz que vive en vano.¹²⁷

Sin embargo, “Al ibisco bermejo de mi casa” resume optimistamente el viaje vertiginoso que pasa de un amor en pleno a la declaración de que todo parece acabarse: como el ibisco, la vida se obstina en seguir, y con la vida, sus impulsos fructíferos, lo cual tronca este poema con “Al laurel de las Ánimas” y “Un gavián anónimo”: aunque muerto, en apariencia, el laurel se sostiene en una vida casi imperceptible para el hombre; aunque Lorenzo Fernández acecha el vuelo de un gavián, en “Un gavián anónimo”,

Con firmeza y sigilo, pone al hombro su rifle
y lo centra en la mira, pero no le dispara.¹²⁸

En la convicción de estas afirmaciones vitalistas, Fernández dice en “Al ibisco bermejo de mi casa”:

Ruego a los grandes copos bermellones
para que sólo esperen lo imposible,
así sea infructuoso su milagro
vuelto polen maduro por tus ojos.¹²⁹

126 “Talle, cuerpo y boca del destino” en *ibid.*, p. 155.

127 “Variación sobre un tema” en *ibid.*, p. 158.

128 “Un gavián anónimo” en *ibid.*, p. 129.

129 “Al ibisco bermejo de mi casa” en *ibid.*, p. 160.

Por convicción y declaración de su autor, *Orbayu* es el mejor poemario de Fernández. ¿Cómo saberlo? El público puede optar por libros más o menos queribles, aunque no coincida con la opinión del escritor. Por otro lado, siendo *Reino posible*, en términos del conjunto, la primera gran decantación de la obra fernandeciana, el único poemario incluido de manera completa fue, precisamente, *Orbayu*. Como libro que cierra a *Reino posible*, parece inaugurar la incorporación de nuevos temas y actitudes en la obra del poeta: el paisaje, la serenidad, un discreto estoicismo, un mayor refinamiento de los ecos populares (como el del poema “Canción”), la sólo aparente sencillez expresiva, el deslizamiento hacia juegos formales menos evidentes y que no dificultan el acercamiento del lector (como las rimas asonantes *al mezzo* de las estrofas de “Talle, cuello y boca del destino”, compuestas por dos endecasílabos y un alejandrino). Por estas razones, *Orbayu* representa el paso hacia una segunda época de Fernández, y *Reino posible*, duodécimo poemario de Ángel José Fernández que reúne la primera época para encontrarla dibujada en el proyecto de la segunda, propone una divisa nueva: el reino de la vida es posible en este mundo de tierra y árboles, no obstante la muerte, la enfermedad o el irse quedando solo.

Reino posible, como libro en el que su autor quisiera legar una rigurosa recopilación de cuanto ha escrito hasta ahora, de aquello que él cree que verdaderamente lo representa como poeta, no sólo es una síntesis decantada de diecinueve años de publicaciones, sino un recorrido por el tema del amor, que tanto ha atareado las páginas de Fernández. Baste con la siguiente revisión: tres poemas en *Sombras, voces y presagios*, casi tres secciones de *Escribir sin para qué*, seis poemas de *Algo así*, todo *Aprender de una sombra*, los *Epigramas de mayo*, tres poemas de *Arenas de cristal*, la segunda sección de *Nocturno al amanecer*, doce poemas de *De un momento a otro*, seis poemas de *Furia en los*

elementos, una sección más un poema de *Orbayu*, y dos poemas de la sección “Mal tercio de aleluyas”, que Fernández agregó a *Orbayu* en la versión de *Reino posible*.

Fernández suele enfocar el tema amoroso desde una perspectiva en la que el yo que habla a través de los poemas va articulando el reconocimiento de su propia imperfección al mirarse en el espejo del *tú*. De esta manera, implícitamente, el interlocutor poético completa y perfecciona lo que ese estado de caída, innominado e indefinido, rompe y deteriora en la persona del locutor. No es desdeñable la hipótesis de que esa situación de carencia, tan semejante al estado inicial estudiado por Francesco Alberoni¹³⁰, haya pasado desapercibido en el *yo* hasta el momento del encuentro con el *tú*, lo que haría de éste, además de un donador, el vehículo de una revelación. ¿Quién es ese *tú*? Fernández lo caracteriza con la cualidad de la frescura y la posesión de una ontología que sólo pareciera residir en el *tú* femenino —en nadie más—, por encima de su paz y de su cuerpo; tales circunstancias exhiben la construcción de un principio yoico que oscila entre la vampirización y un carácter expectante como de pueblo judío que, en el desierto, buscara la Tierra Prometida y esperara la lluvia cotidiana del maná:

Necesito de ti lo de muchacha
fresca, lo que tienes tú para dármelo,
porque a pesar de tu cuerpo y tu paz
me hará falta, un buen tiempo, ese disfrute
que en nadie lo he encontrado, aunque lo busco.¹³¹

Si el *tú* es agente de revelaciones y redentor de caídas, perfeccionador y vehículo de conocimiento y, por tanto, un

130 Alberoni, *op. cit.*, *passim*.

131 Fernández, “Aprender de una sombra” en *op. cit.*, p. 54.

complemento perfecto del *yo*, esa poderosa suma de perfecciones define, con lo que otorga, las cosas que faltan en el sujeto del discurso poético. Las intangibilidades regaladas por el *tú* se definen, también, de manera intangible, por Fernández: sus imágenes apuntan al ascenso, a la transgresión de las fronteras en que pareciera vivir, precariamente, el ser humano, y a la posesión de territorios considerados como utópicos: peregrinación, autoconciencia, comunión con el ser del otro. Fernández pareciera tener la certeza de que conocer al *tú* (en el sentido bíblico y en el espiritual) es, simultáneamente, acto de autoconocimiento solidario y, en el juego erótico de dos, un paradójico proceso de olvido, de apropiación del otro y de ascenso a partir del otro:

...
Lo que yo sé de mí, lo que he entendido
por saberme el más solo,
fue a partir de tu piel, que era la mía,
y a pesar del silencio que tú fuiste.
Y cuando te hice hablar, con mi silencio
de peregrinación
y mi más callado entusiasmo,
no quisiste saber ni tus rencores,
que entonces fueron míos.
Y mi pálido ascenso
de no tenerte aquí,
se volvió convicción.¹³²

Sin embargo, el problema que subyace bajo el reconocimiento de tantas perfecciones es que éstas se encuentran en posesión de un ser que es, simultáneamente, un *yo* y un *otro*: un prójimo

132 “Canto y celebración por quien hace llorar a mis piedras, I” en *ibid.*, pp. 28-29.

que, reconocido en su libertad, puede desaparecer del lado del locutor poético. Por lo tanto, las perfecciones de la dádiva y del instante del encuentro están supeditadas a las vicisitudes que ese *tú* pudiera sufrir, con la consecuente pérdida de donaciones y revelaciones obtenidas a través de su ser y de su cuerpo. Por tanto, la amenaza arquetípica del andrógino desgajado pareciera merodear a toda relación amorosa, pues nada garantiza que la perfección de la esfera reconstruida se rompa, nuevamente, en dos, con lo que el *yo* del poema no sólo corre el riesgo de regresar a su antiguo estado de caída, sino que éste será más hondo después de haber tenido el cielo, el ascenso, la comunión y la autoconciencia entre las manos. Resulta notable cómo, en Fernández, persiste la idea de que, aun en la presencia del otro, sea inevitable la inminencia de la separación, lo cual parece sugerir que la ausencia sea la esencia del *tú*.

Al hablar de la locura amorosa desde un presente solitario en el que se evoca un tiempo pretérito con acontecimientos ricos en buena compañía, ya concluidos en ese pasado pero cuyos efectos se dilatan hasta el instante de la enunciación, Fernández corrobora la idea del momento apartado; sin embargo, ese momento y la locura de dos incuban la nostalgia desolada del paraíso perdido:

...

Eran tiempos de manicomio real
ese río respirable
al ser tu piel de pronto mi claro continente.

Eran tiempos, también, de ay alabados miedos
repentinos
bajo el cuerpo único y el mundo cayéndose
en un grito de amor, con importancia.

Fueron tiempos. Hoy son mi escaso cementerio,
insomnio en cama helada, un consuelo en apuros
con la sábana limpia y el pie izquierdo
de la hora en que debo olvidarme.¹³³

Ante la catástrofe de la ausencia (ese dejar de estar junto a uno la esencia del otro), ante esa muerte y fin de mundo, acto que, por lo que se lee en los poemas de Ángel José Fernández, se cumple más allá de intuiciones y evocaciones, existe una solución estética que se puede enunciar así: 'tu ausencia es tu presencia'. Decir al otro, pensar al otro, nombrar al otro, por más fugitivo que se encuentre, es darle una prisión sorjuanesca, labrada más allá de la fantasía y puesta más acá de la memoria: el poema se vuelve la constancia de que no hay olvido y, mejor aún, la certidumbre de que, verbalizando la ausencia del *tú*, se alcanza la constatación de su presencia permanente: la memoria de la piel se convierte en memoria de palabra, el hueco del otro es su evidencia, la huella es la persona, la sombra es una forma con peso y circunstancias discursivas.

Fernández, contraponiendo soledades, sugiere sutilmente la doble marca de la ausencia en las dos memorias y las dos sombras, sin importar que sea el *yo* quien lo diga, pues la historia vivida en común supuso comuniones y el atisbo de puentes compartidos, cruzados de ida y vuelta por el locutor y el interlocutor del texto, así fuera en el pasado: si *yo* y *tú* fueron espejo algún día, resulta inevitable que, bien o mal, las huellas sentidas por el *yo* también las sienta el otro en el presente:

En mi casa hay un hueco
cavado de silencios, alma

133 "La inscripción en tu cuerpo, 1" en *ibid.*, pp. 100-101.

tan ausente de ti
como yo mismo.

Desde hace un siglo estoy
sin señas personales.
Doy vueltas, procuro no soñarte
ni encontrarme contigo.

Te levanto mi casa de palabras,
respiro de sus muros
para dejarte libre en mi abandono,
tan sola con tu alma.¹³⁴

Poéticamente hablando, pareciera inevitable que una manera de resolver el problema de la presencia en la ausencia sea mediante la solución de que la ausencia se disuelva vicariamente en el verbo: traducir a la memoria, decir de otra manera a la piel, contar de otra manera una historia, decantar los efectos de una sombra: todo encuentra sentido en el verbo poético (de acuerdo a su etimología, en la palabra que puede volver a crear o, mejor todavía, en la palabra que asienta, transfigura y hace permanecer lo que en la vida es pura fugacidad y cambio).

Fernández enfatiza el hecho de que pensar, decir y recordar al otro, aunque actos tristes, recuperan la ontología del *tú* que se ha desvanecido:

...

Cuando solo te pienso, alegre, esbelta,
pálida y aún sollozante, eres.
Cuando te pienso, estoy. Y si te pienso

134 "Trilogía del orfebre, I" en *ibid.*, pp. 144-145.

con lenguaje de pobre, sin miseria,
esos gritos que vuelan como el polvo
de mis palabras
vuelven a resucitarme
un día de cualquier milenio
de estar pensando en ti, con mi tristeza.
Eso lo digo yo, porque llorarte
es un lugar común.¹³⁵

La poesía amorosa de Fernández pareciera caracterizarse por una tesitura melancólica, aunque algunos de sus poemas se detengan en los instantes gozosos; sin embargo, lo más constante en él es la convicción de que toda experiencia amorosa, presente o ausente, produce un aprendizaje constructivo en la estructura personal del *yo*. Casi todos sus poemas de amor suelen proferirse desde un presente en el que las realidades tangibles son la soledad, la tristeza y la ausencia, lo cual les da un tono de nostalgia, a veces rabiosa, a veces feliz, pues los momentos de encuentro se han convertido en materia del pasado. Este acercamiento de Fernández, que se altera en muy pocas ocasiones, hace que en sus poemas se pueda percibir una idea que es parte de su arte poética personal: el texto se cumple como crónica de esa fugacidad que es el paraíso, aunque ni siquiera el texto puede recuperarlo por completo, pues lo excepcional del instante amoroso es inamovible y perfecto, pero concluido y fijo en el pasado. Debo insistir, sin embargo, en que Fernández logra construir un universo poético en el que el gozo de vivir es más fuerte que el impulso de la tristeza, gracias a ingeniosas oposiciones formales entre lo que dice y la manera en que lo dice.

135 "Estar triste" en *ibid.*, p. 72.

En Fernández, el *yo* se activa por su capacidad para amar; el *tú*, aunque donador, desaparece y deja al *yo* en desamparo, en orfandad; por lo tanto, el poema es el espacio en el que se disciernen y resuelven los estados de conciencia amorosa y ontológica del *yo*. La poesía de Ángel José Fernández previene a sus lectores respecto al sentido del trabajo y la consolación poética: las experiencias de amor y desamor pueden ser compartidas por todos, de la misma manera en que el sentimiento de ausencia puede ser algo más general de lo que supone el enamorado, pero el verbo traduce y traduce las palabras de la tribu, más allá de mujer y hombre, más acá de la precariedad del ser. Entre la felicidad del encuentro en un pasado que no se olvida y en un presente que se deshace todo el tiempo, Fernández erige, con la palabra poética, la constancia de un *tú* que en el poema no es ausencia sino sombra amada, retenida, creada, y que revive, incesante, entre sus versos.

Así, pues, con Fernández se está frente a uno de los poetas nacidos en la década de los cincuenta que, indudablemente, va a sobrevivir a la embriaguez del tumulto. *De un momento a otro* y *Reino posible* han sido de los mejores libros de poemas publicados entre 1984 y 1994, al margen de que su autor haya sido de los “jóvenes” o de que viva en Xalapa o de que sus antepasados sean asturianos. Estas declaraciones quisieran invitar al lector a dejarse llevar por el entusiasmo y la emoción cuando se enfrenta con una obra relevante, como la que ha sido motivo de estas páginas. Agregaré que la única manera de aclarar la euforia por un viaje como el que aquí concluye, es acercándose a la obra comentada (no hay otra mediación posible) y dejar que Ángel José Fernández tome la palabra.

AMOR Y DESAMOR EN ALGUNOS POETAS

DE LA GENERACIÓN DE LOS CINCUENTA

Arturo Trejo Villafuerte*

Los poetas nacidos en los cincuenta y que comenzaron a publicar en los años setenta, tuvieron que vencer una serie de retos para lograr ejercer su ministerio poético. Por principio de cuentas el dedicarse a algo que, en todos los casos, parece superfluo: ser poeta, hacer versos y transformar la realidad con las gastadas palabras de todos los días. Ahí la primera oposición es la de los padres, quienes ven en el futuro hacedor de otras realidades, a un adolescente que se dedica a leer y escribir, que contempla las estrellas y que suspira frecuentemente pensando en el futuro, intuyendo su propia suerte como *Makarios*, como hacedor y transformador de la realidad con la fuerza de las palabras. Preocupados, los padres le piden encarecidamente “que se ponga a hacer algo”, puesto que para muchos de ellos escribir y leer es, sencillamente, perder el tiempo, hacer nada.

Luego, cuando el poeta sorteó el primer reto, el familiar, se encuentra ante sus colegas, los otros poetas que verán en su forma de trabajar, en su versitos, cómo el autor sigue la tradición

* Coordinador de la Colección Literaria “Los Cincuenta” del CONACULTA.

o cómo rompe con ella. Aquí surgirá el problema de la estética que lo llevará, sin ninguna duda, a hacerse parte de un grupo, de una cofradía donde sus pares aborden el fenómeno de la iluminación a través de la palabra en condiciones semejantes. Entonces se aglutinará en torno a alguna revista y un cardenal de las letras nacionales, o el propio Papa, bendecirá su trabajo, sus reseñas y apostará por él aunque sólo tenga unos cuantos versitos publicados, y ganará premios y becas, y entre todos los de su generación él será el ungido y será un apóstol todo lleno de gracia mientras forme parte del séquito del Papa, pero cuando éste ya no esté, cuando la historia juzgue sus poemas, cuando sus versos se enfrenten solos al lector, nadie le ayudará ni mucho menos estará ahí el Papa cuando él se enfrente como entidad, como ser humano, al viejo y nuevo problema del amor.

Y es precisamente esa mezcla de sentimientos, sexualidad y erotismo, que forma el concepto amor como una de sus múltiples manifestaciones, la que hará que el joven escriba, la que hará que ese muchacho que bien pudo hacer otra cosa con su vida, decida dedicarse a dar lo mejor de sí mismo para los demás (el afán oblativo) y a reafirmarse conforme ejerce su magisterio escribiendo (afán narcisista), dejando atrás los otros caminos, acaso más prometedores en lo que sus familiares esperan como “lo mejor”, sobre todo en términos económicos, para un joven en plena edad productiva.

Los jóvenes nacidos en los cincuenta, a estas alturas de su vida, ya sobrevivieron a las amargas experiencias del Movimiento Estudiantil de 1968, los ataques de “Los Halcones” en 1971, sobrevivieron al sismo de 1985, muchos ya supieron lo que era tener un grado universitario, vieron de cerca y crecieron sabiendo de la guerra de Vietnam, hicieron su revista literaria o han colaborado en otras, han trabajado en instancias culturales o tienen cierta relación con ellas, tienen publicados algunos títu-

los y están, como cuando empezaron, al principio de todo, con casi cuarenta años a cuestas o ya con ellos, pero apenas cosechando frutos de algo que iniciaron en los años setenta, exactamente hace 20 años. Se han nutrido de todo y muchos ya tienen en su haber dos o tres matrimonios o la suficiente experiencia para saber qué es eso y cómo no caer en ello o cómo volver a caer. Han leído lo suficiente como para ser catalogados como “cultos” o como especializados en su área de conocimiento... No podemos decir que están en la misma búsqueda, con la misma estética o las mismas intenciones morales o éticas, pero si en algo coinciden es en el viejo tema del amor y todas sus lúdicas y crispantes consecuencias, en el desamor y todas sus condiciones aleccionadoras.

Ese amor es un problema por resolver o es, como señala Vicente Quirarte en uno de sus títulos, el que “destruye lo que inventa”. Regidos por el dualismo fundamental y metafísico que nos rige: el alma y el cuerpo, el espíritu y los sentidos, la idea y la realidad, desde Platón el problema del amor se encuentra en el centro de lo que nos preocupa: nostalgia y búsqueda, promesa de porvenir, tensión hacia, anhelo de elevación y de fusión. Para Kostas Axelos en “La errancia erótica”¹, los modos de ser amorosos, eróticos y sexuales “tienen una raíz y una orientación unitaria. Sin embargo, un análisis fenomenológico riguroso y fino debería poder describir, tanto en su especificidad como en su horizonte común y universal, las situaciones del ser amoroso, las sacudidas de la sexualidad, los cintileos, las sustituciones y los artificios del erotismo, las contradicciones del amor, los misterios de la pasión. Todo amor tiende a ser ‘físico’, ‘afectivo’ y ‘espiritual’ a la vez. Un amor se agota más rápidamente cuanto

1 Kostas Axelos, *Tres ensayos*. Ed. UAM, Difusión Cultural, Colección “Cultura universitaria No. 56”, México, 1991. pp. 74. En especial “La errancia erótica”. Traducción de Tomás Segovia.

menos rico es en componentes. El amor, aunque realidad total, no deja de tener sus dimensiones, y a menudo uno de los modos del amor, una dimensión, predomina sobre las otras, incluso allí donde todos los elementos coexisten oscuramente. Tal vez haya un instante —por fugitivo que sea— en cada encuentro, en que el todo del amor asoma a través de su cumplimiento fragmentario. El juego entre el todo y la parte es más total y más fragmentario de lo que suele pensarse: todo y parte pueden presentarse como intercambiables y permutarse... Sin ser el todo del ser, el amor no es un fenómeno aislado. Es una de las potencias elementales de la totalidad (¿hábrá que decir humana?), una de sus más altas posibilidades... El amor no es tampoco la única dimensión del ser humano, aunque contiene a su manera todas las otras. Lo erótico —como la política— se da a veces como la principal y la más global de las energías del ser humano y del mundo, engañándose así sobre su propio juego.

“El *amor* es inseparable del *lenguaje*, del *trabajo* y del *juego*. Lenguaje, trabajo, juego y amor, en su entremezclamiento, constituyen lo que es y lo que deviene el mundo para el hombre. Los lazos más que estrechos que unen al amor con el lenguaje, el trabajo y el juego, se expresan también en el estilo y en el ritmo de la *producción* y de la *reproducción* del mundo humano y deberían dejarnos entrever el poder oculto y patente de la *técnica*...”

En ese todo rugiente que es el amor, indisoluble del *logos*, de la *poiesis* y de la *praxis*, le impone al joven, escritor o no, acciones y pasiones, lo que no niega la posibilidad de hallar a un amor “natural” y nunca encontraremos a un amor desligado de toda naturalidad. El amor romántico, el amor cortés, el amor sexual, el amor erótico, flota en muchas de las páginas de esta generación que, por el lado de la sexualidad y del erotismo, fue la primera en hacer el amor “como si nada”, sobre todo al hacer uso de las píldoras anticonceptivas y ejercer el “Peace and Love” de finales

de los sesenta y principios de los setenta. El amor en todas sus extensiones es recorrido por estos autores que ahora saben que la soledad existe y que no es sólo una frase para adornarse. Las condiciones del deseo hacen expresar a Héctor Carreto (ciudad de México, 1953) una "Utopía": "Afrodita Luna, directora del plantel,/ es amada y codiciada por nosotros,/ ilustres licenciados./ Ella prefiere, sin embargo, los brazos/ –pequeños y peludos–/ de su gato/ el intendente".

"En todo encuentro erótico hay un personaje invisible y siempre activo: la imaginación, el deseo..."², señala Octavio Paz y lo ratifica Ricardo Castillo (Guadalajara, Jal., 1953) cuando exclama extasiado en una parte de lo que después Efraín Huerta, sin ánimo de albur, recogería en su "Manifiesto nalgaísta": "El hombre también tiene el trasero dividido en dos,/ pero es indudable que las nalgas de una mujer/ son incomparablemente mejores que las de un hombre,/ tienen más vida, más alegría, son pura imaginación./ Son más importantes que el sol y dios juntos,/ son un artículo de primera necesidad que no afecta/ la inflación,/ un pastel de cumpleaños en tu cumpleaños,/ una bendición de la naturaleza,/ el origen de la poesía y del escándalo" (en *Pobrecito señor X*, 1976).

Una de las voces más sobresalientes de esta generación es la de Silvia Tomasa Rivera (El Higo, Ver., 1956), quien ha escrito muchos y variados poemas en torno al amor y desde distintas perspectivas, sin embargo, uno de los más logrados, por su contenido concentrado y las imágenes que nos proporciona es este: "Un caballero tigre viene por las noches/ a chupar hasta la última gota de deseo,/ ya me siento en sus garras/ revolcándome/ sobre la yerba oscura,/ lamiendo lo más tibio de su cuerpo,/ bajando al estanque de aguasdulces/ donde una siempreviva/ encuen-

2 Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*. Ed. Seis Barral, Biblioteca Breve, México, 1993. pp 222. En especial "Los reinos de Pan".

tra la razón de abandonarse./ Afuera la ciudad/ con sus enormes carros/ y sus damas/ besa los sudores de la noche”.

Kostas Axelos lo señala con certeza: “Desde las curiosidades y las fantasías infantiles hasta las angustias y las iluminaciones de la adolescencia, desde las fijaciones y las aventuras de la edad llamada de la razón hasta las añoranzas y los fantasmas de la vejez, nos enfrentamos al problema del *amor*, *erramos* por los caminos del amor. Esperamos de él el milagro... El hastío mortal proyecta su sombra sobre toda pareja constituida...”³ Entonces el poeta, que en su visión de las cosas observa el más allá canta a los “Adúlteros”, como lo hace Rafael Vargas (ciudad de México, 1954) en este conciso texto: “¿Será mejor entonces, mujer, dejar de vernos,/ apartar los labios teñidos de vino/ y maquillar la roja mordedura del amor/ ante viejos espejos carcomidos?/ nunca tendremos una casa, es cierto,/ pero la intemperie de un gemido ha sido nuestro hogar./ no habrá aniversarios ni flores/ pero tú rodarás interminablemente/ entre las flores de mi sueño hasta mi tumba./ lo que la carne une nada lo separa:/ ni dios ni el tiempo ni el temor ni el olvido./ el deseo planta un árbol del que una gran cauda de/ pájaros descende/ para beber en la fuente lasciva de la sangre”.

El amor también carga con su deseo de afecto y de ternura y entonces vienen esas palabras celebratorias que hablan de ello, como lo hace José Francisco Conde Ortega (Atlixco, Pue., 1951), en “Por la ventana”: “Por la ventana entra el frío/ en cualquier rincón se queja/ y apagamos la luz./ Oímos los ruidos de la noche/ —pasos al filo de la prisa; besos/ detrás de las puertas; un llanto apagado. Entra un poco más de frío./ Buscas con tus pies mis piernas./ Cerramos la ventana”.

“El amor instalado en lo cotidiano está en peligro de hacerse opaco y aburrido —señala Kostas Axelos⁴—; sin embargo, el peli-

3 Kostas Axelos, *op. cit.*

4 *Ibidem.*

gro de una dispersión anodina y de un desparramiento fútil no es menos grande. No está en nuestra mano pactar ni con unos ni con otros de estos poderes y no podemos vivir sin ellos. El amor-erotismo-sexualidad, aunque único en su fuente y en su orientación, no cesa de comprender grados, variantes, niveles; los diferentes rostros del amor no se armonizan. Simpatía, amistad, colaboración en la edificación de una obra, deseo, estado amoroso, ternura y amor no coexisten tan pacíficamente. Constancia y confianza, fogosidad e ímpetu imponen sus alegrías y sus penas y permanecen sometidas al ritmo de la repetición y de la rotación, aun cuando no queramos captar el sentido del retorno —en el tiempo— de lo mismo...” Por eso Jorge Esquinca (México, D.F., 1957), alza la voz para decir (en “Márgenes V”) “¿Con qué violencia he de nombrarte?/ Si tú eres delgado puñal que divide al sueño/ y cerca del alba todo puede ser ausencia,/ menos la ofrenda que se abre en tu cuerpo:/ huerto lavado, ruta desleída./ Si el secreto a voces anda en largas lenguas/ como un fuego silvestre;/ si volver a solas con la noche/ fuera razón del canto,/ qué súbito fulgor, qué renovada piel/ encontraríamos tras la lluvia/ —o tan sólo una amarga certidumbre/ fruto de las horas incansables”.

El amor pone remedio a la angustia pero también engendra la angustia, el amor es el aliado de la inquietud —incluso cuando aspira a la paz. Como ciertos pozos profundos, lo que llamamos, balbuceando, erotismo, es un pozo sin fondo, por eso ante semejante situación, Eduardo Langagne (ciudad de México, 1952) señala que “Una vez lo dije pero ahora a vuelto a suceder”: “esa mujer paseaba/ con su aroma de muelle abandonado/ a madera sabia si cultivaba/ gaviotas en la lluvia/ ese día trajo su sexo tibio como siempre/ sus labios acostumbrados a la guerra/ y un ciclón adentro de la blusa/ entonces sobrevino la catástrofe”.

Deslumbramiento y reconocimiento al paso del tiempo en que sexo, amor y erotismo se transmutan, es lo que concentra la vi-

sión de Myriam Moscona (ciudad de México, 1955) en “Matusalenismo”: “Me gustan los hombres viejos/ que arriesgan el infarto en cada advenimiento./ Ah, qué encanto en sus carnes macilentas./ Elefantes, vacas profanas,/ con una almeja rodeando el paladar./ Perdieron el pudor./ Han perdido casi todo”.

La percepción femenina del acto erótico-amoroso y sexual tiene en “Astral”, de Maricruz Patiño (Ciudad de México, 1949), una descripción afortunada de cómo se ve ese acercamiento con otros ojos: “Siento la brisa de tu cuerpo acercándose/ el viento la empuja/ contra mi cara./ Oigo tu piel y su poblada noche de estrellas/ siento el rumor de tu estela acercándose/ álgida espuma/ invocado deseado concedido/ golpe de mar lejano/ como un canto como un rezo/ penetra en mí/ el coro de tus voces/ llega ascendiendo tu lleno/ a mi vacío”.

Ya para concluir con esta breve exposición de “amor y desamor”, quisiera cerrar con un poema de Vicente Quirarte (ciudad de México, 1954), donde se dan las claves emotivas de lo que fue y pudo ser, entre la invocación y la evocación, los verdaderos motores de la poesía, que la emparejan con la oración, cuando se pide lo que no se tiene, y con la historia, cuando se habla de lo que sucedió, y es, precisamente, “Nostalgia de la Mara”:

“Ahora tendrás gran parte de las cosas/ que entonces no tuvimos y tal vez no recuerdes/ las caricias que en medio de los muslos/ nos ataban a la mesa del café de chinos/ donde creíamos guardarnos de un desastre /que entonces llamábamos la lluvia./ Cien pesos era la opción entre el hotel/ y las obras completas de Xavier Villaurrutia./ Ahora puedo tal vez comprar más libros/ pero entre otras pocas cosas he aprendido/ que en tus muslos serenos hay más vida/ que en la angustia de páginas de otros./ Ahora podría llevarte a alguna playa/ hecha para tu desnudez y mi delirio./ Pero si entonces hubiéramos dejado/ esta enferma ciudad que aún nos cerca,/ nunca hubieran mis manos

conocido/ —en sus dulces y más sórdidos rincones—/ tu inicial calentura adolescente./ Ahora que tal vez estás casada/ y tienes las cosas que entonces ni deseábamos,/ te recuerdo entre clases, galeras, traducciones,/ en este café donde la lluvia/ ha arrojado a docenas de muchachas/ como la que fuiste un día,/ dispuestas a combatir el orgasmo/ en contra de la ciudad inconvencional”.

En este juego de amor-sexualidad-erotismo está la búsqueda de lo posible y de lo imposible, las condiciones que el ser humano le imprime al amor, pero también las que el amor imprime en la humanidad. Fray Luis de León lo dice en el “Cántico espiritual”: “No se puede vivir sin amar” y en esa condición del ser humano llevamos nuestro pecado y nuestra penitencia, gozar del amor y sufrir el desamor, lo que pese a lo contradictorio del planteamiento produce poesía, literatura, historia.

CUATRO ASES DE AMOR:

MOSCONA, LÓPEZ AGUILAR, ROSAS GALICIA Y TREJO

José Francisco Conde Ortega*

En alguna de las páginas de Montaigne se lee lo siguiente: “Quienes han comparado nuestra vida a un sueño han tenido razón, tal vez más de lo que pensaban. Velamos durmiendo y velando dormimos”.¹ Y esto, que se ha vuelto un lugar común, nos sirve para ubicar esos lugares comunes –tan necesarios– en su justa dimensión: aquélla en la que se ofrece una idea de la realidad siempre inmersa en una obsesión: un sueño a la medida de nuestros deseos menos sombríos.

En estos tiempos en los que la espada de Damocles parece adquirir una realidad incontestable; en los que nuestro país sigue siendo saqueado por los mismo vivales que, ahora, se pelean y se matan entre ellos; en los que las enfermedades parecen parte inevitable de las vidas; en los que aparentemente no hay respuestas, el artista se esfuerza por levantar un escudo inesta-

* Area de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

1 Es evidente la vitalidad de este tópico aludido por el pensador francés. Desde el sueño de Don Quijote en la cueva de Montesinos, hasta las alegorías de Calderón de la Barca, una forma de advertir otra realidad “más real” ha sido decisiva en el pensamiento occidental.

ble: el sueño más empecinadamente solitario: el amor. El amor como una forma de cólera por conservar un espacio para vivir y soñar: para establecer –reestablecer– una relación con el otro –los otros– que comparten, cuando menos, la necesidad de vislumbrar alguna respuesta. De ahí la búsqueda del amor.

Por eso se quiere estar seguro de que todo acto de amor se involucra en la historia total del mundo y, desde luego, de que parte de la necesidad de construir una historia particular. Por eso, también, la intimidad y la búsqueda de sombras: la posibilidad de contar –y cantar– los momentos previos y los desencuentros, a pesar de ese intermedio fugaz de la plenitud del goce. La experiencia del amor se cumple y justifica consigo misma; pero cuando necesita ser nombrada se puede convertir en poema. Entonces, las palabras más entrañables de la tribu se comprometen en la elección de la voz intransferible y única con la que se afianza la memoria. Desde ese momento se apela, se evoca y se invoca, porque la referencia, el asidero para convocar al amor, se vuelve irrepetible.

Sabemos, asimismo, que en los asuntos de amor se lucha contra el tiempo y el silencio. Cuando la existencia de otro cuerpo se inmiscuye en la vida se comienza a creer que la eternidad se roza. Sin embargo –paradoja mayor– hasta la eternidad resulta efímera. Pero con esos instantes de entrega afanosa y de comunión sin restricciones, cada señal, cada silencio, logran crear un código rabiosamente compartido: por eso el tacto y la memoria: por eso la palabra que construye una gramática inviolable. Y el poema nace de esa voluntad de perdurar pese a la ausencia inevitable.

Creo que, fatalmente, podemos estar seguros: el amor no es ciego, es visionario. Mejor: “El amor abre grandes los ojos, es clarividente...”² como señala angustiosamente Roland Barthes.

2 De cualquier manera, en la escritura multitudinaria y fragmentaria de ese discurso amoroso total, la posibilidad de “ver” es siempre una revelación.

Y esa capacidad de ver más allá; esa posibilidad de abrir surcos en una tiniebla que debiera permanecer insondable, implica el triunfo y la derrota: la herida que duele y que, por lo mismo, se busca y se depura.

En la poesía de los autores mexicanos que nacen al promediar el siglo, el amor sigue siendo una búsqueda y otra forma de entender la necesidad de todos los siglos. Una relación compleja con la realidad que impone la vigésima centuria influye —y matiza— el encuentro con el poema de amor de los poetas nacidos en los años 50. Multitud de voces y registros, de asedios y de tratamientos formales conforman una generación que, en los tiempos recientes, está ofreciendo sus mejores frutos.

Dos formas del amor, del tratamiento amoroso en el poema pueden ser ejemplificadas en la obra de cuatro autores de la generación supradicha. Los poetas estudiados, si bien pertenecen a los nacidos en los años 50, detalles de formación, espacio geográfico y, obviamente, historia personal, comparten un sueño y buscan una respuesta en el amor. Myriam Moscona, Enrique López Aguilar, Rolando Rosas Galicia y Arturo Trejo Villafuerte ejemplifican dos aspectos del sentimiento amoroso en su generación. Moscona y López Aguilar apelan a la permanencia, al discurso que se inserta en una historia total porque la palabra es el único resguardo; Rosas Galicia y Trejo Villafuerte, en el apremio del goce sensual, encuentran una respuesta y una herida solidaria.

Los cuatro tienen, ya, una obra sólida y coherente. Diversos reconocimientos dan cuenta de ello. Por eso mismo vale la pena indagar, en solamente un libro de cada uno de los autores, esa búsqueda de respuesta ante nuestro mundo apresurado. Creo que *El árbol de los nombres* de Moscona, *La piel y su memoria* de López Aguilar, *Herida cerrada en falso* de Rosas Galicia y *Nuevo mester de hotelería* de Trejo Villafuerte pueden acercar-

nos a una constante y a una apuesta escritural. De alguna manera, estos poetas comparten un espacio afectivo con sus compañeros de generación y, al mismo tiempo, inscriben su singularidad en una búsqueda mayor.

Myriam Moscona nace en la ciudad de México en 1955. Ha publicado *Ultimo jardín*, *Las visitantes* y *Las preguntas de Natalia*. Con *El árbol de los nombres* se instala en el centro de una necesidad de decir para hacer compartible la historia de los amantes que, durante toda la historia, han soñado con una palabra capaz de abrir las puertas a la mayor ceremonia de la existencia: la que celebra las conquistas del amor. Esencialmente amoroso, este libro de Myriam Moscona consigue situarse en la mejor tradición de la poesía en español de nuestro tiempo. Y es que la tradición es un árbol nutricio en cuyas ramas la savia de las historias particulares ha ido alimentando, y dando sentido, a una liturgia de palabras. Por eso *El árbol de los nombres* es la historia de todos los amantes que no han cejado en el empeño de reconocerse en la Palabra, en ese vocablo que señala y da vida a deseos y ensoñaciones. Y que se acerca a la divinidad. Escribe Moscona:

Desciende Dios con su lujuria.
Nos da sus nombres, sus linderos,
sus ayunos.
Las percusiones bajan
para golpear al corazón.³

El árbol de los nombres consta de sólo nueve poemas, y de uno, más breve que los otros, a la manera de un epígrafe y una advertencia. Y en esos nueve poemas Myriam Moscona se enfrenta a un doble abismo: el que sitúa a los amantes en el instante

3 Myriam Moscona, *El árbol de los nombres*, p. 50.

previo al encuentro amoroso, ése que los impele a nombrar para reconocerse:

Antes de ser nombrados,
antes aún que el animal
perdiera su extensión sobre nosotros,
caías sobre mí.⁴

y el que sitúa a la poeta en el trance de comenzar el poema:

dame la pasta, el cauce, la materia
para grabarte en la memoria.
Digo en sueños tu nombre.
Un ave se disuelve en las alturas.⁵

Esa tensión es la que da cuerpo al poemario. La búsqueda de señales y referencias que establecen límites es lo que da complejidad al conjunto. El mérito es que las referencias nunca oscurecen la tensión inicial. Por eso *El árbol de los nombres* es un libro lleno de lucidez.

Las referencias, múltiples, tienen que ver con la religión, la geografía, ciertos libros religiosos y una carga enorme de tradición literaria. Lo bueno para el libro es que son efectivamente eso: un marco referencial afectivo y cultural que significa una manera de situarse. Lo otro, el poema, se propone como una realidad que trasciende sus propios límites para involucrar a un mayor número de lectores. Así, lo humano, lo verdaderamente compartible se ofrece en la medida en que la autora aspira a la Palabra que resuma a todos los amantes y que, al mismo tiempo, sea para ellos única señal de complicidad y secreto compartido.

4 *Ibid.*, p. 9.

5 *Ibid.*, p. 37.

El paladar
siente la ligereza de la hostia.
Hemos violado el cautiverio.
Nos cubren las palabras.⁶

El momento de nombrar y ser nombrado es el de reconocerse en la pareja. Y es el momento en que las pieles y las experiencias comparten otra retórica: ésta es la visión del reino. Antes de ella se encuentran la dulce impaciencia, aquélla por la que “Job también fue perdonado”.⁷ Después está la memoria que se fincó en la Palabra. Ante el vértigo del abismo los vocablos invocan la caligrafía del cuerpo y Moscona consigue una poesía altamente emotiva. Los amantes nombran y son nombrados. El recuerdo es algo más que un deseo: es la prolongación de la palabra en el tiempo. La poesía de Myriam Moscona se llena de ritmos y de exigencias semánticas en el rito del amor.

Los poemas de *La piel y su memoria*, de Enrique López Aguilar (ciudad de México, 1955) poeta, ensayista y traductor, reconstruyen una historia de amor. Es cierto: esto es una constante que permanece en la tradición literaria. Pero, por fortuna, en cada historia de amor renace el mundo. Cada bitácora de afanes, pesares y alegrías contiene su circunstancia y su andadura. El paso de la experiencia personal a realidades compartibles es la mayor –y acaso la única– responsabilidad del poeta. La creación de una estructura verbal irrepetible es lo que justifica que se cuente algo tan personal. Esa es la búsqueda de todos los poetas; ésa es la razón de la poesía y la vida del poema. Enrique López Aguilar acepta el reto y propone una visión del poema y de la historia de amor:

6 *Ibid.*, p. 24.

7 *Ibid.*, p. 19.

Vengo contigo a conocer mi cuerpo,
a medirte y palpar las diferencias
(¿es tuyo éste que siente? ¿es el mío?
¿dónde es que yo termino y tú comienzas?)⁸

Esa lucha contra el tiempo y el silencio la emprende López Aguilar con armas bien definidas: una sólida costumbre de lector y una sensibilidad templada en la autocrítica. Con esa lanza y ese escudo acomete al enemigo feroz. Y urde su estrategia y tiende su señuelo. En *La piel y su memoria* todos los poemas celebran el tacto: el roce de la piel, la caricia: el contacto necesario por el que los amantes se (re)conocen:

Cubriste con tu ser mi entendimiento
regalándole el oro de tu nombre,
me fundaste en el vértigo de amarte:
fui tuyo en el bautismo de los ojos,
en la fronda callada de las manos.⁹

Una mujer es completa cuando una mano de varón le da sentido. Y viceversa. Esa mano –y el cuerpo todo– del hombre nace y existe porque, en esos momentos únicos, aprende la geografía más entrañable.

Desde el hondo recinto de mi sangre,
mi piel ya me abandona por vestirme,
mi carne desatada te requiebra
y te ofrece su voz hecha de tacto
(te dice lo que sabes, pues me habitas):
“yo soy en la blancura de mi dueña”.¹⁰

8 Enrique López Aguilar, *La piel y su memoria*, p. 10.

9 *Ibid.*, p. 11.

10 *Ibid.*, p. 53.

Sabe López Aguilar que todo amante debe ser un fiel de amor; que en ese ejercicio se purifica para pasar, armado, debajo del “Arco de los leales amadores”. De ahí el prodigio del tacto. La tibieza de la piel ardorosamente conquistada, los ojos que no aceptan desamparos, el oído que acaricia cada ruido compartido, el sabor que se reconoce en los ecos más lejanos; todo, todo lo que hiere los sentidos es una celebración del tacto, de la cercanía, del intercambio de texturas de la piel en el momento del amor más pleno. Por eso el agua, la luz, el suave calor de la mañana y todas las manifestaciones de la vida celebran ese amor que entabla un diálogo felizmente encarnado en la experiencia vital:

Te busco por el cuerpo ciertas señas, la llave que
desvele el lento dibujo tendido entre los senos y tu
ombligo, entre el vago almizcle que perfuma tu
entrepierna y el obediente misterio en los pezones,
como si fueras una blanca luminaria de carne donde
impusiera la transparente constelación de mi
saliva.¹¹

Y para atenuar el silencio López Aguilar se crea una retórica de todos los sentidos. Cada momento de la experiencia amorosa se resguarda en el tocarse, en saberse cerca, en ciertos silencios que establecen momentos de comunicación irrepetibles:

Como siempre, a punto de saber, me pierdo en la
revelación que otorgas mientras somos las dos espaldas
del mismo cuerpo, cuando me enseñas que ya toqué tu
nombre, que sólo se conoce de ese modo.¹²

11 *Ibid.*, p. 67.

12 *Loc. cit.*

Por eso, quizás, el gusto por las imágenes que privilegian las sinestesias. El mundo exterior irrumpe plenamente para compartir una historia amorosa particular, sobre todo algunos lugares predilectos. Pero ese mundo se transforma en imágenes de agua, de luz o de aire que perciben todos los sentidos: un mundo para ser celebrado por dos amantes que entienden los límites del silencio.

El poema en prosa y el endecasílabo son las formas sobre las que se construye *La piel y su memoria*. Con ellas el poeta conforma su retórica: pero, además apela a una tradición que va, desde los trovadores, hasta poetas recientes, deteniéndose con fruición en algunos autores de los Siglos de Oro. Y ése, formalmente, puede ser el resguardo de la memoria. Cierta temperatura, cierto sabor a tradición, ciertos guiños y referencias a poetas que han cultivado el poema de amor hacen pensar en una voluntad de acrecentar ese discurso amoroso que, por fortuna, se escribe para combatir al olvido, pero antes se vive intensamente.

Otra forma del rito del amor se ve en *Herida cerrada en falso*, de Rolando Rosas Galicia (ciudad de México, 1954), quien ha publicado, además, otros libros —*Perversa flor*, *Caballo viejo*, ...— en los que también celebra al amor. *Herida...* celebra el amor sexual a la manera de Efrén Rebolledo, pero también recuerda a un buen número de cultivadores notables, desde las letras del bolero quejumbroso y melancólico y los dichos populares, hasta la sabiduría entrañable de Rubén Bonifaz Nuño, pasando por una lista de amorosos que han gozado de y por esa herida de amor que, en sus momentos dolorosos, da la pauta para el poema. Y Rolando Rosas no oculta sus armas. Sus epígrafes marcan una bitácora de lecturas y una guía de vuelo.

Herida cerrada en falso continúa una vertiente del trabajo poético de Rosas Galicia: el esmero formal, el cuidado en la

selección de vocablos y la práctica de rigor autocrítico. Pero, además, en este libro transita por un camino que apenas había empezado a esbozar en sus trabajos anteriores: el del amor en su momento más celebratorio y doloroso, el de la posesión del cuerpo, y el antes y el después:

Es mi agrio corazón el que se ofrece
Ácimo pan sobre la limpia mesa
Pártelo en dos y mira cómo brota la saliva espesa de sol
Bestia oscura y ciega.¹³

La caricia de una tibia piel es la celebración mayor de la vida. El cuerpo de una mujer durante el combate amoroso es la justificación de cualquier existencia. Pero siempre hay un antes que significa desasosiego, y un después que se transforma en herida:

Cuando digo nosotros y amanece
miento Sólo es un tú y yo a la deriva
Cuando pretendes que mi cuerpo escriba
en la bondad del ciego se envejece.¹⁴

Herida cerrada en falso tiene un centro sobre el que giran tres momentos del estado de amor. Ese centro es el de la posesión del cuerpo, el de los afanosos trabajos de la caricia y la pasión y de la cópula:

Al filo de la navaja ponga su corazón
Suave / sin prisa
Sienta la orilla de la lengua
Sienta el roce mortal apenas chasquido de saliva

13 Rolando Rosas Galicia, *Herida cerrada en falso*, p. 7.

14 *Ibid.*, p. 22.

Sienta su volumen / agua presurosa
Su respiración / sus ganas / su herida
Busque fantasmas / conozca el naufragio.¹⁵

Los tres momentos tienen que ver con un estado de pasión. En primer lugar el reclamo por una relación siempre precede y en precario equilibrio; en segundo, inmediatamente después del coito, cuando una desazón invade los silencios y aguza los sentidos para el desapego; el tercero, cuando duele la ausencia en lo más atroz del desencuentro. Entonces la herida que no cierra; la herida que se abre a cada nuevo intento de efusión o de silencio. Entonces el poema:

Perder el amor de quien nos ama
es entrar al espejo miserable de uno mismo
Encontrar la invisible sed
en la fresca vasija de barro del que olvida
Despertar en medio del desastre del alcohol y no ver
al terrible dios / odiarlo
Flagelar su corazón
No importa si el torvo amor no nos escucha.¹⁶

Esos momentos del antes y el después configuran una situación precaria. De ahí la pasión y el reclamo: la inestabilidad por un encuentro que se pospone hasta exasperar. De ahí los silencios, en el lecho, porque una ausencia de notas lejanas se interpone y duele. Por eso el dolor del desencuentro y de la evocación del cuerpo tibio y ardorosamente amado. A fin de cuentas el momento del amor es transitorio y efímero, como todo en esta vida. Por eso una

15 *Ibid.*, p. 30.

16 *Ibid.*, p. 37.

sed que no se calma y una herida que duele. Cierra en falso y se vuelve a abrir a la menor provocación. Herida que debe estar allí, para hacer recordar cuán perecedero es el momento del amor:

Quien jure con la palma de la mano sobre la brasa viva
que nunca dijo amor
que regrese

Siempre habrá un río
llegandoyendo por el cauce oscuro de la carne.¹⁷

Las imágenes que crea Rosas Galicia para dotar de vitalidad a esta *Herida cerrada en falso* son duras, ásperas, violentas. Pero existe una temperatura de lascivia, de lujuria que intenta responder a todos los apremios del instante amoroso. La saliva y la sangre son palabras que invaden los poemas, así como los sudores y los humores del cuerpo. Polvo, humedad, sombra y luz, dureza y borrachera crean un ambiente propicio. Poemas de impecable factura, los de Rolando Rosas están, también, muy cerca de otra virtud: como en el mejor Efraín Huerta, puede afirmarse que la lujuria es la piedra filosofal que transforma el reclamo en poesía.

En 1979 Arturo Trejo Villafuerte publicó su *Mester de hotelería* en una edición limitada y amorosamente concebida. Rápidamente se agotaron los ejemplares. En 1992, en la colección “El ala del tigre”, publicó el *Nuevo mester de hotelería*, libro en el que se recuperan aquellos poemas que fincaron su modo de concebir el trabajo poético, más otros textos que confirman un camino de convicciones literarias y personales. Entre éste y

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

aqué existen otros libros que señalan una voluntad en el oficio y una manera de entender el estar en el mundo: *A quien puede interesar*, *Como el viento que pasa*, *Mirada atrás*, *Malas compañías* y otros trabajos de ensayo y de crónica urbana. Lo que importa señalar es el apego a una constante escritural, a una concepción del texto que vincula los recursos particulares del autor con la materia literaturizable. En este sentido se puede hablar de congruencia.

Los temas por los que transita el trabajo poético de Trejo Villafuerte, si bien son los de la tradición occidental, conllevan un matiz que los acerca a esa suerte de cultivadores –algo menos que marginales– que propusieron un camino menos ortodoxo en la historia del hacer poético. Cierta atmósfera de clandestinidad –como es obvio, pero debe destacarse– y un regusto especial por los adoradores de la noche en cofradías celebrantes del licor congregatorio, recuerdan los cantos goliárdicos y la sensibilidad subversiva de François Villon. No digo que ésa sea la influencia. Afirmo que existe una afinidad espiritual. Afinidad que pudo haber sido comprendida a través de ciertos autores har-to frecuentados por Arturo Trejo: Tomás Segovia, Eduardo Lizalde, Carlos Illescas, Jaime Sabines, Efraín Huerta y poetas de lengua inglesa.

Es recurrente el asunto del amor en los poemas de Trejo Villafuerte. Y es un amor que, hasta en los momentos de la entrega de los cuerpos, siempre está teñido de nostalgia y desamparo, como si el encuentro con la compañera fuera una eterna posposición en cada experiencia; como si el antes y el después de la cópula implicaran una sed que no se calma ni con la posesión de uno o muchos cuerpos tibiamente acogedores: un amor asediado en las partes más acariciables de jóvenes oficiantes de algo tan parecido a la ternura, pero siempre transitorio, siempre evanescente:

Vuelvo a amar y soy otro
Nervioso
Inquieto
Los amores son siempre continuación
de otros amores
Las voces son remedos de alguna voz
que nos acarició hace tiempo.¹⁸

Por eso, en esa suerte de diario de campaña escrito por un frecuentador de hoteles, a pesar de todos los momentos de gozo y plenitud, queda una sensación de derrota prematura:

Tomaré de tu cuerpo el rocío y acariciaré los lugares
que los dioses me ofrecen
Por esta noche seré el dueño de tu territorio
el otomí con sueños de tolteca
Y quizá sólo me consideres un accidente en tu camino.¹⁹

En todos los poemas de *Nuevo mester de hotelería* hay una atmósfera sostenida. Tal vez por una voluntad de buscar el cobijo de las sombras, los encuentros en cualquier hotel de paso o en una cantina bienhechora donde recuperar las fuerzas, los versos adquieren una especie de destino, de ambiente en el que se mueve un personaje en espera de todas las sorpresas que llegan inevitablemente. Por eso, también, los poemas que se refieren a la amistad tienen un sabor agridulce, de recuento, de ajuste de cuentas:

Porque la amistad es la sombra que nos cobija.
Porque sí y porque ahora ya no hay tiempo

18 Arturo Trejo Villafuerte, *Nuevo mester de hotelería*, p. 43.

19 *Ibid.*, p. 47.

para ilusiones baratas,
escribo estas pinches líneas
y brindo por ustedes.²⁰

En todos los versos puede leerse una condición vital: el poeta cree en el amor y en la amistad solidaria, pero tal parece que un escepticismo involuntario lo hace pensar en un enemigo mayor y todopoderoso: el tiempo. Y en esta lucha es en la que se temple el trabajo poético de Arturo Trejo Villafuerte. Casi sin mencionar la palabra, el tiempo parece ser obstáculo que no se puede librar. De ahí la prisa por el amor. De ahí la búsqueda del cuerpo joven que se aleja sin remedio:

El viento recoge hojas y esparce un perfume de osa joven
El viejo Teddy sueña placeres y caricias
que la vida ya le niega.²¹

Nuevo mester de hotelería es un libro en el que Arturo Trejo mantiene su convicción poética. Concebidos dentro de la más absoluta libertad del verso suelto, los poemas llegan a un ritmo algo abrupto, como si siguieran la cadencia de un corazón sobresaltado. Y en esto radica su valor. Trejo Villafuerte construye sus líneas con amplitud, en el espectro de una ola rítmica amplísima. Dentro del tono de una conversación que no aspira a los silencios, el poeta sabe concluir el poema, rematarlo. Poemas como "Vida moderna",²² por ejemplo, compendian una voluntad de fidelidad a sí mismo y de contención en el verso. Y eso es la obra poética de Arturo Trejo —y *Nuevo mester de hotelería* puede ser

20 *Ibid.*, p. 106.

21 *Ibid.*, p. 82.

22 *Ibid.*, p. 52.

una síntesis—: constancia de convicciones personales, una forma de buscar un lugar en el mundo y la entrega, sin reservas, a la poesía de y para todos.

Necesidad de la memoria, deseo de singularizar un discurso, urgencia del amor, son aspectos de la historia del mundo: del trayecto de la poesía por todos los ámbitos y todas las lenguas. Myriam Moscona, Enrique López Aguilar, Rolando Rosas Galicia y Arturo Trejo Villafuerte inscriben su trabajo en esa lucha que, también, es contra el silencio y el olvido. Nombrar y sentir un cuerpo, apurar el goce sensual y —de otro modo lo mismo— compartir un espacio ardorosamente conquistado son las formas de aprehender un mundo cada vez más apresurado.

BIBLIOGRAFÍA

- López Aguilar, Enrique. *Lapiel y su memoria*. México, UAM, 1993. 98 pp. (Col. Laberinto, 41).
- Moscona, Myriam. *El árbol de los nombres*. Guadalajara, Jal., Cuarto Menguante, 1992. 50 pp.
- Rosas Galicia, Rolando. *Herida cerrada en falso*. Querétaro, UAQ, 1992. 84 pp. (Col. Premios).
- Trejo Villafuerte, Arturo. *Nuevo mester de hotelería*. México, UNAM, 1992. 112 pp. (Col. El ala del tigre).

Federico Patán en su estudio de la novela mexicana de los ochenta cita la fragmentación del *récit* como una de las estrategias narrativas más empleadas de este periodo (95). John Brushwood respalda la visión de Patán, pero al igual que otros críticos notan un movimiento radical hacia el empleo de técnicas tradicionales de contar: “A return to storytelling with narrative strategies simpler than those to which we have been accustomed”(14). Danny Anderson incluso califica la narrativa reciente como “neo—realista” en una alusión obvia a las estrategias narrativas de la novela decimonónica y explica que la tendencia actual de emplear técnicas tradicionales obedece a una transformación de presentar la realidad, que se le expone de una manera parcial o incompleta (17—18). Ignacio Trejo Fuentes, Alice Reckley, y Brushwood notan la inclusión de lugares de provincia como escenarios de muchas de las novelas que se publican recientemente (Brushwood, 14, Espinaza, 45, Reckley, 171 y Trejo, 110).¹ *Piel de hormiga* (1992) de Alejan-

* Universidad de Louisville, KY.

1 La lista extensa incluye *Gringo Viejo* (1985) de Carlos Fuentes; *Al norte del milenio* (1989) de Gerardo Cornejo; *Setenta veces siete* (1987) de Ricardo Elizondo; *Como agua para chocolate: novela de entregas mensuales con recetas amores y remedios caseros* (1989) de Laura Esquivel; *Otilia*

dro Sandoval Avila recoge todas las características citadas por los críticos de novela mexicana que menciono. La novela toma lugar en la provincia y emplea estrategias narrativas que carecen de la experimentación excesiva que impide la presentación de una historia y que reina antes de la década de los ochenta. En *Piel de hormiga* se nota un esfuerzo por contar una historia que el lector entienda en vez de deslumbrarlo con experimentaciones narrativas que frecuentemente obstaculizan la comunicación de un mensaje. La técnica narrativa que más se destaca en la novela de Sandoval representa el afán de contar una historia. Los múltiples narradores que se utilizan intentan contribuir a la recuperación de la historia o las historias de los personajes que se mencionan. Existe entre ellos un deseo de narrar para poder existir o comprender su existencia.

Este deseo de contar a fin de comprender una historia total refleja el promulgado de Warren Brooks en *Reading for the Plot* que propone que leemos textos adquiriendo la información en segmentos, los mismos que archivamos en nuestra memoria esperando juntarlos al final, entender la obra y alcanzar lo que el crítico denomina “coherencia final” o entendimiento total del texto: “We read the incidents of narration as ‘promises and annunciations’ of final coherence” (93). El narrador despierta nuestra curiosidad con la presentación de una serie de conflictos que esperamos se resuelvan o de eventos cuya inclusión esperamos comprender al momento que terminemos de leer el libro. En *Piel de hormiga* los diferentes narradores cuentan con el intento de exponer la historia global que la novela intenta entregar para así entenderla. Existe un interés de contar la *historie*, pero antes de

Rauda (1986) de Sergio Galindo; *Arráncame la vida* (1986) de Angeles Mastretta; *Este era un gato...* (1987) e *Intramuros* (1984) de Luis Arturo Ramos y *La justa fatiga* (1984) de Alejandro Sandoval.

narrarla, cada voz que interviene debe de descubrirla, aceptarla y verificarla.

Se podría afirmar que la novela narra la historia de Atilana, la protagonista que ocupa gran parte del espacio narrativo, pero la intervención extensa para una novela de menos de 130 páginas de otros personajes nos incita a afirmar que podría versar sobre la historia de Tepetongo, donde ocurre la mayor parte de la acción. Los personajes todos poseen alguna relación con el pueblo. La novela trata la vida individual de una serie de personajes y su intercambio personal con sus vecinos, conciudadanos y forasteros que frecuentan o visitan la ciudad. Tepetongo representa un lugar de provincia, relativamente pequeño en el que una red de información interna transmite todo lo que sucede en él. En ocasiones, segmentos de información que se ignora y resulta crucial para contar una historia se la inventa con el afán de proveer credibilidad o coherencia final a lo que se narra.

El narrador extradiegético que inicia la narración posee características similares. Expone la historia de los moradores del pueblo empleando convenciones o emulando estilos de narrar que parece haber aprendido de sus lecturas de obras de novelistas famosos. En su estilo se percibe una intertextualidad o parodia de las narrativas de Juan Rulfo y Gabriel García Márquez: El escenario árido, caluroso que pinta, y los murmullos que se escuchan nos recuerdan al escenario de características similares a Luviña, del cuento del mismo nombre (Rulfo, *El llano*, 112). Los murmullos hacen eco de las múltiples voces que susurran en Comala de *Pedro Páramo* (42–44). Emplea descripciones exageradas de eventos y personajes que se han convertido en la marca de la narrativa de García Márquez. Algeciras y Adelor sostienen una relación supuestamente incestuosa y conciben un niño que nace aldecido, tal como el último hijo de la stirpe de los Buendía en *Cien años de soledad*. Existen destellos de lo “real mara-

villosa” o realista mágico. A Sidronio, se lo roba un águila y la explicación de este evento, la interpretan tanto el narrador y los otros habitantes del pueblo como algo muy natural y cotidiano (82–83). José María Espinasa explica esta influencia de Rulfo y García Márquez como parte del afán del narrador de contar historias: “[Cuenta] revelando la necesidad de poblar el paisaje hidrocálido no sólo de personajes sino también de historias” (47).

El narrador principal conoce los modelos y las estrategias narrativas y las maneja para contar la historia según su parecer. Parece conocer totalmente los acontecimientos que circunda lo que cuenta y nos narra el final de la *histoire* despertando la atención del lector por conocer el final. Funciona en una inversión de la teoría de la coherencia final de Brooks. Revela cómo culminará la historia, y el enigma que el lector anhela descubrir se desprende de su interés en descubrir los eventos que condujeron a los protagonistas hacia el final que conocemos. Este narrador respalda la versión que expone permitiendo que los personajes a quienes describe hablen con su propia voz y verifiquen lo que ha contado. A menudo expanden la información que el narrador expone o proveen segmentos de información relevantes para entender la caracterización, motivos y detalles afines de cierto personaje. Por ejemplo, en el capítulo titulado “Atilana” la voz del narrador extradiegético da comienzo a la narración y nos muestra a Atilana y su relación con Tepetongo por medio de su focalización. La voz narrativa de Atilana se apodera del *récit* y empleando su focalización nos brinda su visión del pueblo y contesta preguntas o amplía detalles expuestos por el narrador extradiegético.

La hegemonía de contar la mayor parte del *récit* que sostiene el narrador extradiegético culmina cuando otro narrador extradiegético toma posesión de la historia a partir de la página 4. Este narrador proveyendo información para aclarar lo que el otro

narrador cuenta y explica detalles que desconoce el primero. La naturaleza oral de la novela favorece la existencia de múltiples narradores y la ausencia de un narrador que controle totalmente la presentación del *récit*. Por ejemplo, este nuevo narrador a través de una analepsis nos brinda detalles sobre la historia de Atilana y su esposo Sidronio. Aprendemos cómo se conocieron, la preparación y consumación de la boda y pormenores de su relación (48–49). Demuestra conocer más que el primer narrador. Por ejemplo, sabe más sobre Atilana, y nos cuenta que regresa a su vida de prostituta después de su boda, acontecimiento que el otro narrador ignora (53). Entrega información crucial para entender la historia como las violaciones que sufre Atilana como castigo por haberle sido infiel a su esposo y rehusarse a tener relaciones sexuales con él (54). El segundo narrador extradiegético entrega información en un afán de presentar una versión global de lo que cuenta. Las analepsis que emplea para comunicar detalles de la historia demuestran su intento de abarcarlo, explicarlo y entenderlo todo.

Los narradores hipo–intradiegéticos cuyas voces se intercalan con la de los otros narradores y colaboran a la presentación del *récit* comparten su deseo de narrar con el fin de entenderse a sí mismos y de entender la historia de sus vidas. Flamenco Labastida, padre de Adelor en su participación por medio de un monólogo ilustra magníficamente esta afirmación. Reconoce que pronto morirá y narra con la intención de entender su vida y responder las interrogativas que le acosan: “Andaluz, trasterrado y sin sosiego posible, antes de acabar de morir, quisiera respuestas a las preguntas que me han acosado. Debe haber respuestas” (14). Anhela emplear la narración como un proceso terapéutico que le permita lograr su autoidentidad. A su texto lo dominan las preguntas que promulga, pero que se abstiene de contestar o contesta a medias. Alcanza una respuesta total y final al decidir

que los problemas y las interrogaciones sin responder que marcan su existencia radican en haber llegado a Tepetongo, problema que comparte con sus vecinos: “El pueblo fue el principio y fin de mi desvelada aventura, el pueblo al que quisiera borrar de mis tenaces obsesiones. Tepetongo es una maldición para los que no nacieron en él” (16).

Atilana, que ocupa gran parte del espacio narrativo, sin proveer mucha narración constituye el personaje del que todos los narradores se ocupan, mencionan o intentan entender. Las voces que la describen se asemejan a las promulgadoras de chismes en un pueblo. Los narradores extradiegéticos emplean su estilo para proveerse de autoridad y exponer una visión objetiva y se pueden interpretar como los creadores de versiones oficiales sobre Atilana, basadas en los chismes e historias que han recogido a través de los tiempos. A Atilana, se la presenta como mujer que subvierte y alborota el rol tradicional de la mujer. Su patrón de conducta refleja el modelo masculino y obra siguiendo las normas que los hombres han asumido y postulado. Se la pasa en un bar, donde bebe con una resistencia que envidian los hombres y se acuesta con un hombre diferente cada noche (19). Durante un hiato a su conducta innata, asume el rol tradicional femenino al casarse con Sidronio, pero poco después de la boda en un período que coincide con el nacimiento de su hija vuelve a su vida normal.

La recopilación de datos sobre Atilana entregado por los múltiples narradores, incluyendo la misma Atilana, nos indica que vive para sofocar un deseo carnal y que los que se acuestan con ella la siguen deseando toda la vida. La cita de la explicación de Llaverino, líder del grupo de bandoleros al que Atilana se une resume mi aseveración: “Llaverio, por su parte, juraría en alguna noche de vigila, al más cercano de sus compinches, que nunca había poseído a una hembra [Atilana] que lo hiciese sen-

tir semejantes ganas” (65). El deseo que sienten los hombres hacia Atilana y hacia el comprender las historias de sus vidas refleja la teoría lacaniana de este principio. Jacques Lacan afirma que en una etapa de nuestra niñez, lo que él llama el estado simbólico, notamos que a diferencia de lo que pensábamos en el estado imaginario nuestras madres y nosotros somos entidades diferentes. Al descubrirlo, sentimos un vacío en nuestras vidas ocasionado por la pérdida de ese otro que considerábamos parte nuestra. Luego, nos pasamos la vida intentando llenar este vacío; a esto Lacan llama la búsqueda del otro, o el deseo. El objeto de nuestro deseo o la manera en que lo satisfacemos toma diferentes formas que varían con cada individuo (137–39). El deseo carnal cabe dentro de estos principios. Atilana juega y se aprovecha de los patrones de conducta masculinos y el deseo insaciable que despierta en los hombres que la consideran como un objeto al que hay que poseer y emplea su cuerpo para sobrevivir. Se vende a fin de satisfacer su hambre física, alimentar su vicio por la bebida y satisfacer su deseo sexual (18,20).

Resulta irónico que se casa con Sidronio, el único que no había sentido una atracción sexual poderosa hacia ella y la había rechazado (21). Atilana lo acosa porque no conforma los modelos masculinos establecidos y en eso estriba la atracción que siente Atilana hacia él. Durante su relación, asume los roles tradicionales de mujer: se casa, se embaraza y permanece en casa. Pronto, este espacio que le resulta muy ajeno la acosa e incluso pierde su atracción física poderosa que sienten los hombres hacia ella. Sidronio la detesta y no se le acerca durante el embarazo (25). Atilana vuelve al bar, espacio que domina y recobra su posición y vida. Los hombres que se involucran sexualmente con ella terminan muertos, ya sea físicamente como Sidronio, su esposo y Llaverino, su amante, o muertos en vida con las ansias de poseerla de nuevo sin que el evento ocurra (65).

La intervención final de Atilana al conversar con Honorato, un familiar lejano que conoce en un bar cerca de la frontera del norte de México, revela su deseo de satisfacer sus ansias de entenderse por medio de la narración (119–21). Sus parlamentos sugieren que dicta lo que leemos al referirse a los sonidos de lo que detalla: “Atilana. No suena bien. No sé a qué suena. En cambio, Pura, Purita, hasta dan ganas de acariciarle las letras” (20). Su narración posee rasgos de la magia que ejerce sobre los hombres con quienes se involucra. Honorato cae hechizado ante la manera de narrar de Atilana y no puede dormir azotado por el suspenso que ha despertado en él la parte de la historia que ha escuchado y desea saber el final. Su ansia de entender la historia entera y de satisfacer el deseo despertado en ella se asemeja al que sienten los hombres que sostienen relaciones sexuales con ella una vez y se pasan la vida queriendo más: “Honorato estuvo aguantándose la urgencia que tenía de ir a buscar a Atilana y continuar la charla, la búsqueda de algo que aún no alcanzaba a situar” (121). Más, Honorato como los demás lectores jamás podrán saber el final de la historia completa de Atilana porque el relato se resiste a una clausura tradicional y se crea una ambivalencia acerca del final de la protagonista y de la historia en general. Atilana muere y Honorato pierde el cuerpo mientras intenta regresarla a su pueblo para que se le dé cristiana sepultura (126). Existía el cadáver con el carro, evento que ocasiona muchas conjeturas sobre el fin de Atilana. Se puede especular que quizá no murió y que se fue manejando el carro de Honorato apenas éste se bajó de él. O que efectivamente, se murió y alguien desconociendo su contenido se lo llevó. O que el editor final de la novela, manipula la información y añade este final con el afán de vertir un final apropiado para la historia de una mujer que muchos consideran mítica.

Los narradores intentan entender o inventarse una historia de sus vidas o explicarse a sí mismos y al mundo. Uno de los que frecuentan el bar se ha memorizado una historia de su vida la misma que explica sin equivocarse vez tras vez a fin de postularse en los anales de la historia como él desea: “Atilana oyó el asunto, cantado igual, palabra por palabra, una o dos veces de las noches que compartió con el hombre aquel” (125). Adelor narra a fin de enfrentarse con su identidad sexual. Empieza interrogándose: “De veras seré joto? Nunca he entendido bien qué significa ser joto” (31). La narración que emite sirve para contestar o para que intente responder la pregunta que formula. Su respuesta final le afirma se actitud ambivalente, y su posesión de elementos de ambos sexos: “Como yo no soy joto. Sólo que no me gustan las cosas de los hombres” (32). Lejos de admitir su homosexualidad, consciente que hay algo raro con él al compararse con otros hombres, pero que de ninguna manera se debe cuestionar su sexualidad.

Algeciras, hija de Atilana, una prostituta declarada, y nieta de Angelito, una prostituta furtiva intenta por medio de la narración entender no su sexualidad sino su pertenencia a la especie humana. Algeciras desaparece del pueblo por un periodo extenso y la gente del pueblo especula sobre su paradero. Un narrador extradiegético que resume la explicación más aceptada entre el pueblo asevera que la cría un oso y que tiene relaciones sexuales con él (37). La afirmación popular que se convierte en la historia oficial de Algeciras nos recuerda las de lo “real maravilloso” o realismo mágico en que se proveen descripciones similares que se aceptan en el mundo de la novela como la verdad incuestionable².

2 En *El reino de este mundo*, se acepta como un hecho plausible el que Ti Noel se convierte en pájaro cuando lo queman en la hoguera y que en realidad no muere sino que se transforma en una ave que se queda a proteger al pueblo en lugar de morir incinerado.

El lector toma esta explicación como una extensión de los rumores que alteran o inventan la verdad a fin de entender eventos. Mas, al final de la novela se derruye lo que se ha asumido. Algeciras se apodera de la narración y confiesa que los instantes en que vivió con el oso representan el único momento feliz de su existencia (115). Su declaración hay que examinarla cuidadosamente porque puede ser un afán de respaldar la historia oficial y perpetuarse como ente mítico, cuya historia se repetirá de generación en generación y la inmortalizará. Algeciras lleva una vida poco convencional porque su madre y abuela son prostitutas, su esposo es un homosexual, se frustra en su deseo de ser madre debido a que su hijo nace muerto (43).

Angelito, la Mística, propone una relación táctica entre la religión y el sexo. Su narración se asemeja a una confesión delante de un cura con la excepción que no muestra remordimiento, un requisito para confesarse y arrepentirse. Su manera de acercarse a los hombres revela un paralelismo entre su rito de rezar el rosario: “Y muy por bajito le hablé y me lo llevé” (46). Le propone al futuro cliente empleando un tono similar al de las letanías que emite y emplea la iglesia como sede para sus negocios. La iglesia, se vuelve un espacio completamente femenino en el que ella ejerce dominio y subvierte el rito sagrado de la adoración reemplazándolo con el de la seducción. Su casa, donde recibe a los clientes guarda el misticismo de lugares sacros a donde sólo se permite el paso a ciertos oficiales. La Mística recibe solamente a los clientes que selecciona e intenta ocultar sus actividades del resto del pueblo. Su confesión/narración revela un afán de refutar los rumores que circulan sobre ella: “Puros chismes. La gente no tiene forma de convivir sino metiendo chisme” (44). Mas adelante en la narración, acepta que los chismes contienen mucho de verdad y que practica la prostitución, pero se justifica explicando que necesita hacerlo para sobrevivir. Su rito post-

coito paralela ceremonias religiosas en las que se ha practicado. Angelito, despide a sus clientes con la advertencia de que les caerá una maldición si revelan que se han acostado con ella y que ella posee los poderes para cumplir su amenaza, de allí su sobrenombre de “La Mística” (46).

Llaverino narra su vida de salteador a fin de alcanzar una identidad entre los desconocidos (69). Emplea la narración para ganar autoridad entre sus oyentes o lectores y manipula la historia y su representación de ella en su deseo de auto-mitificarse: “Cada vez que Llaverino la contaba le agregaba algún detalle, alguna acción que no existía la ocasión anterior” (71). Incluso, emplea su narración como arma de seducción para fascinar a Atilana y emplea la historia manipulada, alterada y adaptada para satisfacer y atraerla hacia él (71). Este episodio revela la relación constante en toda la novela de narración y deseo. Llaverino seduce a Atilana con su narración a fin de que ella lo satisfaga sexualmente. Atilana le entrega su cuerpo a fin de que Llaverino la satisfaga sexualmente. Ninguno de sus deseos insaciables se nutren y siempre regresan por más o con el afán de quizá satisfacerlos la próxima vez, pero esto nunca sucede.

Todos los personajes de la novela se enfrentan a problemas similares. Intentan narrar a fin de satisfacer el deseo de alcanzar una coherencia final de sus existencias pero los detiene el obstáculo de primero diseminar la información. Una red de rumores, hechos verídicos, ideologías y deseos no satisfechos se interpone y les impide entenderse o completamente inventarse. Los narradores extradiagéticos que pretenden entregar la historia completa de Tepetongo encaran dificultades similares. Se sirven de fuentes de información popular, rumores, historias transmitidas oralmente y eventos que testifican pero que no pueden comprender en su totalidad porque carecen de acceso a la información necesaria para transmitir juicios imparciales. Al final, tenemos

muchas historias o confesiones que se tratan de presentar como versiones definitivas. La novela al final se rehúsa a una coherencia final al resistirse a una clausura. Tenemos sólo especulaciones de lo que eventualmente sucedió con Atilana. Mas, la mayoría de los narradores triunfan en sus deseos de proveer su historia, expresar sus versiones y de entenderse. El deseo de narrar para así vivir constituye lo que mueve, alimenta, estructura y sostiene a *Piel de hormiga*, novela en que el deseo de narrar una historia o historias constituye la fuerza motriz. La experimentación jamás obstaculiza el acto de narrar.

BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Danny J. "Cultural Conversions and Presentation of Reality: Mexican Narratives and Literary Theories After 1968". *Siglo XX/20th Century* 8. 1-2 (1990): 11-30.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Alfred A. Knopf, 1984.
- Brushwood, John S. "Literary Nostalgia and Economic Disaster: Recent Mexican Fiction." *El Foro Mexicano* 5.2 (1985): 13-17.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. 1949. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Espinasa, José María. "Narrativa del desierto." *Tierra aden tro* 73-74 (1994): 45-48.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection*. Trad. Alan Sheridan. New York: Norton, 1977.

- Medina, Manuel F. *El pasado en el presente: la historia en la novela mexicana (1980-1993)*. Diss. U. of Kansas, 1994. Ann Arbor: UMI, 94-XXXXX.
- Patán, Federico, ed. *Perfiles: Ensayos sobre literatura mexicana reciente*. Ed. Federico Patán. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish American Studies, 1992.
- , "Recent Mexican Fiction." Patán, *Perfiles* 91-100.
- Reckley, Alice. *Looking Ahead through the Past: Nostalgia in the Recent Mexican Novel*. Diss. U. of Kansas, 1985. Ann Arbor: UMI, 1985. 86-08439.
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. 1953. 2da. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- , *Pedro Páramo*. 1955 2da. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Sandoval Avila, Alejandro. *Piel de hormiga*. México: Plaza y Jánés, 1992.
- Sefcovich, Sara. *México: país de ideas de novelas: Una sociología de la literatura mexicana*. México: Grijalbo, 1987.
- Trejo Fuentes, Ignacio. "Dos décadas de narrativa mexicana." Patán, *Perfiles* 101-11.

Vladimiro Rivas Iturralde (1944). Escritor ecuatoriano residente en México desde 1973. Fue becario de la Comunidad Latinoamericana de escritores entre 1973 y 1974. Entre sus publicaciones se encuentran: *El demiurgo* (1968), *Historia del cuento desconocido* (1974), *Los bienes* (1981) y *Desciframientos y complicidades* (ensayos, 1991). En Ecuador apareció *Vivir del cuento*, selección de relatos inéditos. Algunos de sus cuentos han sido traducidos al alemán y al inglés. Es profesor titular de la UAM-A.

Vicente Francisco Torres (Ciudad de México, 1953). Crítico literario. Ha ejercido la crítica literaria en diversos suplementos y revistas del país y el extranjero. Tiene publicados: *El cuento policial mexicano* (1982), *Esta narrativa mexicana* (1991), *La otra literatura mexicana* (1995) y *José Revueltas el de ayer* (1996). Actualmente colabora en el suplemento cultural de la revista *Siempre*. Es profesor titular de la UAM-A.

Vida Valero Borrás. Poeta y traductora. Ha publicado en poesía: *Clarooscuro del descanso* (1982) y *Vuelos nocturnos* (1982); en traducción: *A vosotros que amáis la libertad* (obra de poetas catalanes, 1982), y *Fragmento de sombra. Antología poética de Ariel Valero* (en colaboración Alejandra Herrera, 1994). Ha realizado numerosos guiones de radios para la serie "Los premios nacionales". Es profesora titular de la UAM-A.

Severino Salazar Muro (Tepetongo, Zac., 1947). Ensayista y narrador. Tiene publicados: *Donde deben estar las catedrales* (1984, premio “Juan Rulfo” para primera novela), *Las aguas derramadas* (cuentos, 1986), *Llorar frente al espejo* (novela corta, 1989), *El mundo es un lugar extraño* (novela, 1989), *Desiertos intactos* (novela, 1990) y *La arquera loca* (novela, 1992). Realizó, también, una antología de autores zacatecanos para el CNCA. Es profesor titular de la UAM-A.

Jaime Lorenzo. Es promotor cultural. Ha colaborado con artículos, entrevistas y reseñas de libros en revistas y suplementos del país. Es colaborador del periódico *Generación*.

Alejandra Herrera Galván. Es licenciada en filosofía por la UNAM, donde cursó la maestría en letras. Ha publicado: *Ana de Castro y Aramburu procesada por ilusa* (1984), *Relatos y prosas breves de Max Aub* (Selección y presentación, en colaboración, 1993), *Fragmento de sombra. Antología poética de Ariel Valero* (en colaboración, 1994). Autora de artículos y ensayos en revistas especializadas y de numerosos guiones de radio de la serie “Los premios nacionales”. Es profesora titular de la UAM-A.

Roberto Vélez Correa. Profesor del postgrado en Literatura Hispanoamericana, Decano Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Caldas. Autor de las novelas: *Fantasmas del mediodía* y *La pasión de las gárgolas* (Premio Instituto Caldense de Cultura, 1987); los ensayos “Gardezabal” y “El eterno elusivo del poema” y el cuentario *Retoños de piedra*. Colaborador de los diarios *La Patria* y *El Colombiano* y de revistas colombianas, de los Estados Unidos y Canadá.

Antonio Marquet (Ciudad de México, 1955). Traductor y ensayista. Ha traducido a Didier Anzieu: *El cuerpo de la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador* (1993) y, en colaboración con Frédéric-Yves Jeannet, a Michel Butor: *Retrato hablado de Arthur Rimbaud* (1991) y *Degustación* (1993). Realizó estudios de maestría en la CIEP y asistió a los seminarios de Didier Anzieu y Julia Kristeva en las Universidades de París VII y X. Es profesor titular de la UAM-A.

Joaquina Rodríguez Plaza. Traductora y ensayista. Ha publicado: *La novela de exilio español. Catálogo comentado* (1982), *Relatos y prosas breves de Max Aub* (en colaboración con Alejandra Herrera, 1993) y *Crímenes para la beneficencia pública* (1989). Entre sus traducciones destacan: *El año dos mil cuatrocientos cuarenta* (1987). Colabora en diversas publicaciones culturales. Es profesora titular de la UAM-A.

Frédéric-Yves Jeannet (Francia, 1959). Tiene publicados: *De la distance* (en colaboración con Michel Butor, 1990), *Si loin de nulle parte* (1989, traducida al español como *Lejos de ninguna parte* en 1990). En colaboración con Antonio Marquet ha traducido las obras de Michel Butor: *Retrato hablado de Arthur Rimbaud* y *Degustación*. Ha estudiado la obra de Nathalie Sarraute, Michel Leiris, Michel Butor, Arthur Rimbaud, Roger Laporte y otros autores. Actualmente prepara la edición de su novela *Cyclone* y la traducción de la obras completas de Rimbaud. Es colaborador de varias publicaciones culturales, entre otras, *La Jornada Semanal*. Es profesor titular de la UAM-A.

Oscar Mata (Ciudad de México, 1949). Ensayista y narrador. Es autor de numerosos artículos sobre literatura mexicana. Uno de sus libros —*Un océano de narraciones* (1991)— obtuvo el pre-

mio de ensayo “José Revueltas”. Ha publicado, además, *Tarjetas postales*, *San Malcolm en las cantinas* y *Show time*, entre otros. Actualmente investiga la novela corta del siglo XIX mexicano. Es profesor titular de la UAM-A y coordina la Especialización en Literatura Mexicana del siglo XX en la misma.

Enrique López Aguilar (Ciudad de México, 1955). Narrador, poeta y ensayista. Es autor de los ensayos: *Los trabajos* (1983) y *La mirada en la voz* (1991); de los poemarios: *Oficios de la voz* (1985), *Prisión de agua* (1985), *Margarita en la rueda* (1988), *Memorial de viaje* (1989), *Eclipse* (1990), *La piel y su memoria* (1991, 1993) y *Nombrar contra la voz* (1996); y de los libros de cuentos: *Silo de primeras palabras* (1981), *Materia de sombras* (1984) y *Amor eterno* (1987). Su obra cuentística ha sido antologada y traducida al alemán. Ha colaborado en diversas revistas y suplementos del país. Está por publicarse *Los rostros de Uranio*, su siguiente libro de cuentos, y actualmente prepara dos poemarios –*Lugar del agua* y *Para decir tu nombre*– y un volumen de ensayos: *Cuaderno de conversaciones*. Es profesor titular de la UAM-A.

Arturo Trejo Villafuerte (Ixmiquilpan, Hgo., 1953). Poeta y ensayista. Tiene publicados en poesía: *Doce modos*, *Mester de hostelería*, *A quien pueda interesar*, *Como el viento que pasa*, *Malas compañías* y *Nuevo mester de hostelería*; en ensayo: *Palabras de fé* y *Las buenas intenciones*. Es traductor con Angelika Scherp, el libro de poemas *Postscriptum*, de Joseph Brodsky. Asimismo, es antologador de *Para tu exclusivo placer. Selección de poemas erótico-amorosos*. Actualmente es coordinador de la colección “Los 50” del Programa de Descentralización del CNCA.

José Francisco Conde Ortega (Atlixco, Pue., 1951). Poeta y ensayista. Ha publicado, en poesía: *Vocación de silencio* (1985), *La sed del marinero que regresa* (1988), *Para perder tus ojos* (1990), *Los lobos viven del viento* (1992), *Imagen de la sombra* (1994), *Intruso corazón* (1994), *Rosa de agosto* (1995); en ensayo: *Joaquín Arcadio Pagaza y el siglo XIX mexicano* (1991), *Diálogo de octubre* (1993), *Diálogo inmediato* (1996); en crónica urbana: *Amor de la calle* (colectivo, 1990), y un estudio introductorio, selección y notas a *El drama romántico mexicano* (1993). Es profesor titular "C" de tiempo completo de la UAM-A.

Manuel F. Medina. Es investigador y profesor de la Universidad de Louisville, KY . Sus trabajos han aparecido en revistas especializadas y suplementos culturales.

UNIVERSIDAD
AUTONOMA
METROPOLITANA



Casa abierta al tiempo **Azcapotzalco**

