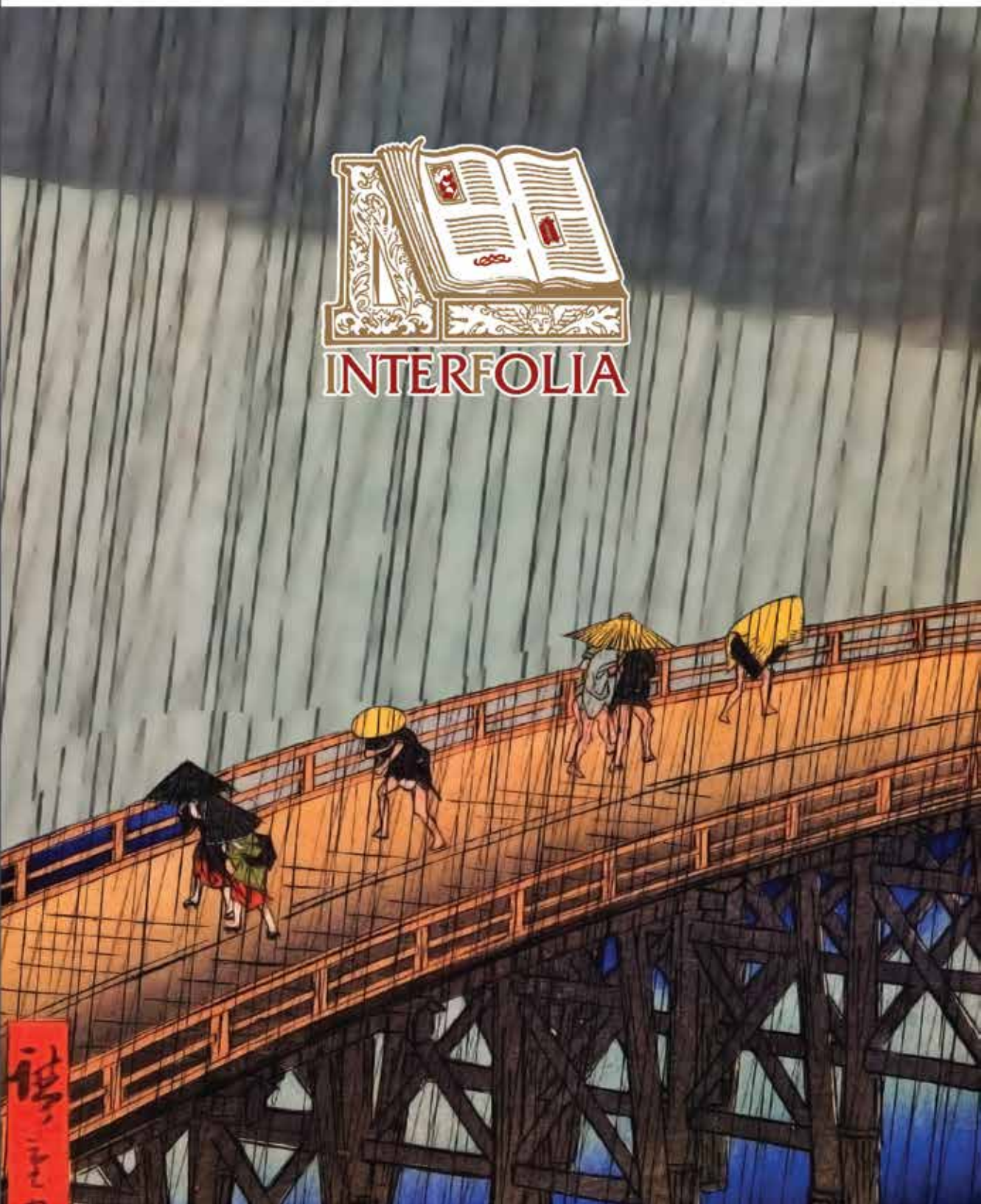
Universidad Autónoma de Nuevo León
ISSN: 0443-5648
Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria, Año 4, Número 12, mayo-agosto 2012

INTERFOLIA



UANL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN ®

Una publicación de la
Universidad Autónoma de Nuevo León

Jesús Ancer Rodríguez
Rector

Rogelio G. Garza Rivera
Secretario General

Minerva Margarita Villarreal
Directora de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria

Nancy Cárdenas Pérez
Martha Beatriz Ramos Tristán
Editoras Responsables

Rodrigo Alvarado
Víctor Barrera Enderle
Diana Garza Islas
Carlos Lejaim Gómez
Alma Ramírez
Colaboradores

Darío Aboytes Ramírez
Carlos Palomo Figueroa
Diseño Editorial

En portada:
Composición a partir de la xilografía *El puente Ohashi en Atake bajo una lluvia repentina*, de Hiroshigue Utagawa, 34 x 22.5 cm, 1857.

Interfolia, Año 4, Número 12, mayo-agosto 2012. Fecha de publicación: 10 de septiembre de 2012. Revista tetramestral, editada y publicada por la Universidad Autónoma de Nuevo León, a través de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria. Domicilio de la publicación: Avenida Universidad s/n, Ciudad Universitaria, San Nicolás de los Garza, Nuevo León, México, C.P. 66451. Teléfono: +52 8183294015. Fax: +52 8183294045. Impresa por: Imprenta Universitaria de la Universidad Autónoma de Nuevo León, Ciudad Universitaria s/n, C.P. 66451, San Nicolás de los Garza, Nuevo León, México. Fecha de terminación de impresión: 3 de septiembre de 2012. Tiraje: 3,000 ejemplares. Distribuido por: Universidad Autónoma de Nuevo León, a través de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria, Avenida Universidad s/n, Ciudad Universitaria, San Nicolás de los Garza, Nuevo León, México, C.P. 66451.

Número de reserva de derechos al uso exclusivo del título Interfolia otorgada por el Instituto Nacional del Derecho de Autor: 04-2009-061217131900-102, de fecha 12 de junio de 2009. Número de certificado de licitud de título y contenido: 14,952, de fecha 7 de septiembre de 2010, concedido ante la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. ISSN: 0443-5648. Registro de marca ante el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial en trámite.

Las opiniones y contenidos expresados en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores.

Prohibida su reproducción total o parcial, en cualquier forma o medio, del contenido editorial de este número.

Impreso en México
Todos los derechos reservados
® Copyright 2012

interfolia.cabu@gmail.com

Editorial 5

Grata compañía
Carlos Fuentes 7

Cortesía
Las grullas, el tiempo y la política
Alfonso Reyes 8

Gajo de cielo
Tal necesidad
Daniel Sada 12

Ancorajes
Daniel Sada "ha dejado una obra poderosa"
Alma Ramírez 16

El amor es cobrizo. *Prólogo*
Minerva Margarita Villarreal 20

Presencia de Carlos Fuentes
Sergio Pitol 24

El canon literario y la ética de la memoria
Ana Laura Santamaría 30

Calendario
Wislawa Szymborska
poesía que brota del no sé
Manuel García Verdecia 36

El oro de los tigres
Poemas de Hölderlin
Jesús Munárriz 44

Los titanes,
de Friedrich Hölderlin
Traducción de Jesús Munárriz 45

Pero cuando los celestes...,
de Friedrich Hölderlin
Traducción de Jesús Munárriz 48

Briznas
Fragmento de Diarios, *de Fernando Pessoa* 51

La experiencia literaria
La Voz de Nuevo León
Raúl Martínez Salazar 54

Retratos reales e imaginarios
Yo soy un marginal que pone un pie en el terreno de los centrales
(Entrevista a Tomás Segovia, segunda parte)
Minerva Margarita Villarreal 56

Mal de libros
Una perfección que hiere: El oro de los tigres III
Diana Garza Islas 72

Entre libros
Adquisiciones recientes de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria 80

Ojos de Reyes
Papel en espejo
Gerardo Puertas Gómez 84

La infinitud de nuestra imagen: La serie S, *de Cecilia Martínez*
Miguel González Virgen 86

INTERFOLIA

Ilustración de Toño Salazar.

Editorial

La Capilla Alfonsina, en su Fondo "Alfonso Reyes", conserva una gran cantidad de dedicatorias que las más grandes figuras de la literatura del siglo XX le hicieron a nuestro regiomontano universal. En esta nueva entrega presentamos, en la sección Grata compañía, algunas de las notas autógrafas que Carlos Fuentes le dispensó a Alfonso Reyes, en las que manifiesta el cariño y la admiración que sentía por quien había conocido desde su infancia —durante la estadía de ambos en Brasil. En Cortesía, reproducimos una pieza de ensayo corto de Alfonso Reyes: "Las grullas, el tiempo y la política".

Recordamos la presencia, tangible y cercana, de Daniel Sada, fallecido en 2011, de quien ofrecemos, en Gajo de cielo, el poema "Tal necesidad". Así, Alma Ramírez rescata en una crónica el homenaje que la Capilla Alfonsina organizó a Sada como parte de los festejos por el Día del Libro, y Minerva Margarita Villarreal habla de la obra poética de este autor mexicano en su prólogo a *El amor es cobrizo*, editado por nuestra Universidad y Posdata.

La pérdida de Carlos Fuentes, en mayo de 2012, sigue repercutiendo en las letras hispanoamericanas. La celebración de su obra ha continuado a lo largo de los meses de manera interrumpida; sumándonos a este gesto, incluimos un texto de Sergio Pitol sobre el autor de *La muerte de Artemio Cruz*. Por otra parte, la investigadora Ana Laura Santamaría, directora asociada de la Cátedra "Alfonso Reyes" del ITESM, reseña el libro *Canon literario y diferencia de género*, extenso estudio sobre la escritura de mujeres y su relación con el campo literario, de la investigadora española María Victoria Reyzábal.

José María Infante, reconocido especialista en temas sociales, nos entrega un valioso análisis sobre el arte y la cultura en la globalización. En la sección Calendario, Manuel García Verdecia, colaborador frecuente de esta revista, desentraña algunos de los poemas de la autora polaca Wislawa Szymborska. De Jesús Munárriz, poeta y editor comprometido totalmente con la poesía, presentamos las traducciones de los poemas "Los titanes" y "Pero cuando los celestes…", de Friedrich Hölderlin. Fernando Pessoa, uno de los poetas fundamentales del siglo XX, no sólo cubrió los amplios registros de la prosa y el verso, también fue un escritor de géneros íntimos, en este número de *Interfolia* reproducimos un fragmento de sus *Diarios* en la sección Briznas.

En La experiencia literaria, Raúl Martínez Salazar nos habla de la publicación *La Voz de Nuevo León*, fundada en 1889 por el Club Unión y Progreso. En Retratos reales e imaginarios compartimos la segunda parte de la entrevista a

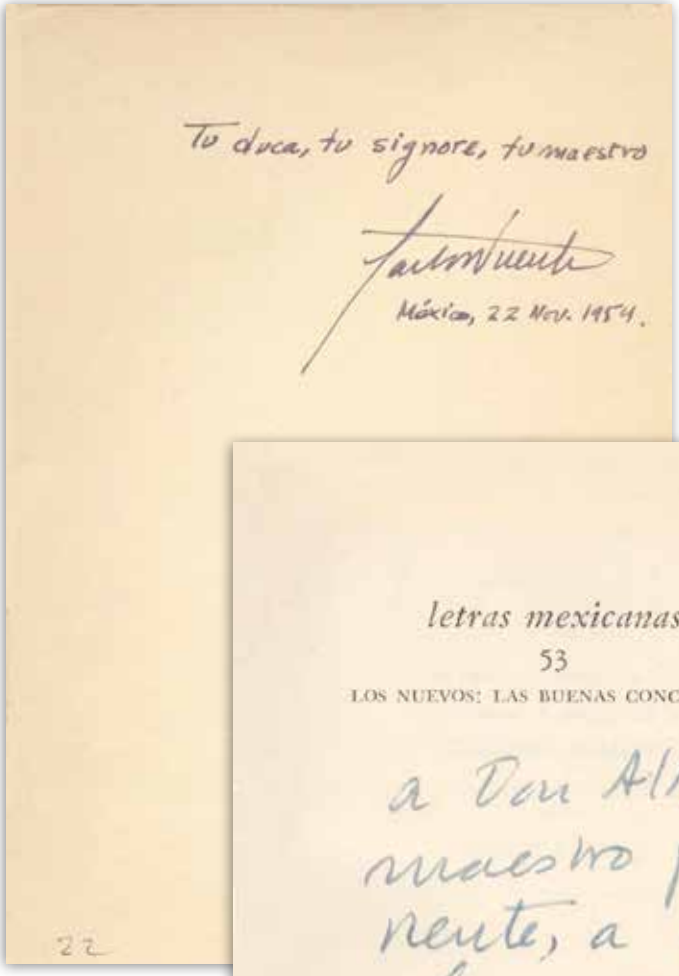
Tomás Segovia: *Yo soy un marginal que pone un pie en el terreno de los centrales*. Y Diana Garza Islas nos habla, en un inteligente ensayo, sobre la tercera edición de la colección El oro de los tigres, conformada por libros de John Donne, Constantino Cavafis, Lêdo Ivo, Franc Ducros, Marina Tsvietáieva y Sylvia Plath.

La ampliación del catálogo de nuestros fondos ha sido una preocupación constante de la Capilla Alfonsina, en la sección Entre libros damos cuenta de los nuevos títulos que se encuentran a disposición de los usuarios. En Ojos de Reyes, sección dedicada a las artes plásticas, Manuel González Virgen y Gerardo Puertas Gómez presentan la obra de Cecilia Martínez.

Esperamos que la lectura de *Interfolia* represente la mejor invitación para acercarse a la Capilla Alfonsina, casa de todos los lectores.

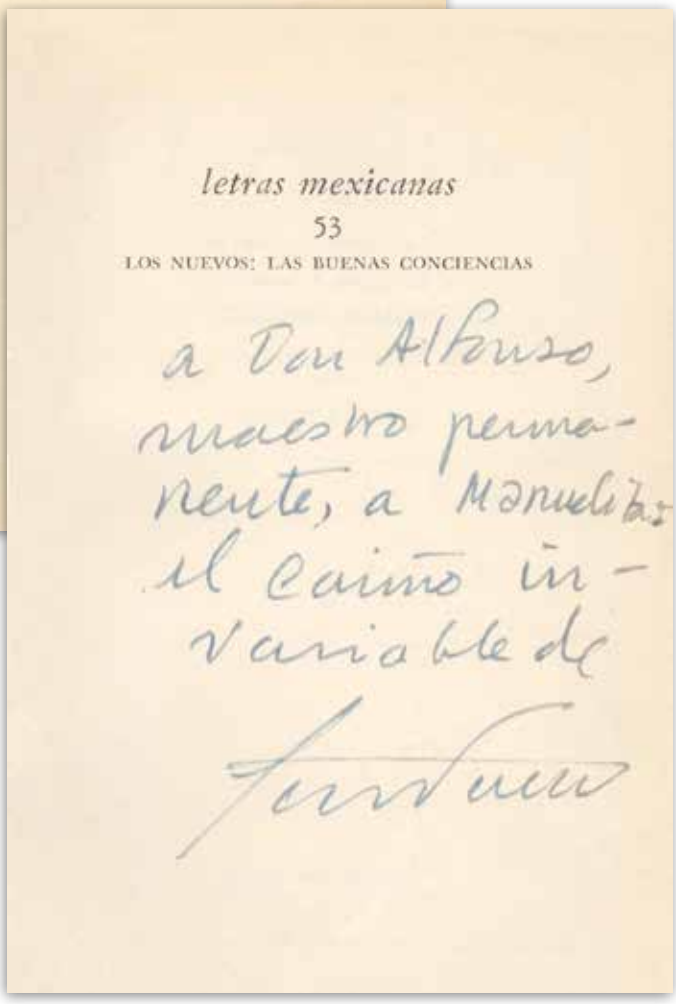
Minerva Margarita Villarreal
Directora de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria

Grata compañía



Carlos Fuentes. *Los días enmascarados*.
México, Los Presentes, 1954.

Dedicatoria:
Tu duca, tu signore, tu maestro
Carlos Fuentes
México, 22 Nov. 1954.



Carlos Fuentes. *Las buenas conciencias*. Los Nuevos I.
México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

Dedicatoria:
a Don Alfonso, maestro permanente, a Manuelita: el cariño invariable de Carlos Fuentes

Cortesía

Las grullas, el tiempo y la política*[1]

alfonso Reyes

El domingo veintitrés de enero de mil novecientos trece, el día amaneció gris. Un sol tímido se asomaba y se escondía por intervalos. El viento remecía los árboles, barría las calles. Las hojas rodaban por el suelo. (En los cuentos de Peter Pan, se dice que nada tiene un sentimiento tan vivo del juego como las hojas. Así es.) Abríamos cautelosamente nuestra puerta, esperábamos a que pasara la ráfaga y nos echábamos a la ciudad. El tiempo convidaba a marchar militarmente, hendiendo el aire y soportando el chispear del agua: caen unas agujitas frías, dispersas. En cada bocacalle hay que desplegar un plan estratégico para escapar a los torbellinos de polvo. En suma: el tiempo amaneció despeinado y ojeroso.

La gente no hablaba más que del tiempo. El tiempo, a pesar de todas las protestas, quiere que se hable de él. Las conversaciones de los hombres están tramadas sobre esta sustancia fundamental: el tiempo. Hablar del tiempo ha sido y será siempre un rasgo irreducible del hombre. ¿Qué es el hombre? El hombre es un ser que habla del tiempo con sus semejantes. Para los labriegos y los marinos, saber hablar del tiempo entra, desde luego, en el oficio; conocer el tiempo es un modo de profecía, y hasta puede ser cuestión de vida o muerte. Para Ulises, el más sutil de los navegantes, la ola y el viento son una constante preocupación. Hesíodo, un campesino, ha dado muy útiles consejos sobre el tiempo y la sazón de sembrar: "Al oír todos los años —dice— el grito de la grulla desde las nubes, se aflige el corazón de los que no tienen bueyes con que arar, porque es ese grito el anuncio del invierno lluvioso y la señal de la labor". Dante —¿no es él?— nos habla también de unas grullas que revolotean gritando por el aire, mojado el plumaje. Virgilio, el maestro de Dante, en un libro que escribió para los labriegos, no se cansa de hablar del tiempo: "No en vano —exclama— observamos el nacimiento y las mudanzas del año, dividido por igual en cuatro estaciones. En la fuerza del verano se coge el rubicundo trigo, y entonces también se trillan en la era las tostadas mieses. Entonces se cazan las grullas con lazo y los ciervos con redes, y se corren las orejudas liebres". Ya se ve que, de

* Tomado de *El cazador, Obras completas* III, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, p. 85.

[1] Se aprovecha y retoca el artículo "De las grullas, del tiempo y de la política", *Revista de Revistas*, México, febrero de 1913. Ver *Obras completas*, tomo I, apéndice bibliográfico, nº 18.

cierta manera literaria, podemos decir que hablar del tiempo es "hablar de las grullas". También Albanio, un pastor de Garcilaso, cuenta cómo solía, en mejores tiempos, cazar la grulla ("nocturna centinela"),

> cuando el húmedo otoño ya refrena
> del seco estío el gran calor ardiente
> y va faltando sombra a Filomena.

La inspiración popular, de que las nodrizas son como unas vestales, ha creado multitud de historias sobre el tiempo, sobre el sol y la lluvia, sobre las ráfagas y los torbellinos. No hay que olvidar que el viento nos ha contado la historia de Valdemar Daae y sus tres hijas ("¡Hu-hu-hud! Escapo, vuelo!").

Mas en las experiencias comunes el tiempo es, simplemente, una moneda de la conversación. El trueque es a la moneda lo que el verdadero cambio de ideas a las conversaciones sobre el tiempo. Los que hablan entre sí del tiempo no son amigos todavía; no han hecho más que el gasto mínimo del trato humano, en el valor acuñado de la conversación. Las conversaciones del tranvía sobre la política se parecen, en este sentido, a las conversaciones sobre el tiempo: son una manera de salir del paso. ¡Cuántas quejas del tiempo y cuántos políticos injuriados gratuitamente por sólo la necesidad de conversar de algo con el vecino casual del tranvía! Muchas veces el tiempo nada tiene de extraordinario; como de algo hemos de hablar, hablamos del tiempo. Muchas veces no sucede nada en la república; muchas veces la *política* es un mero invento de la conversación, un embuste admitido. Y así se vive. La conversación llega, al fin, a sustituir el verdadero e impasible mundo de la política por otro fantástico,

que es el mundo de la superstición laica. Los supersticiosos laicos se encuentran entre los ávidos de emociones, para quienes la vida no tiene bastante color, fantasía ni encanto. Ellos, corrigiéndola con sus inventos, echan a volar esas fábulas que mañana serán historia: os aseguran que antes de dos días va a estallar una conspiración[2]; que dentro de una semana caerá el gabinete; afirman que no era Juárez quien gobernaba, sino su ministro Lerdo; que no era el general Díaz, sino Carmelita. Es viejo este vicio, por más que haya escapado a las sátiras de Juvenal, sin duda porque él lo compartía. Tácito, que debajo de su sobriedad era un delirante apasionado por las emociones, recogió, en sus *Anales*, muchas vulgares habladurías de esas que dicen las viejas tras el fuego: Augusto, en sus últimos días, gustaba singularmente de los higos, y se complacía en ir a su huerto y arrancarlos por su mano del árbol. Augusto murió. Auras corrieron de que su esposa Livia (madre fatal para la República, madrastra más fatal aún para los Césares) había envenenado los higos en la misma higuera. Tácito se refiere al crimen sin descender a sus circunstancias particulares; las he sacado de Dión. Pero mi discreto comentarista añade: ¿Y no es, en el fondo, la cosa más natural que muera un hombre, como Augusto, a los setenta y seis años de edad, sin necesidad de patrañas ni de higos envenenados? Creer en este crimen de Livia es una de tantas hablillas, una de tantas supersticiones laicas.

Para terminar esta divagación, quiero hablar de los perseguidos de la charla política; quiero quejarme en nombre de ellos. Hay hombres que están como señalados por un hado travieso para sufrir este género de contratiempos, las charlas políticas. Quien los topa por la calle parece que se considera obligado a importunarlos, y aunque nada tenga que decirles, les habla. Si van de prisa y como urgidos por algún quehacer, no importa: se les detiene al paso, aunque sea para darse el gusto de proferir ante ellos tres o cuatro interjecciones sobre "la situación actual", el tema periodístico. Y eso, cuando no quiere su mala estrella que las gentes los supongan enterados de las más profundas arcanidades políticas, y se empeñen, en mitad de la plaza, en averiguar de ellos los secretos de palacio. Por huir de tales calamidades Horacio se escondía en su casa de campo. Como lo sabían amigos del poderoso Mecenas, querían penetrar por su conducto todos los misterios de la República, los últimos acuerdos del César, si las tierras prometidas a las tropas romanas serían sicilianas o itálicas, y qué cosa se decía de los dacios. Hace ocho años —cuenta el orgulloso poeta en la sátira VI del libro II— que Mecenas me ha recibido entre los suyos; apenas nos ven juntos en el teatro o en el campo de Marte y todos exclaman: ¡Oh, afortunado! Me creen poseedor de los secretos públicos, y atribuyen a discreción mi ignorancia. Se imaginan que Mecenas me tiene al tanto de todos los grandes asuntos.

[2] ¡Ay! Estalló en efecto al mes siguiente.—1954.

Y, a todo esto, ¿sabéis de qué hablaba Mecenas con Horacio, durante los ocho años que dice? ¡Del tiempo y solamente del tiempo! Es decir: de nada. Se inclinaba a su oído, y le dejaba caer cosas tan sustanciales como ésta:

—¿Qué hora es?... ¡Vaya una mañanita fría que nos ha amanecido!

Composición a partir de dos obras de Keiichi Nishimura.

Bajo de cielo

Tal necesidad*

Daniel Sada

Ninguna originalidad es tanto
Ni que fuera entera... ¡Entiéndase!

Lo que se repite luego se erosiona
y al erosionarse dura mucho más

Todo se perfila hacia algún modelo
que suprima enredos

Y el modelo es pauta sólo para neófitos
Sólo hay que imitar

Pues la imitación asegura el triunfo
medianero y ya
Nunca extravagante
Siempre resultón
Siempre panadero
quedador de bien

Por eso se ofrecen —¡y agárrense bien!— algunos modelos
que tal vez resulten rentables, ¡triunfales!

El primero es: *Las nubes parecen*
castillos de algodón (¡oh!, el lugar común
tiene tantos ángulos,
tan claros, de veras,

* Tomado de Daniel Sada, *El amor es cobrizo*, México, Ediciones Sin Nombre, 2005, pp. 100-103.

que por eso mismo
dan luz a lo obvio
y eso representa
una gran ganancia)

El segundo es: *¡Castillos del cielo!*
¡Venid el blancor!
¡Las nubes aguardan!

(¿qué tal el trastoque?,
¡qué enfático vuelo!,
¡qué sonoridad!)

El tercero es: *Hay un idilio*
trasquilimolocho
o un pipiripao
de tragaldabas
entre el azul
del cielo
y la fulgencia
nívea
de las nubes

(chonchas digresiones
para especular;
ganancia mental)

El cuarto es: *Son mías esas nubes*
y míos los castillos
que rehace el blancor
y deshace pronto
¿querrán engañarme?

(lo capcioso a veces
tiende a ser,
digamos,
harto emocional
y eso siempre
impone)

El quinto es: *En Austria las nubes*
son juegos de Mozart,
pero en las Italias
son juegos de Giotto,

¡son castillos lúcidos
para el gran Plotino!

(eso de ostentar
que se viaja mucho
da buen resultado,
amplitud ¡por Dios!,
fuchi a la pobreza
que es siempre
folclórica;
si uno viaja mucho,
pero por Europa,
es intelectual
necesariamente;
ergo: universal
en un dos por tres;
y eso, desde luego,
es también
folclórico,
pero lo importante
es que las ganancias
son mucho mayores)

El sexto es: *Abriré mi corazón*
para que entren
las nubes de tu amor
regio y guerrero
Tendré en mi alma
un castillo

(lenguosa cursilería,
sensible a más no poder,
la cosa es si
da o no da)

El séptimo es: *Nubes*
Castillos
Ideas
Mi mente que se transforma
Mi vida que se introvierte

(lo vanguardista
de pronto
da prestigio

así nomás:
la ganancia
es inductiva)

Entonces, si bien se ve,
ninguna originalidad es para tanto,
entonces ¡A IMITAR!
¡Atínele al modelo!
¿cuál será el más rentable
y el más prohibitivo?

Detalle de la obra *El castillo de los Pirineos*, de René Magritte, 1959.

Ancorajes

Daniel Sada "ha dejado una obra poderosa"

Alma Ramírez

La Universidad Autónoma de Nuevo León, a través de un evento organizado por la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria, reconoció la obra y la vida de Daniel Sada, en el marco del Día Internacional del Libro.

"Brindemos por Daniel, por su poesía". Éste fue el espíritu de un homenaje realizado el martes 24 de abril de 2012 por amigos, colaboradores y amantes de la literatura en memoria de Daniel Sada, poeta y narrador bajacaliforniano fallecido el 18 de noviembre de 2011. Sada, autor de novelas como *Albedrío*, *Porque parece mentira, la verdad nunca se sabe* —considerada su obra maestra—, y *A la vista*, así como de poemarios como *Los lugares* y *El amor es cobrizo,* recibió horas antes de su fallecimiento el Premio Nacional de Ciencias y Artes 2011, en el área de Lingüística y Literatura.

El homenaje fue encabezado por el sinaloense Élmer Mendoza, escritor, catedrático y amigo de Sada, quien compartió con el público, compuesto en su mayoría por estudiantes de preparatoria y facultad, diversas anécdotas que confirmaron la postura de Sada ante la vida: mezcla entre agudo humor, cierto grado de excentricidad, sobrada inteligencia y crudeza. Sada, el de las botas vaqueras, el de las camisas a cuadros con botones de broche, el fan de Piporro, el "hombre sabio, muy duro, lector apasionado, conocedor de la literatura mexicana, el que le iba a los Yankees". "El creador —afirmó Mendoza— de una estética de la oralidad que iba más allá de un discurso chistoso, de historias del y en el desierto, la literatura del Norte".

En la obra de Daniel Sada, agregó, el ritmo y el sonido de las palabras eran aspectos cruciales; artífice de una prosa llena de preguntas y respuestas, no sufrió del vicio de la ultracorrección, sino más bien de una "envidiable formación", gracias a la cual pudo contar un sinfín de historias del Norte de México con el lenguaje, los modismos y dichos populares de la región, notable influencia de sus orígenes.

"Ha dejado una obra poderosa, que perderá su poder si los que están aquí no lo buscan, si no buscan algunas de sus palabras, ideas, conceptos, que les inciten a imaginar algo que jamás hayan imaginado", afirmó Mendoza, autor de novelas como *El asesino solitario*, *Balas de plata* y *El amante de Janis Joplin*. Como ejemplo de ello, recomendó a los estudiantes hacer un acercamiento

inicial al universo de Sada a través de la novela *Una de dos*, que al igual que *Luces artificiales*, fue llevada al cine; ambas fueron dirigidas por Marcel Sisniega en 2004 y 2007 respectivamente, ésta última con el título de *El guapo*.

A la charla de Élmer Mendoza siguió la presentación del libro de poemas *El amor es cobrizo,* de Sada, a cargo de Minerva Margarita Villarreal, directora de la Capilla Alfonsina, y José Jaime Ruiz, periodista y director de Posdata Ediciones, sello responsable, junto con Conaculta y la UANL, de la publicación de este libro, editado por primera vez en 2005 por Ediciones Sin Nombre.

Al final del evento, más de mil 800 libros donados por editoriales e instituciones culturales locales y nacionales fueron obsequiados a los asistentes. Bonobos, Mantis Ediciones, El Colegio de México, Conaculta, Cátedra "Alfonso Reyes" del ITESM, Universidad Veracruzana, Universidad Autónoma de Sinaloa, Siglo XXI Editores, Aldus, Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León, Fondo de Cultura Económica, Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Chihuahua, Fondo Editorial de Nuevo León, Almadía, Jus, LunArena, Instituto Estatal de las Mujeres de Nuevo León, La Cabra Ediciones, Dirección de Publicaciones de la UANL, Posdata y Ediciones Intempestivas ayudaron a promover el gusto por la lectura y a difundir publicaciones de calidad entre la comunidad.

El Día Internacional del Libro fue promulgado por la Unesco en 1995 para rendir un homenaje a los libros y sus autores, para invitar a la reflexión sobre el acto de la lectura, la cultura del libro, los derechos de autor, la diversidad literaria, entre otros aspectos. Así, de acuerdo con la Unesco, se busca alentar a la población mundial, especialmente a la juventud, "a descubrir el placer de la lectura y a valorar las irremplazables contribuciones de aquellos quienes han impulsado el progreso social y cultural de la humanidad".

"Lo umbrío de un lugar limpio" es uno de los poemas que conforman el poemario *El amor es cobrizo*:

Del olvido: la materia borrosa
y del recuerdo: una cara: dos, ¿tres?;
una fragancia aparte y una flama que cifra
cuatro magros paisajes: endrinos o retintos,
y con sabor a encierro. Siete voces repuntan:
son graves las externas; las otras —¿dos acaso?—
retumban: son caseras. Por ende limpia aquí
y por favor allá. Bailarina la escoba
va y viene y va de nuevo
sola, triste… y más sola
como la doña aquélla por quien lloraste tanto

Entonces, por favor, contempla nada más
lo que te da un instante
Ya vendrán los minutos a insuflar el hastío

Así que mira… y punto
Hay una mecedora… parece muy lejana
y lejana se mueve, o a lo mejor, también,
la mueve el que te dije,
el que estaba en la cama enmedio del oleaje

¿Ya observaste la mesa? Es tenue,
siempre tenue, y por lo mismo impura
Tiene un fondo muy blanco
y un trasfondo a voleo
henchido de hojas cándidas,
esas que morirán murmurando un secreto

¡Lugar común!: ¡y limpio! Vislumbre entelerido
donde tú, donde aquél o donde aquélla…
La ronda de lo umbrío será tal como fue

Así que barre a fondo
porque vienen los vivos
a hablar sobre los muertos
Barre, barre hasta el fin,
barre con toda el alma,
porque tal vez un día
brillará todo esto

cineclub Capilla Alfonsina

Ciclo de cine

Agosto-octubre

Aprender para aprehender

8 de agosto	**Educando a Rita**
15 de agosto	**Esperando a Supermán**
22 de agosto	**La clase**
29 de agosto	**¡De panzazo!**
5 de septiembre	**Buda explotó por vergüenza**
12 de septiembre	**En el mundo a cada rato**
19 de septiembre	**Ni uno menos**
26 de septiembre	**La sociedad de los poetas muertos**
3 de octubre	**Escritores de la libertad**
10 de octubre	**La pared**

Programación: Gabriel Aceves Hernández

Miércoles 11:00 y 18:00 hrs. Sala de Usos Múltiples II. Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria.
Mayores informes: 8329 4015 ext. 5383 ENTRADA LIBRE

Síguenos en:

Capilla Alfonsina UANL @c_alfonsina www.capillaalfonsina.uanl.mx

UANL Visión 2020 UANL Capilla Alfonsina

El amor es cobrizo
Prólogo[1]

Minerva Margarita Villarreal[2]

La verdad no tiene precio,
pero el amor ¡pues sí!
Daniel Sada

Puesto que cada cabeza es un mundo, el mundo como tal, lo que se suele llamar *la realidad*, pasa a ser asunto de la percepción. En realidad la realidad no existe. Son tantas las realidades posibles como capacidades haya de asirlas. La gente sufre o es feliz, padece hambre o violencia, come, goza, vive o muere en un espacio que no nos pertenece y al que permanecemos ajenos, pero lo real se revela y aparece a la luz de los complejos mecanismos de la percepción. Por eso, William Blake invoca a la imaginación para abrir sus puertas. En este sentido, Daniel Sada se vuelve imprescindible, *nos hace ver las cosas como son*.

El amor es cobrizo es un libro que abre un mundo. Un mundo que contiene muchos mundos. No digo *submundos* porque cada uno de ellos es tan universal como la vida misma. Empecemos por la carretera. Ese camino que despliega la metamorfosis a través de la que emergerán presencias cautivas de una geografía tan vasta como el despojo. La carretera, su trazo de lagartija que transmuta en víbora y, durante el viaje de regreso, en "hormiga cargadora de una gota de mar".

Toda la gama de personajes que corren a la suerte de esta escenografía con un humor atroz encadenado a la miseria resulta de un lenguaje construido con suma de artilugios. Bajo el ritmo de endecasílabos, heptasílabos y octosílabos simulando verso libre, y de la ensoñación musical del corrido —como si se tratara de arcaísmos y regionalismos—, las palabras aquilatan la materia preciosa de un léxico culto, haciéndonos creer que provienen del habla, cuando lo que Sada pulsa es la respiración del paisaje a través del conocimiento agudo del registro del fraseo.

A partir de los decires, el poeta da con el tono norteño. De eso se trata, de la fe en el lenguaje, profesada con una meticulosa entrega no exenta de

[1] En Daniel Sada, *El amor es cobrizo*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes/Posdata Editores, 2012.
[2] La autora es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte (Fonca).

referencias intertextuales y del préstamo de imágenes de poemas clásicos, como en “Un enorme caballo blanco embalsamado”:

He aquí lo que pasó: no estaba el caballo
donde debía estar:
en el picadero
¿A dónde se fue?
¿hacia otro optimismo?

Sí, por la loma vertebrada
iba subiendo campante
como un ángel que se va

que remite a los versos de Girondo en el poema “Aparición urbana”: “Hablaban de un caballo. / Yo creo que era un ángel”.

Aquí, cada poema se convierte en lujo. El artificio cumple edificando. Si Flaubert dice que el arte está en el detalle, el lujo de detalles que constituye el entramado semántico de cada uno de los cincuenta y dos poemas que integran este volumen es asombroso. Podemos suponer que estamos ante el efecto de una influencia directa del habla. Y *sí*, ¡pero no! La influencia aquí se transforma en la intención del enamoramiento. Y para enamorar hay que cortejar. Acercarse al sujeto amado no para otra cosa sino para ofrecerle la posibilidad de hacer realidad su paso de sueño.

Así, el escritor se funde al paisaje y en el desierto las personas brillan; sus vidas, las formas como hablan y aman, como se lamentan y se esconden. El escritor hace entonces de la palabra, de su enlace y encabalgamiento, de su acomodo y resonancia, de su entrañable saber, el paso al acto de una realidad en sí misma, donde esas personas, sus vidas, sus maneras de amar, de hablar, de lamentarse y esconderse consolidan un encuentro.

Por esa carretera viaja el mundo hacia los mundos posibles. Y entonces surgen las fragancias ásperas de la sordidez, la presencia reiterada del demonio en sus múltiples acepciones: diantres, diablos astutos y hábiles que convidan al transcurso dantesco, demonios sediciosos en cuanto encarnación del deseo y mirada irónica que entrecomilla hasta el acoso (“Al diablo”, “Un cachano”); el infierno en puertas de un burdel bajo tierra (“Artificio”); el desengaño de la geografía “porque el mar no vendrá” (“Gnosis”); y la poética personal (“El sinsilico”, “Lo que había”, “Fue una corazonada”).

Sada construye una realidad alterna que revivifica y potencia el punto de partida. Su expresión pone en riesgo un lenguaje deliberadamente artificioso cuyos elementos configuran una aparente habla norteña. El engaño es prodigioso y

grande: tema de añagazas. Y tal habla, con el radio que enmarcan las situaciones y episodios que trasiegan en sus poemas, constituye un universo en sí mismo. No es cierto que en el Norte de México se hable así, pero es verdad que lo creemos, y de lo que se trata, como en la ilusión del amor, es de creer, no de averiguar.

Así crece el paisaje interior de nuestro poeta, entre aristas y escaleras subterráneas, como un Piranesi de la tolvanera. Este es el infierno exuberante donde proliferan putas sumergidas bajo terregales y el amante es exhibido ante los hombres de una cantina en la suciedad de sus prendas íntimas.

El mundo no es como lo pintan, es como lo escribe Daniel Sada. Por eso, este desierto almacena infiernos y paraísos cobrizos, porque el juego del lenguaje es atroz, desgarrador, brutal; juego bárbaro y cósmico que pone a bailar certezas con cachanos.

El amor es cobrizo es una afirmación que en la potencia de ese matiz condensa y fusiona el paisaje del crepúsculo con el metálico común: la imagen de la moneda vagarosa como el amor se cotiza, con la ilusión que promueve la unión del cielo y de la tierra en la penumbra. Cielo y tierra, hombre y mujer, vida y muerte siempre atravesados por el amor y el desierto donde éste llama.

Así se encumbra el Norte de México, desde el precipicio de sus accidentadas cordilleras hasta sus elevados cerros, en un camino seguro que el lenguaje ha dispuesto para conocer el mal y sus raíces, el amor y sus pagos, y una geografía cuya belleza, arisca y mordaz, se ofrece, en la poesía de Daniel Sada, como labios carnosos en la oscuridad.

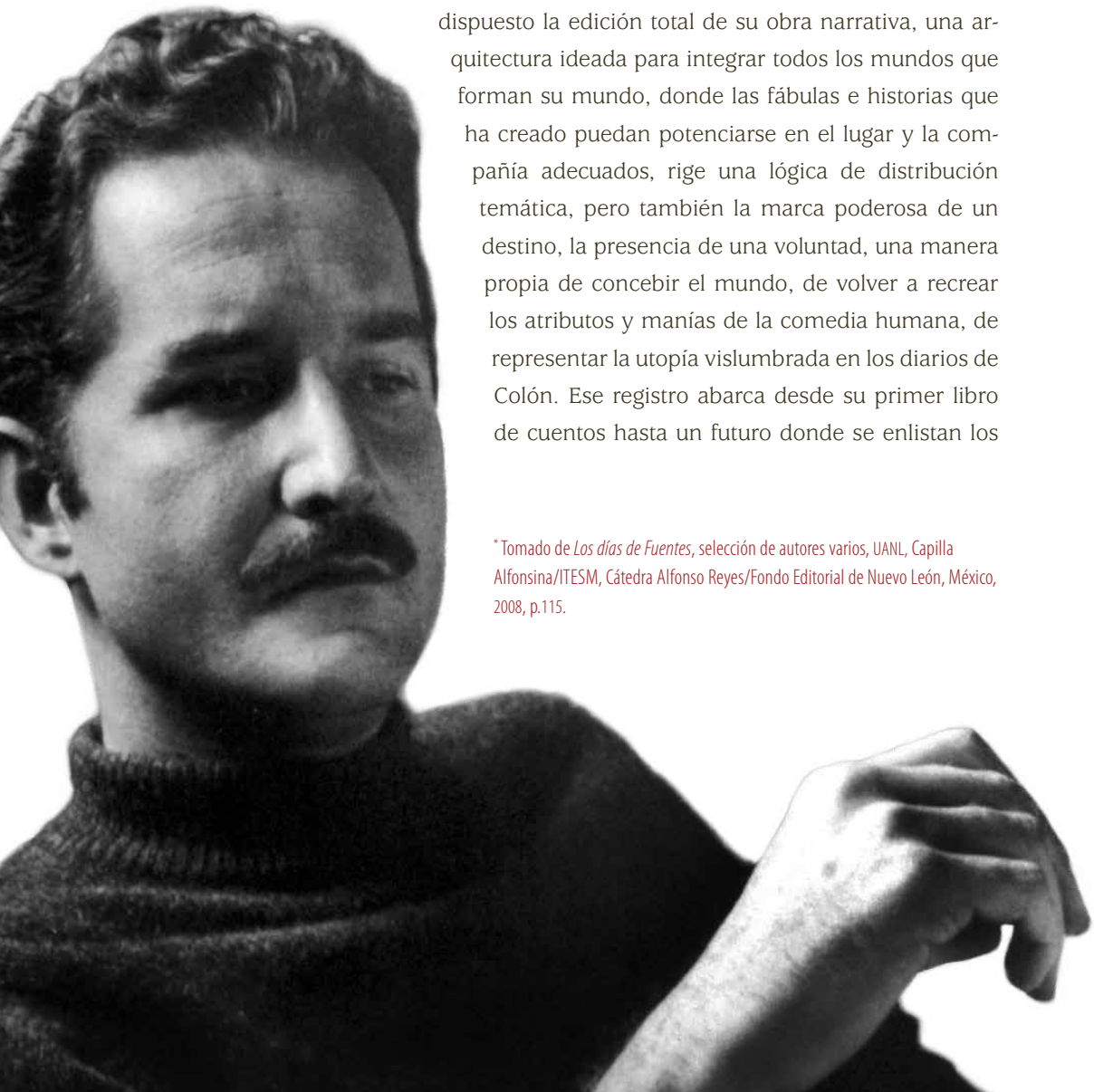
Presencia de Carlos Fuentes*

Sergio Pitol

“Para que una novela sea a la vez una obra de arte, su autor debe saber que no podrá limitarse a un único sentido, y, por eso, no deberá tender a una conclusión definitiva… A medida que la historia se aproxime al arte adquirirá un amplio halo simbólico… Todas las grandes obras de la literatura han sido simbólicas, y de ese modo han ganado en complejidad, poder, profundidad y belleza.”

Palabras de un autor excepcionalmente dotado para hablar de la novela: Joseph Conrad.

En la precisa organización con que Carlos Fuentes ha dispuesto la edición total de su obra narrativa, una arquitectura ideada para integrar todos los mundos que forman su mundo, donde las fábulas e historias que ha creado puedan potenciarse en el lugar y la compañía adecuados, rige una lógica de distribución temática, pero también la marca poderosa de un destino, la presencia de una voluntad, una manera propia de concebir el mundo, de volver a recrear los atributos y manías de la comedia humana, de representar la utopía vislumbrada en los diarios de Colón. Ese registro abarca desde su primer libro de cuentos hasta un futuro donde se enlistan los



* Tomado de *Los días de Fuentes*, selección de autores varios, UANL, Capilla Alfonsina/ITESM, Cátedra Alfonso Reyes/Fondo Editorial de Nuevo León, México, 2008, p.115.

títulos de algunas obras en proceso y otras aún apenas bosquejadas, que lleva un título abierto a uno y a todos los significados: *La edad del tiempo*.

El tiempo y sus misterios, lo vemos con claridad ya a estas alturas de su obra, ha sido el tema fundamental de Carlos Fuentes.

Lo conocí en el lejano año de 1951, cuando apareció en la Facultad de Jurisprudencia de la UNAM. Había ya publicado artículos y algunos cuentos en revistas y periódicos nacionales. Era hijo de un prestigiado diplomático, don Rafael Fuentes, jalapeño, y había transcurrido gran parte de su niñez y su adolescencia en el extranjero, había estudiado en colegios ingleses en que por lo general estudian los hijos de los diplomáticos.

Cuando hace sesenta años se incorporó a la Universidad en México, llegaba de Ginebra, donde siguió cursos en el Instituto de Altos Estudios Internacionales. Llegó con varios idiomas perfectamente dominados, con un bagaje cultural inusitado para un joven de su edad. No sólo era sabio por sus estudios y sus lecturas, sino también por el trato con el mundo. Cuando en Río de Janeiro el niño Fuentes comenzaba a hablar, el embajador de México, Alfonso Reyes nada menos, enriquecía su vocabulario y cuidaba su fonética; en Buenos Aires, en la adolescencia frecuentaba a Borges; en Zurich conoció a Thomas Mann. Escribe Octavio Paz que cuando lo conoció en París, aún adolescente, conversar con él lo asombraba:

> Desde el primer día Carlos Fuentes me pareció un espíritu fascinado por el hombre y sus pasiones. Al verlo y oírlo recordé unos versos de Quevedo que, a mi juicio, definen la desesperación lúcida del poeta más que el orgullo insensato del pecador: "Nada me desengaña, / el mundo me ha hechizado". Entusiasmo, capacidad para asombrarse, frescura de la mirada y del entendimiento —dones sin los cuales no hay imaginación creadora ni fertilidad poética— pero asimismo poder mental para convertir todas esas sensaciones e impresiones en objetos verbales a un tiempo sensibles e ideales: cuentos, novelas. La avidez de aquel muchacho no sólo era sensualidad, sino curiosidad intelectual, ansia por conocer. Movido contradictoriamente por deseo e ironía (su entusiasmo siempre fue lúcido), Carlos Fuentes interrogaba al mundo y se interrogaba a sí mismo. Lo interrogaba con los sentidos y con la imaginación, con las yemas de los dedos y con las redes impalpables de la inteligencia.

En la Facultad, un inmenso humanista, una figura prodigiosa, don Manuel de Pedroso, exrector de la Universidad de Sevilla, exiliado en nuestro país, fue de alguna manera su mentor. En varias ocasiones al hablar con nosotros del brillante alumno, lo comparaba con Hans Castorp, el joven protagonista de *La montaña mágica*, a quien su autor, Thomas Mann, trataba como a un joven favorito de los dioses. Pedroso le auguraba un porvenir perfecto, fuese cual fuera

la dirección a donde su destino lo llevara. Y así fue. Eligió la literatura y poco tiempo después transformó la novela mexicana. Abrió ventanas y permitió que el aire del mundo penetrara en nuestros estudios.

Algunos jóvenes que se inician en la literatura en México no sospechan siquiera lo mucho que le deben, como tampoco saben que los procedimientos formales empleados por ellos, ahora familiares a todos, fueron integrados por él a nuestra escritura.

Su primera novela, *La región más transparente*, publicada a los veintiocho años, en 1957, fue una revelación. Su recepción se convirtió en una versión mexicana de la batalla por *Hernani*. Una lucha entre lo nuevo y lo viejo. Se trataba de un modo diferente de concebir el lenguaje, y daba un salto definitivo de las ahogadas historias rurales a la atmósfera caótica, cultivada, agresiva e inmensamente estimulante de una gran ciudad en pleno dinamismo. El personaje, se ha dicho hasta la saciedad, es la ciudad misma, México, Distrito Federal, la capital del mundo, la urbe de pronto derramada hacia los valles, lagos y montañas que la circundan, un personaje múltiple, ubicuo, poseedor de todas las pulsiones, donde cada latido se comunica con una infinita cadena de latidos y la respiración deja de ser individual para convertirse en gregaria. Los procedimientos narrativos presentes en el libro nos remiten a las grandes novelas europeas y norteamericanas del siglo XX. A su lado, y al menos por un tiempo, hasta las novelas de Martín Luis Guzmán y José Revueltas parecieron disminuirse; parcelas urbanas más parecidas a la narrativa del siglo anterior que a la radiante modernidad que encarnaba el nuevo autor.

Para los jóvenes de esa época la apertura a lo nuevo y a lo universal la constituyeron *Pedro Páramo,* de Juan Rulfo, y *La región más transparente,* de Carlos Fuentes. Ambas significaron una transformación del lenguaje narrativo en México, con aportaciones de James Joyce, William Faulkner, Virginia Woolf, Marcel Proust, Knut Hamsun, Thomas Mann y D.H. Lawrence, entre los modernos, con un fuerte respaldo de algunos autores decimonónicos: Balzac, desde luego, Stendhal y Flaubert, Dickens, Tolstoi, Dostoievski.

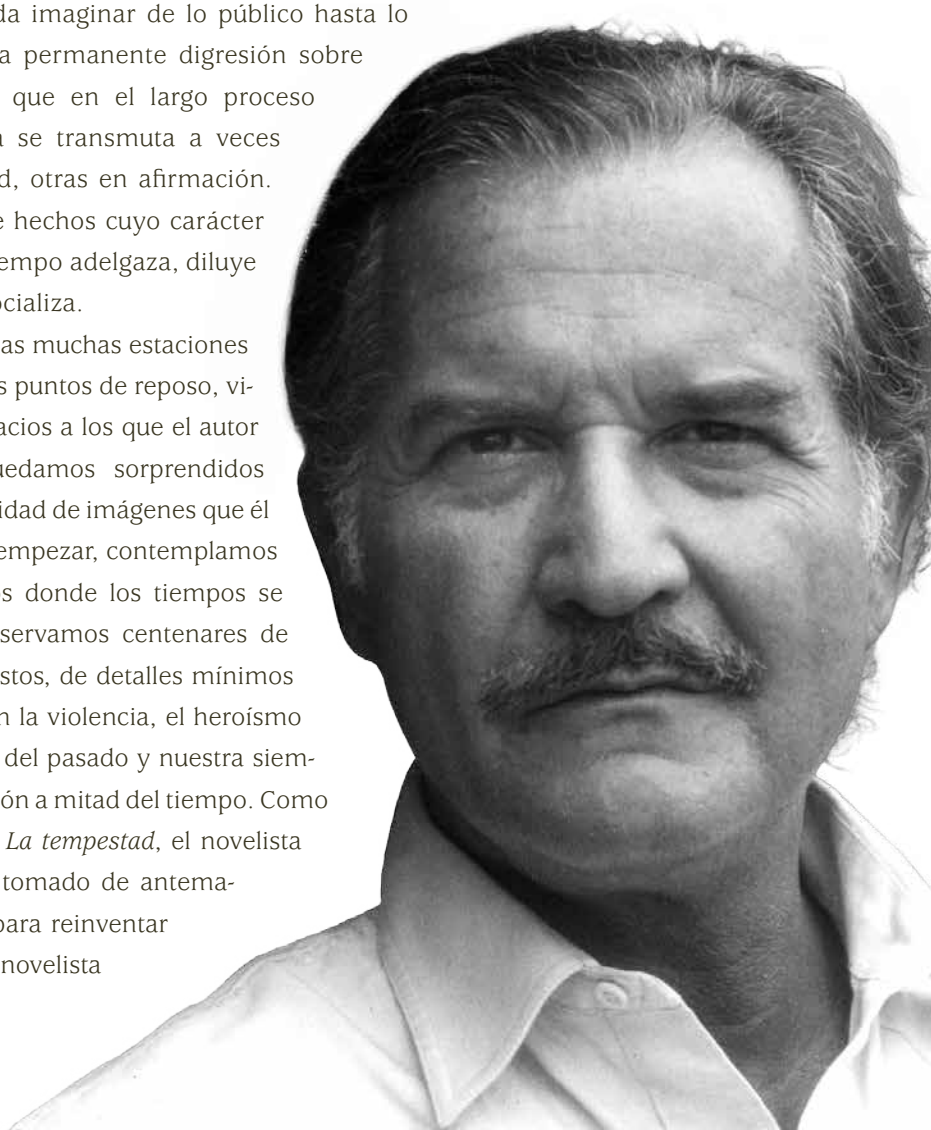
Es significativo que aquellos dos nuevos autores se alimentaran de tan amplio registro internacional para crear historias intensamente nacionales: la vida y la muerte de un cacique campesino de Jalisco con la consiguiente desolación de la región que había dominado, en el caso de Rulfo; y la movilidad de todos los estratos sociales que componían la Ciudad de México, ese palimpsesto inescrutable para los foráneos, la gran Tenochtitlan que vio expirar Bernal Díaz del Castillo, la capital de la Nueva España conocida en las postrimerías de la Colonia por el barón de Humboldt, quien acuñó, para llamarla, una expresión: la ciudad de los palacios, hasta la trepidante, bellísi-

ma, laberíntica urbe, enclavada como por arte de magia en aquella región del altiplano desde donde Alfonso Reyes, el sabio, saludaba: "Viajero: has llegado a la región más transparente del aire", la que conocimos nosotros, los jóvenes de hace cincuenta años, cuando Fuentes comenzó a destilarla con enfebrecida alquimia hasta incorporarla a las páginas de su primera novela.

Los temas, las obsesiones, el fervor del autor se plasman en aquella novela, aunque la semilla inicial se encuentra en un libro anterior de cuentos, *Los días enmascarados*. Allí, apenas salido de la adolescencia, esbozó la existencia del sustrato prehispánico en el entorno de nuestra vida cotidiana y también los rostros de figuras histórico-novelescas, como la antigua emperatriz destronada y demente. Eran ecos de derrotas pasadas incrustados en pesadillas atroces, en reencarnaciones vampíricas.

La historia en todos sus espacios y raíces: lo prehispánico, lo ibérico con sus varios sustratos: romano, celta, árabe, judío, visigodo, la gravedad que ejercen en nuestra vida, nuestras realizaciones, nuestros sueños, todo lo que se pueda imaginar de lo público hasta lo más secreto; la permanente digresión sobre una identidad que en el largo proceso de la escritura se transmuta a veces en ambigüedad, otras en afirmación. Una cadena de hechos cuyo carácter afirmativo el tiempo adelgaza, diluye con agua, desocializa.

Recorridas las muchas estaciones y conocidos sus puntos de reposo, visitados los espacios a los que el autor nos invita, quedamos sorprendidos por la multiplicidad de imágenes que él convoca. Para empezar, contemplamos inmensos frisos donde los tiempos se entreveran, observamos centenares de rostros y de gestos, de detalles mínimos que nos revelan la violencia, el heroísmo o los desastres del pasado y nuestra siempre frágil posición a mitad del tiempo. Como el Próspero de *La tempestad*, el novelista Fuentes se ha tomado de antemano la libertad para reinventar la historia. "El novelista



extiende los límites de lo real creando más realidad con la imaginación, dándonos a entender que no hay más realidad humana si no la crea también la imaginación humana", ha escrito en *Geografía de la novela*.

Las mitologías son absolutamente imprescindibles en su obra. "En México nada funciona", dice, "sin la fachada del mito".

En 1965, poco después de terminar *Cambio de piel* participó en el Palacio de Bellas Artes en un ciclo de narradores ante el público, y allí esbozó algunos principios de su *ars poetica*. "Creo", dijo, "en la literatura y en el arte que se oponen a la realidad, la agreden, la transforman, y al hacerlo la revelan y afirman".

Algunos no lo comprenden o fingen no hacerlo. Le exigen una inamovilidad que no le pertenece. Quieren encajonar sus obras en compartimentos cerrados. Para él, la realidad lo es todo, pero su concepción de realidad es más rica que la de la mayoría de los escritores. La realidad *común* entra en crisis cada vez que una corriente secreta la penetra, serpentea en su interior y revela un enigma fantástico, delirante o agónico. El mundo en sí, todo él, es fantástico. Y lo que propone, lo fantástico, es también la realidad. Pasa por tesituras disímiles: *La muerte de Artemio Cruz* o *Una familia lejana*, *Aura* o *Las buenas conciencias*; *Cambio de piel* o *Terra nostra*; hasta *Los años con Laura Díaz*, la *summa* absoluta de todos los atributos de esta ya amplísima obra narrativa.

En la literatura de Fuentes coinciden en una misma instancia elementos radicalmente opuestos, que conforman, como en los cuadros de Goya, una imagen única. Ahí, entre la lucidez y el delirio, la vigilia y el sueño, lo sagrado y lo profano, la sabiduría y la torpeza forman una imagen unitaria donde —¡y ése es el milagro!— los integrantes no se reconcilian. Es un mundo donde todo está en todo. Y donde el oxímoron reina. Ésa es la figura con la que el autor mejor se mueve. Basta recordar ciertos pasajes de *Terra nostra* para entrar de lleno en el claroscuro y el espeluzno tremendo de Goya. Dice Julio Ortega:

> En Carlos Fuentes el placer de contar una historia excepcional se desdobla en una indagación de la naturaleza misma de la fábula, y se pone así en suspenso la representación (…) Carlos Fuentes se complace en diversificar esa trama argumentativa, haciéndonos leer y desleer.

A medida que avanza la obra de Fuentes, el lector comienza a intuir, y luego a afirmar, que en ella lo esencial reside en su manejo del tiempo. Si el tiempo es algo: es movimiento. Convertido en palabra, el tiempo se convierte en la mejor defensa contra las feroces embestidas de la banalidad cotidiana. Desde hace muchos años Fuentes ha sido constante lector de Giovanni Battista Vico, un lector seducido por su concepto del presente continuo.

Los años con Laura Díaz son sobre todo una experiencia y un homenaje al tiempo. Los *Cuatro cuartetos* de T.S. Eliot podrían leerse como una glosa o guía de la novela. El primer poema se inicia así:

> El tiempo presente y el tiempo pasado
> acaso estén presentes en el tiempo futuro,
> y tal vez el futuro le contiene el pasado.

Más adelante leemos:

> El tiempo pasado y el tiempo futuro
> lo que pudo haber sido y lo que ha sido
> tienden a un solo fin, presente siempre.

Y aún más, al final:

> Lo que llamamos el principio es a menudo el fin
> y llegar al final es llegar al comienzo.

La historia de la protagonista cubre un siglo, abarca a sus abuelos, sus padres, su hermano, sus hermanas, su nieto, su bisnieto, a su marido y los varios hombres que intervinieron en su vida; incluye muchas fábulas donde el tiempo aparece y desaparece y donde todos los tiempos son un mismo tiempo; llegar al fin es llegar al comienzo. Dice Carlos Fuentes:

> El tiempo es como un huracán que nos llega del futuro. No queremos admitirlo, porque en el futuro nos espera nuestra muerte. Preferimos privilegiar al pasado y convertirlo en tiempo domesticado, y, a veces, en tiempo olvidado.

Creemos que no existe sino el presente. Pero, ¿hay presente vivo con pasado muerto? Mas cuando todo se conjunta y se resuelve, abrimos los ojos y vemos al tiempo acercarse desde el futuro, porque allí espera el siguiente amor, el siguiente libro, el siguiente amigo, que son quienes —si nos recuerdan y nos aman— nos darán al cabo, nuestro tiempo.

El canon literario y la ética de la memoria[1]

Ana Laura Santamaría

Jorge Luis Borges, con *Funes, el memorioso*, nos enseñó el riesgo imposible de recordar todo. La memoria es siempre un acto selectivo, un ejercicio silenciador que permite que resuenen algunas voces a costa del silencio de otras. No hay, pues, memoria sin olvido. Pero tampoco es un acto ingenuo; en lo que decidimos recordar y en lo que decidimos olvidar se construye nuestra identidad, tanto individual como colectiva. En el ejercicio de la memoria no sólo se reconstruye un pasado, sino, lo más importante, se hace posible un futuro.

Un canon es una fijación de la memoria colectiva; un dictado de lo que debemos recordar y, por tanto, de lo que estamos obligados a olvidar. En el canon literario, que suele ser incuestionable y se recibe de manera acrítica para conformar los programas académicos, es innegable que hay no sólo arbitrariedades, dictadas a veces desde el poder y otras desde el azar, sino que están silenciadas, y casi podríamos decir que metódicamente silenciadas, innumerables voces femeninas. Rescatarlas del olvido, darles presencia, consistencia y futuro, ampliar el canon para escucharlas y con ellas redefinirnos como humanidad múltiple, diversa, polifónica, ha sido la encomiable tarea que María Victoria Reyzábal, escritora, investigadora y poeta se propone con el libro *Canon literario y diferencia de género en la educación*, marcada por notables contrastes y, todavía lamentables, vergonzosas exclusiones.

Reyzábal comienza su estudio advirtiéndonos que se trata de "deconstruir el vigente parnaso de las letras españolas y sus distorsiones sexistas"[2], y para lograrlo descorre velos, desentierra apuntes y pergaminos, apresta la vista y el oído para *desocultar* las voces femeninas que la historia oficial ha querido silenciar, porque si la condición femenina ha sido vista como una amenaza, ¿qué puede haber más amenazante que una mujer que piensa *por sí misma* y que además se atreve a expresarlo?

El primer capítulo presenta una revisión histórica, desde la Edad Media hasta nuestro tiempo, de la relación entre las mujeres y la educación. Allí se rompen

[1] Reseña del libro de María Victoria Reyzábal, *Canon literario y diferencia de género en la educación* (Aula Abierta, Madrid, Editorial La Muralla, 2012), leída en la presentación de éste el 7 de junio de 2012 en la Capilla Alfonsina de la UANL, en la que también participaron Coral Aguirre, escritora y dramaturga argentina radicada en Monterrey, la autora de la obra y Minerva Margarita Villarreal, directora de esta biblioteca. La obra de investigación literaria y pedagógica forma parte del acervo de la Capilla Alfonsina.

[2] *Ibidem*, p. 21.

[3] *Ibidem*, p. 173.

algunos mitos, pues ni la Edad Media fue tan oscura para las mujeres, ni la Ilustración fue tan luminosa. Christine de Pizan, en el siglo XIII, inició la batalla de las mujeres por su derecho a la educación, derecho que pondrían en práctica Francisca de Nebrija, dictando cátedra en la Universidad de Alcalá, e Isabel la Católica, creando en su corte una suerte de grupo de *puellae doctae* —mujeres sabias. Sin embargo, este impulso inicial habrá de ser frenado en el Renacimiento, en el que se exige de la mujer la renuncia a su autonomía y se le exonera de su condición perversa únicamente cuando acepta la procreación y sumisión como destino irrenunciable. Los saberes femeninos se tildan de brujería, y las mujeres insumisas no encuentran más futuro que la hoguera. Hacia el siglo XVII vuelven a la luz las discusiones de las mujeres por su derecho a la educación, y serán los conventos, los espacios cerrados al mundo, los que se abrirán a los libros y a las ideas. La Ilustración, por su parte, convino en otorgar a las mujeres el derecho a la educación, sí, pero para que cumplieran con sus funciones de madres y esposas, para que permanecieran en el *oikos*. Ahí se fraguó la idea de una educación exclusiva para mujeres, que encontrará seguimiento en las revistas femeninas del siglo XIX. Se trata de una educación, sí, pero una educación en la reclusión, en el ámbito de lo privado y, por lo tanto, en lo considerado ahistórico, en lo condenado al ciclo de la eterna repetición.

Habrán de venir numerosas contiendas sociales, académicas, políticas y legales para abrir el derecho de las mujeres a la educación pública, y, todavía más, la posibilidad de ejercer con libertad su profesión. Se habrá de debatir, increíblemente todavía hasta la actualidad, si la educación se debe dar separando a las personas de ambos sexos; se discutirá el concepto de igualdad y surgirá la idea de la coeducación, donde hombres y mujeres se saben y construyen como diferentes y complementarios.

De izquierda a derecha: Coral Aguirre, María Victoria Reyzábal, Minerva Margarita Villarreal y Ana Laura Santamaría.

Luego del puntual recorrido sobre las batallas que las mujeres han librado para ejercer su derecho a la educación, Reyzábal nos lleva a través de los diferentes períodos históricos para hacernos escuchar las voces que el canon ha pasado por alto. Así, nos recuerda que Safo no estaba sola, que la acompañaba su alumna Erina y, tres siglos más tarde, Anite de Tegea y la poesía erótica de Erifanis. También estuvieron Mirtis, preceptora de Píndaro, y la combativa Telesia. Mientras que en Japón, en el siglo X apareció la primera gran novelista conocida: Murasaki Shikibu.

En la Edad Media, la gran poeta y compositora Hildegard von Bingen tampoco estaba sola, la acompañaban, en España, Leonor de Aquitania, llamada la reina de los trovadores, y Beatriz, condesa de Dia. Hacia el siglo XIV apareció el primer escrito en lengua inglesa de una mujer: Julian of Norwich, y la primera *profesional de la escritura* que mantuvo a su familia con sus escritos: Christine de Pizan, célebre defensora de los derechos de las mujeres. En la península ibérica se encontró la primera autobiografía femenina escrita en castellano por la pluma de Leonor López de Córdoba; un siglo más adelante despuntaron Teresa de Cartagena, la primera escritora mística española y la primera que defiende el derecho de la mujer a escribir, así como Florencia Pinar, con su cancionero amoroso.

Ya en pleno Renacimiento, Teresa de Jesús tampoco estuvo sola; otras mujeres hallaron, en la corte o en el convento, la posibilidad de pensar y escribir, como Luisa Sigea, Luisa Oliva Sabuco de Nantes y Luisa de la Ascensión.

Con el barroco vendrán las primeras dramaturgas, como Ana Caro Mallén, María de Zayas y Mariana de Carvajal, quien escribió doce comedias. En los conventos bullía la vida intelectual, y ahí escribían, de este y del otro lado del Atlántico, una pléyade de mujeres poetas y dramaturgas, como Marcela de San Félix,

hija de Félix Lope de Vega, y Leonor de la Cueva y Silva, de la península ibérica. Y, de este lado, Juana Maldonado, la primera dramaturga colonial de Centroamérica; Úrsula Suárez, la "santa comediante del reino de Chile"; Gertrudis de San Ildefonso, del Ecuador; y Francisca Josefa de la Concepción del Castillo, de Colombia. De manera que Sor Juana, nuestra Sor Juana, tampoco estaba sola.

El siglo XVIII se vistió de salones, tertulias y asociaciones literarias. Surgió con sarcasmo la figura de la *bachillera*: mujer pedante que se ha olvidado de sus "verdaderas y naturales funciones". Pese a las burlas, en esta época se graduó por primera vez una mujer como doctora en la Facultad de Artes y Letras Humanas de la Universidad de Alcalá: María Isidra Quintina de Guzmán, quien además ingresó a la Real Academia de Historia, de España. Nuevamente, fue el teatro el género más visitado por las mujeres en el siglo XVIII. Si las letras del barroco habían salido del convento, las letras neoclásicas salieron de la corte. María Lorenza de los Ríos escribió dos piezas teatrales, una con el interesante título *La sabia indiscreta*. Destaca particularmente María Rosa Gálvez de Cabrera, quien compuso quince obras de teatro, entre ellas seis tragedias, tres comedias, zarzuelas y obras cortas, una de ellas, por cierto, dedicada a Safo. Otro grupo intentó un teatro más popular y barroco, de los cuales Reyzábal menciona al menos tres. Algunas actrices también se aventuraron por el camino de la dramaturgia, entre las que sobresale Mariana Cabañas.

Entre las poetas y traductoras son notables dos mujeres de ascendencia irlandesa: María Gertrudis Hore y Margarita Hickey, quien incluso se atrevió a desaconsejar el matrimonio en uno de sus poemas:

(...) conserva libre tu mano,
huye del lazo inhumano,

que el amante más rendido
es, tranformado en marido,
un insufrible tirano.[3]

El espíritu ilustrado y su fe en la razón también condujeron a las mujeres a cultivar el ensayo, género eminentemente reflexivo, en el que descolló Josefa Amar y Borbón, quien escribió sobre gramática e historia y pronunció en 1786 el conocido *Discurso en defensa del talento de las mugeres, y de su aptitud para el gobierno, y otros cargos en que se emplean los hombres*.

Así, los nombres de las mujeres doctas, de las mujeres que *se piensan y se escriben* a sí mismas, se desgranan a través del libro. Pasan por el romanticismo, con Rosalía de Castro, e inician su incursión en la novela, con Fernán Caballero —pseudónimo de Cecilia Böhl de Faber y Larrea— y Gertrudis Gómez de Avellaneda. También surgieron las primeras intelectuales, feministas y activistas, como Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán.

Pero la literatura hispánica también es americana. Reyzábal recorre el continente americano, de la Patagonia al Río Bravo, para decirnos que es inadmisible un canon que se olvide de voces como la de Rosario Orrego de Uribe, fundadora de la literatura chilena femenina; de la argentina Juana Manuela Gorriti; la peruana Clorinda Matto; las uruguayas María Eugenia Vaz Ferreira y Delmira Agustini; Salomé Ureña, de República Dominicana; y las mexicanas Isabel Ángela Prieto González Bango, la primera que escribió teatro —diecisiete obras—, y Laura Méndez de Cuenca, la primera que se dedicó profesionalmente a la literatura.

Y esto sólo en cuanto atañe al siglo XIX. El siglo XX resulta inconcebible sin las mujeres combativas, insurgentes, creativas, subversivas de ese laboratorio vanguardista en que se convirtió España en los años veinte —la España republicana—: Concha Méndez Cuesta, Josefina de la Torre y Ernestina de Champourcin. La lista es enorme.

De igual manera, tampoco se puede pensar la edad de oro de la literatura latinoamericana sin las figuras femeninas que precedieron al *boom*: Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou, Nelli Campobello, Concha Urquiza, Josefina Vincens y —yo agregaría— Elena Garro. Nuevamente la lista no se agota con estos nombres.

Pero María Víctoria Reyzábal no sólo amplía el canon, y con ello desfigura lo cristalizado, no sólo nos dice quiénes y por qué, sino que también, como brillante pedagoga, nos dice cómo, y nos provee de recursos didácticos y listados de objetivos y competencias para que el estudio de las voces femeninas, acalladas

tanto tiempo, se incorpore de inmediato a los planes de estudio de los diversos niveles educativos.

Ya no hay más espacio para el silencio, la voz de las mujeres es un hecho contundente que nos devuelve a todos, a hombres y a mujeres, nuestra humanidad plena e íntegra, plural y diversa. El único silencio admisible es entonces el de la sabiduría. Para decirlo con Sor Juana en *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*: "El callar no es no haber qué decir, sino no caber en las voces lo mucho que hay que decir".

Monterrey, Nuevo León, México, 7 de junio de 2012.

Calendario

Wislawa Szymborska
poesía que brota del *no sé*

Manuel García Verdecia

Ha muerto Wislawa Szymborska. Así de sencilla y tremenda, como la propia poesía de la autora polaca, es la noticia que nos enmudeció. Cada vez que muere un poeta, uno esencial y verdadero, el mundo se vuelve un poco autista, pues son los poetas quienes prestan su voz a decir lo más íntimo y verdadero que estructura y sostiene a aquél. Es como si una zona del alma del mundo se paralizara.

La poeta había nacido en 1923 cerca de Poznań, la muy antigua ciudad del centro oeste de Polonia, a orillas del Warta. Sin embargo, a los ocho años se mudó definitivamente a Cracovia, en el sur, ciudad de largo pedigrí cultural cerca de otro río de ensueños, el Vístula. Desde aquí vio transcurrir ochenta y ocho años de la vida de un siglo terrible y a la vez preñado de retos inquietantes. Desde allí alzó su pequeña pero consistente voz para encantar al mundo con esa mirada sin mentiras ni presunciones. La existencia de la poeta estuvo vulnerada por la guerra, por las invasiones a su país, por la indiscriminada muerte de judíos y patriotas polacos, por los sucesivos cambios que intentaban lograr un país igualitario bajo la égida de burócratas abúlicos y desnaturalizados que, al final, permitieron la vuelta a un mundo de cruel competencia y cosificación. Esto, lógicamente, no podía dejar de traslucirse en sus versos. Tal vez de aquí esa mirada atenta pero desconfiada, explícita pero sin certidumbre que la caracteriza.

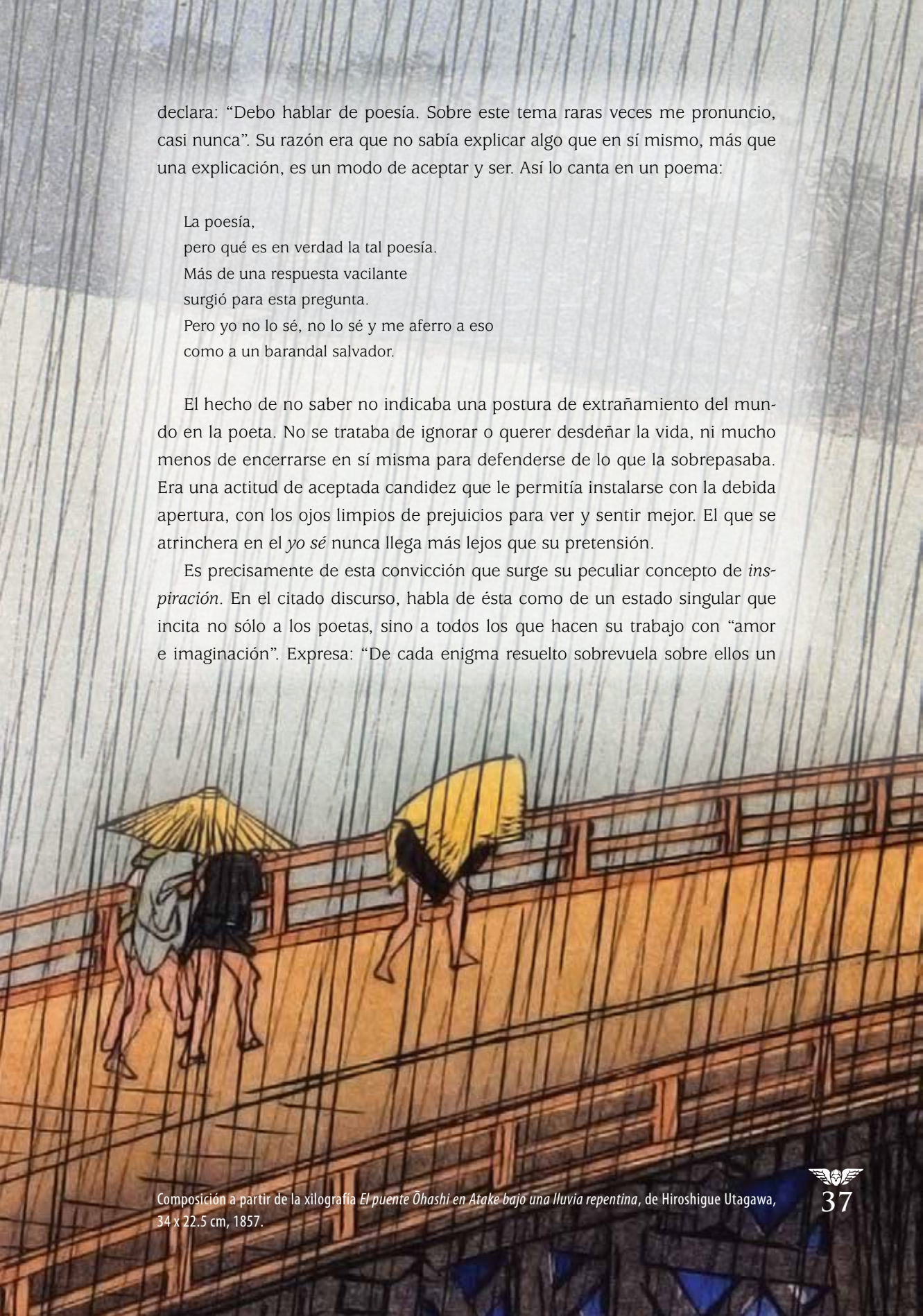
Para Wislawa, la poesía era algo cotidiano, familiar, que vivía, que sentía muy cerca, pero que no podía describir. En su discurso "El poeta y el mundo",

declara: “Debo hablar de poesía. Sobre este tema raras veces me pronuncio, casi nunca”. Su razón era que no sabía explicar algo que en sí mismo, más que una explicación, es un modo de aceptar y ser. Así lo canta en un poema:

La poesía,
pero qué es en verdad la tal poesía.
Más de una respuesta vacilante
surgió para esta pregunta.
Pero yo no lo sé, no lo sé y me aferro a eso
como a un barandal salvador.

El hecho de no saber no indicaba una postura de extrañamiento del mundo en la poeta. No se trataba de ignorar o querer desdeñar la vida, ni mucho menos de encerrarse en sí misma para defenderse de lo que la sobrepasaba. Era una actitud de aceptada candidez que le permitía instalarse con la debida apertura, con los ojos limpios de prejuicios para ver y sentir mejor. El que se atrinchera en el *yo sé* nunca llega más lejos que su pretensión.

Es precisamente de esta convicción que surge su peculiar concepto de *inspiración*. En el citado discurso, habla de ésta como de un estado singular que incita no sólo a los poetas, sino a todos los que hacen su trabajo con “amor e imaginación”. Expresa: “De cada enigma resuelto sobrevuela sobre ellos un



Composición a partir de la xilografía *El puente Ōhashi en Atake bajo una lluvia repentina*, de Hiroshigue Utagawa, 34 x 22.5 cm, 1857.

enjambre de nuevas preguntas". De manera que para ella esta singular facultad de percepción es un constante penetrar, desentrañar y volver a engarzarse en el enigma de la vasta realidad. Por eso, afirma: "La inspiración, sea lo que fuere, nace de un incesante 'no sé'". Es por ese ánimo que mueve a quien reconoce su *no sé* que estos seres siempre ven el mundo como inédito y, por ende, objeto de nuevas aproximaciones e interpretaciones.

Desde aquí traza un interesante distingo entre poetas (creadores, todos los que hacen con imaginación y amor) y otros a quienes les gusta también su labor, incluso en demasía y con celos en exceso. Se refiere a déspotas, fanáticos diversos y burócratas. Éstos no sólo trabajan con entusiasmo apasionado, con meticulosa dedicación, con entregada voluntad, sino, además, convencidos de la significativa grandeza de su obra. Ya esto marca una distancia del poeta que constantemente se pregunta si de verdad estará rozando lo verdadero. No obstante, ella concibe otra divergencia mayor. Asevera sobre estos seres inconcusos: "Ellos saben. Saben y lo que saben les basta de una vez y por todas". Cuánta terrible verdad concentrada en una breve frase —signo de la poesía. Los peores enemigos de la humanidad en su ascenso hacia su más alta redención son esos personajes persuadidos de saberlo todo, sin posibilidad de sorpresas o permutaciones, que se dedican puntillosa y esforzadamente a instaurar el reino de sus convicciones.

El poeta se caracteriza, según la autora polaca, por instalarse en este *no sé* que lo dispara a la indagación. El sujeto lírico avanza por el mundo como un sonámbulo, tanteando, sin conciencia exacta de adónde va, pero con la impostergable necesidad de ir. Siempre se mueve en el ámbito de lo incierto y desconocido; como el sonámbulo, aunque lleve los ojos abiertos, siente que ve algo de lo cual él mismo no está advertido ni plenamente consciente de su realidad. Escribe:

Qué gran suerte
no saber con exactitud
en qué mundo se vive.

Lo es porque si todo fuera previsible y advertido, ¿qué sería de nuestra existencia sino un recorrido por una galería ya vista y memorizada sin aliento de otra perspectiva?

En otro texto, donde la poeta reflexiona sobre la inconmensurable variedad de la vida, vuelve a mostrar ese grado de perplejidad.

Cuatro mil millones de personas en esta tierra,
pero mi imaginación sigue siendo la misma.
Se las desarregla con las grandes cifras.

O sea, la vastedad siempre supera la mirada. Si bien infunde mortificación, a la vez deviene estímulo para mirar. Es la opción del poeta, intentar e intentar con la curiosidad, ganar dioptrías por la insistente y hurgadora penetración.

Escojo rechazando, no hay otro modo,
pero lo que rechazo es más numeroso.

Aquí se descubre la conciencia de que nunca podrá el poeta aprehender hasta el último sorbo que pone ante sus labios la existencia. Sin embargo, se conforma con ir desgranando ciertas cifras, algunos granos de sentido, que van a instalarse en un sitio desde donde puede apreciar y actuar. Ese sitio se abre en sí mismo gracias a su imaginación y su curiosidad. Sin embargo, incluso esto no lo cumple del todo consciente.

¿De dónde sale ese espacio dentro de mí?
—No sé.

Este *no sé* aflora una y otra vez en la óptica y en la voz de la poeta. El texto crece desde ese irrevocable no saber que despierta en deseo, urgencia, avidez de indagación. La obra poética de Wislawa Szymborska, como la mayoría de la poesía polaca —la cual tengo entre mis preferidas precisamente por eso—, está signada por la legibilidad y la perspicacia. Tal legibilidad no implica distanciamiento de la elaboración expresiva, ni de la búsqueda de belleza formal; resulta del empleo de los recursos justamente como medios para visibilizar sentidos, no para despistar u ocultar. De aquí que sus poemas —sobre todo a partir de *Sal*, de 1962, donde se aleja de ciertas experimentaciones iniciales— se distingan por su claridad discursiva, la limpia precisión de lenguaje y la sorprendente hondura de percepción en los asuntos en que se adentra.

Sin embargo, esta expresión límpida y legible no significa rotundidad de aserción. Todo lo contrario, lo atractivo de sus versos deriva del contraste entre una clara exposición y un regusto de vaguedad, de manera que tras su lectura nos queda, más que una conclusión, una insinuación. Nos sume en una suerte de penumbra donde entonces debemos empezar a tantear. Su obra está siempre aureolada de incertidumbre. De modo que sus textos más que confirmaciones en torno a la realidad que la ha cruzado y vapuleado, constituyen impresiones, bosquejos, inquietudes, interrogaciones. Es por eso una poeta impresionista en el sentido más estricto. La caracterización de su obra podría sintetizarse bajo el título de Maimónides: *Guía de perplejos*.

Hay un grupo de temas que son consistentes en la obra de Szymborska. Aspectos como la imposibilidad de conocer a fondo a la gente o el espacio que nos rodea, la permanente transformación del ser y de los objetos, el

mundo como un ámbito de pérdidas, nuestro semejante como un adolescente que no arriba a su sensatez madura, el amor como una creación escurridiza, el odio que mueve tanta destrucción, etcétera. Sin embargo, precisa hacer una salvedad. Si bien uno se percata de ciertos asuntos y motivos que recorren un sostenido número de textos, no quiere esto decir que sean ésos sus preocupaciones temáticas. Resulta impracticable resumir los temas de un poeta, pues para éste su cuestión es el mundo en su más profusa y compleja variedad. Hurga como puede en cada trocito de infinito y eternidad a su alcance. No obstante, como la vida misma, ningún asunto está aislado del resto, por lo que un poema carga una pluralidad de elementos, si bien alguno puede destacar sobre otros. Incluso cuando un poema parece que tira hacia un rumbo, sus meandros de imágenes se desdoblan en otras sugerencias conexas o consecuentes. Es pecado de simpleza reducir al poeta a ciertos temas. En el caso de la poeta polaca esto resulta más imprecisable, pues ella siempre nos adentra en ciertas arenas movedizas para que no confiemos en la superficie de la palabra. Sólo que uno debe sujetarse a ciertas evidencias que sirven como asideros desde donde poder remontar a los posibles significados. Es así que uno conjetura —como yo ahora— ciertos trazos de grueso expresionismo, nada preciso ni definitivo, para intentar el acercamiento.

De cierta manera esta condición irreductible de los asuntos del poeta se evidencia en su poema "Conversación con la piedra":

Toco a la puerta de la piedra
—Soy yo, déjame entrar.
Quiero penetrar en tu interior,
Mirar a mi alrededor,
Aspirarte como un soplo.

Vete —dice la piedra—.
Soy impenetrable.
(...)

Ésta es la dialéctica entre el poeta y la realidad. Mientras él trata de ingresar en ésta para explorar, ver, conocer, aquélla acerroja toda puerta, ventana o visillo para no dejarnos penetrar. De modo que hacer poesía es de cierto modo ejercer violencia, si bien suave y generosa, sobre un ámbito que nos refuta el acceso. De aquí la versatilidad asuntiva de un poeta, pues en su intento de meter cabeza por uno u otro intersticio va divisando, vislumbrando, casi adivinando, el interior de la dura piedra de la realidad.

No obstante, hay dos poemas con los que quiero cerrar este elogio más que elegía. En ellos se percibe la mirada sensible, nada presuntuosa pero central-

mente humana de la poeta. El primero es “Gente en el puente”. A partir de un grabado del artista japonés Hiroshige Utagawa, Szymborska nos propone una reflexión sobre el hombre y su relación con el entorno y la elusión del tiempo.

Raro planeta y rara es la gente que hay en él.
Sucumben ante el tiempo, pero no quieren reconocerlo.
(…)

Se ve un puente sobre el agua y gente en el puente.
(…)

Todo esto se resume en que no ocurre nada más.
(…)
La canoa navega silenciosa.
La gente corre apretada en el puente
(…)

Este no es ningún cuadro inocente.
Aquí se ha detenido el tiempo.
(…)

Aquí sucede en buen tono
la alta autoevaluación del cuadro,
fascinarse y emocionarse con él por generaciones.
(…)

por un camino sin fin, eternamente por recorrer
y en medio de su arrogancia creen
que así es la realidad.

Varias son las incitaciones de sentido que afloran en su lectura. La vida se cumple como una rutina de trivialidades, así como las que vemos en el cuadro. Insinúa el intento del artista y de los que admiran su arte por fijar lo amable del tiempo. Expone la evaluación de la superioridad de la representación ante el desgaste de la realidad. Y, por último, nos descubre esa lectura donde nos arrellanamos para sentirnos cómodos y para que divaguemos del *yo sé* antes que reconozcamos el *no sé*. Creer que entendemos, que dominamos, que nos sobreponemos a la realidad, nos hace sentir en control, vencedores sobre las vicisitudes de lo finito. Este texto es altamente revelador de la variedad de indagación vital y trascendente que propone la poeta.

Szymborska descree de las acciones y los pensamientos que resultan de lo multitudinario. Reniega de lo que resulta de la masa y lo masivo. No es que

desdeñe a sus semejantes ni rechace la comunión social. Es que considera que en la muchedumbre se regenera el espíritu de la manada. Esto potencia una acumulación de ignorancia, idiotez y mezquindad, derivada de no haber cultivado lo esencial del individuo humano, que estalla en las peores infracciones, ultrajes y violencias.

En otro texto se observa más explícitamente esta anomalía del hombre y su indefectible estupidez aniquiladora. Así expone en "Fin y principio":

Después de cada guerra
alguien debe hacer la limpieza.
Así como así, el orden no se logra.

Alguien debe arrojar los escombros
a un lado de la vía
para que puedan transitar
las carretas llenas de cadáveres.

Alguien tiene que atascarse
en el fango y la ceniza.
(…)

Esto no es fotogénico
y requiere años.
(…)

Hay que volver a rehacer los puentes
y las estaciones de nuevo.
(…)

Aquellos que sabían
de lo que aquí se trataba
deben ceder el puesto
a los que saben poco.
(…)

En la hierba que parió
causas y efectos
alguien debe yacer
con una espiga entre los dientes
y mirar absorto las nubes.

Es precisamente ese ancestral espíritu de la manada el que se posesiona de los hombres y los empuja a imponerse, despojar, aniquilar al otro. Es la tensión

motriz de las guerras. El hombre, que en su inteligencia roza lo sagrado, en su idiotez desciende a lo bestial. Entonces una y otra vez debemos recomponer los destrozos de nuestras juergas, cuando, henchidos de soberbia y violencia, vamos cuchillo entre los dientes a desangrar al prójimo. Unos mueren, otros viven para devolver las cosas a su apariencia de normalidad. En ese lapso de arreglar y desarreglar, al parecer, no sucede nada, nos repetimos. Y en el mismo sitio donde hirvió la sangre y floreció la guerra, un ser enamorado de la vida mordisquea una espiga que se nutrió de los fermentos del odio. Esa imagen final idílica es engañosa, pues nos hace olvidar que sobre ese ser ensoñador pende el azar de otra espiral de bestialidad. Así vamos andando, entre escombros, limpiezas y ensueños. Transcurrimos, pero no superamos, parece decirnos la poeta.

Por supuesto que la magnitud expresiva de un poeta evade todo intento presuroso y sucinto de revelarlo. Estas líneas son sólo leves señas nacidas más de la vocación y la simpatía que de una comprensión cabal. La obra de un poeta —de uno de verdad, como es el caso— es un vasto océano donde nos zambullimos infatigablemente sin que logremos traer de regreso en la mirada todo lo que en su fondo respira y se mueve.

Con la sencillez que vivió, escribió y aceptó su destino, así quiso ser recordada:

Aquí yace, anticuada como la coma,
la autora de algunos versos
(…)
Tampoco hay otra cosa mejor sobre la tumba
que estas rimitas pobres, lampazo y lechuza.
Caminante, saca el cerebro electrónico de tu cartera
y medita un instante sobre el sino de Szymborska.

Así le tendremos presente, con la fuerza imprescindible de lo elemental. Cuando un poeta muere poco valen elogios o lamentos. Se impone el mejor de los homenajes: recorrer de nuevo sus textos. Allí queda su médula fértil, que la salvará del tiempo a través de la sucesiva memoria de las generaciones. La aventura intelectual por los textos de Szymborska es un reto a descubrir nuestros propios *no sé* y desde ellos iniciar el arduo pero hechizante ascenso a lo inexplorado.

Holguín, 5 de febrero de 2012.

El oro de los tigres
Poemas de Hölderlin

Los primeros años del siglo XIX fueron decisivos en la vida del poeta alemán Friedrich Hölderlin, pues en éstos se desarrolló la crisis que lo llevó a su internamiento en una clínica mental de Tubinga y a su reclusión final en casa del ebanista Ernst Zimmer, donde transcurrió la segunda mitad de su vida, ya como alienado, apartado del mundo y, prácticamente, de la literatura.

Al ser descubierta la relación amorosa con su Diotima (Susette Gontard, la esposa del banquero para cuyos hijos trabajaba de preceptor en Fráncfort), Hölderlin debió alejarse de ella y buscar nuevos trabajos, como profesor particular, en Suiza, en Stuttgart, en Burdeos. Viajó a pie durante semanas enteras, atravesando una Europa sacudida por la guerra primero, luego en precaria paz, sin encontrar acomodo para sus inquietudes. Fracasó su intento de publicar una revista, *Iduna*, para la que no encontró colaboradores entre sus supuestos amigos; fracasó su plan de entrar como profesor en la Universidad Friedrich Schiller de Jena, y, sobre todo, en 1802 murió su amada Susette.

El poeta viajó, escribió, tradujo a los clásicos. Intentó inútilmente encontrar su sitio en una sociedad que le rechazaba o le desconocía. Sobrevivió gracias a la ayuda de su casi único amigo, Isaak Sinclair, pero finalmente sucumbió a muchas vicisitudes y su salud mental acabó deteriorándose de manera irreversible.

De 1800 a 1806 siguió escribiendo, fundamentalmente sus *Cantos* o *Cánticos* (*Gesänge*), algunos de los cuales vieron la luz en revistas. En otros fue probando diversas redacciones sin haber llegado nunca a una versión definitiva; asimismo, esbozó borradores o fragmentos que han sido conservados en un cuaderno: *Cuaderno en folio de Homburg*, de difícil transcripción, que los filólogos han ido descifrando y publicando a lo largo del siglo XX.

Reproduzco aquí algunos de estos borradores y fragmentos, que aparecerán próximamente en Madrid, en Ediciones Hiperión, dentro de un volumen intitulado *Cánticos*, en edición preparada por Anacleto Ferrer y traducidos por mí.

Jesús Munárriz

Los titanes
(Die Titanen)
Friedrich Hölderlin
Traducción de Jesús Munárriz

Pero no es
el momento. Aún no están
desligados. Lo divino no afecta a lo insolidario.
Pero ellos quisieran contar
con Delfos. Mientras, da
    en horas de fiesta
y que me fuera dado descansar, para pensar
en los muertos. Muchos han muerto
generales en la época antigua
y hermosas mujeres y poetas
y en la nueva
muchos hombres
pero yo estoy solo.
    Y en el océano navegando
las perfumadas islas preguntan
adónde fueron.

Pues algo de ellos
ha quedado en fieles escritos y algo
en las fronteras del espacio en formas del tiempo.
Mucho manifiesta el dios.
Pues hace tiempo ya que derraman
su efecto las nubes
y echa raíces disponiendo de mucho el sagrado desierto.
Cálida es la riqueza. Pues si falta
en el canto, ella suelta el espíritu.
Consumida sería
y estaría contra sí misma
pues nunca soporta
el cautiverio el fuego celeste.

Pero alegra
el banquete o cuando en la fiesta
brillan los ojos y con perlas
la garganta de la doncella.
También juego de guerra

y por los senderos
de los jardines retumba
el recuerdo de la batalla y mitiga
en el pecho esbelto
las resonantes armas descansan
de antepasados heroicos a los niños.
Pero a mi alrededor zumba
la abeja y donde el labrador
los surcos abre cantan hacia
la luz las aves. Algunas ayudan
al cielo. Esto ve
el poeta. Bueno es acercarse
a otro. Pues nadie soporta la vida solo.

Pero cuando arde
el afanoso día
y en el cable que
el rayo desvía
desde la hora del amanecer
brilla celeste rocío,
debe entre mortales también
sentirse lo alto.
Por eso construyen casas
y trabaja el taller
y sobre las corrientes va el barco.
Y se estrechan mutuamente los hombres
las manos, sensato es
en la tierra y no en otra parte están
los ojos al suelo fijos.

Pero a él le afectó
también otra manera.
Pues bajo la medida

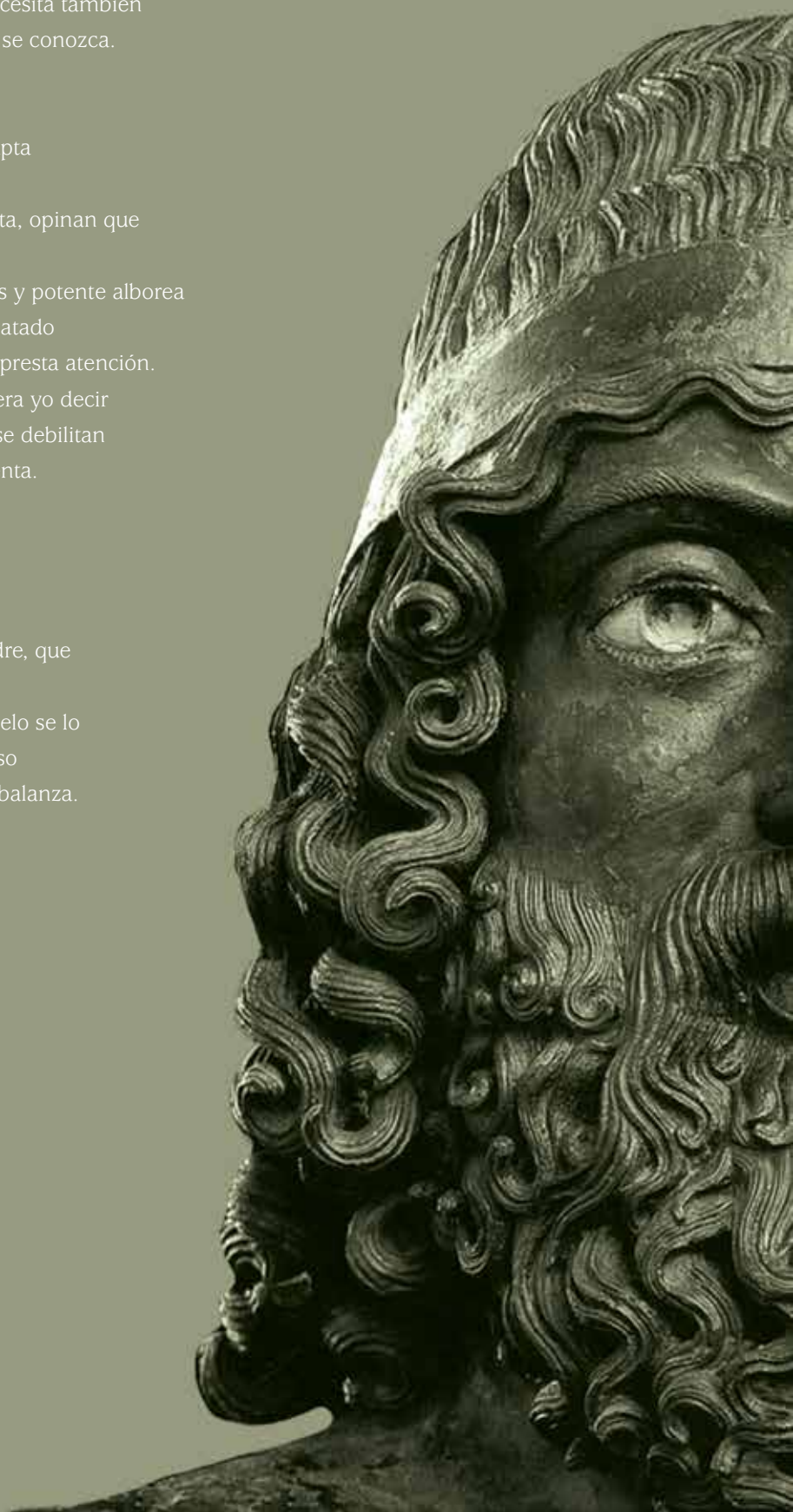
de lo crudo lo necesita también
para que lo puro se conozca.
Pero cuando

Y en lo hondo capta
que cobra vida
quien todo lo agita, opinan que
baja el celeste
hacia los muertos y potente alborea
en el abismo desatado
en lo que a todo presta atención.
Aunque no quisiera yo decir
que los celestes se debilitan
cuando ya fermenta.
Pero cuando
    y va

En la cima al padre, que

    y el ave del cielo se lo
indica. Maravilloso
en su cólera se abalanza.

(en blanco)



Pero cuando los celestes...
(Wenn aber die Himmlischen haben...)

Friedrich Hölderlin
Traducción de Jesús Munárriz

Pero cuando los celestes han
construido, hay silencio
en la tierra, y bien formados se alzan
los admirados montes. Señaladas
están sus frentes. Pues las alcanzó
el trémulo rayo del dios
cuando sujetó al Tonante
sin delicadeza su hija directa
y exhala agradable perfume una vez extinto
en lo alto el disturbio.
Donde está contenido, tranquilo, aquí
y allá, el fuego.
Pues reparte alegría
el Tonante y casi se habría
olvidado del cielo
entonces airado, si no le hubiese
prevenido la sabiduría.
Pero ahora florece
en un sitio pobre.
Y prodigiosamente grande quiere
quedarse.
Pende la montaña el lago,
calor profundidad pero refrescan los vientos
islas y penínsulas,
grutas para rezar

Un escudo resplandeciente
y rápido, como rosas,
o crea
también otro modo,
pero brota

gran abundancia de mala hierba
envidiosa, que reluce, brota más
rápida, desmañada, pues bromea
el creador, pero ellos
no lo entienden. Con excesiva furia prende
y crece. E igual que el incendio,
que destruye casas, se lanza
a lo alto, sin cuidado, y no respeta
el espacio, y cubre las sendas,
fermentando hasta lejos, un nublado humeante
la indefensa naturaleza agreste.
Así quiere parecer divino. Pero
terriblemente inhóspita serpentea
a través del jardín la loca,
carente de ojos, pues la salida
apenas la descubre un hombre
con manos puras. Él camina, enviado,
y busca, como el animal, lo
necesario. Con los brazos, es cierto,
lleno de presentimientos, puede alguien alcanzar
el objetivo. Pues allí donde
los celestes precisen una cerca o una señal
que muestre su
camino, o unos baños, se hace sentir como fuego
en el pecho de los hombres.

Pero aún tiene a otros
el Padre consigo.
Pues sobre los Alpes,
ya que han de apoyarse
en el águila, para no
interpretar airados con su propio criterio
los poetas, viven sobre el vuelo
del ave, alrededor del trono
del dios de la alegría
y cubren el abismo
hasta él, como el fuego amarillo, en tiempos violentos
están sobre las frentes de los hombres,
de los proféticos, a quienes quisieran

envidiar, porque aman
el temor, las sombras del infierno,

Pero los impulsó
un puro destino
inaugurando de
la tierra mesas sagradas
el purificador Hércules,
que sigue cada vez más puro, aún ahora,
con el Soberano, y trayendo el aliento suben
y bajan los Dioscuros
por inaccesibles escaleras, cuando del castillo celeste
se desprenden los montes a lo lejos
de noche, y pasan
los tiempos
Pitágoras

Pero en el recuerdo vive Filoctetes,

ayudan al Padre.
Pues descansar les gusta. Pero cuando
les excita el inútil trajín
de la tierra y arrebatan
a los celestes
los sentidos, llegan ardientes
entonces,
los desalentados —

pues odia
el dios pensador
el crecimiento a destiempo.

Briznas

Fragmento de *Diarios*, de Fernando Pessoa*

Las sociedades están dirigidas por agitadores de sentimientos, no por agitadores de ideas. Ningún filósofo se ha hecho camino sin ponerse al servicio, total o parcialmente, de una religión, una política o cualquier otro modo social del pensamiento.

Si el trabajo de investigación, en materia social, es, por lo tanto, socialmente inútil, salvo artísticamente y en la medida en la que es arte, más vale emplear nuestro esfuerzo en hacer arte, y no medio-arte.

Reconociendo que todas las doctrinas son defendibles, y que valen no por lo que valen, sino por la valía de quien las defiende, nos concentraremos más en la literatura de la defensa que en el asunto de la misma. Haremos cuentos intelectuales donde, siguiendo un impulso inmediato e imprudente, haríamos estudios científicos. La verdad de la idea misma ha de ser indiferente; no es más que la materia de un hermoso argumento, de la elegancia y las astucias de la sutileza.

Nos detendremos, adoptando un movimiento idéntico en inverso sentido, a demostrar el sinsentido de las ideas vigentes, la vileza de los ideales más nobles, la ilusión de todo cuanto la humanidad acepta o puede aceptar, de todo cuanto el pueblo cree o puede creer. Salvaremos así el principio aristocrático, que fue fundado sobre el orden social, dejando tras de sí el vacío de una universal y monótona esclavitud.

¿Seremos corrosivos? ¿Y cómo, si no tenemos forma de actuar sobre el público, si no leen más que aquellos que leen el arte por el arte, el arte intelectual, el arte hecho con ideas en vez de ritmos, y esos, escasísimo número entre los hombres, están ya desencantados o son fuertes, por la inteligencia y la cultura, frente a cualquier desencanto?

Ser corrosivo, socialmente, es la doctrina social de todo lo que no está. Fue corrosivo y antisocial, en el sentido de perjudicar el orden y la armonía de los pueblos, el cristianismo, cuando el paganismo era la civilización. Fue corrosiva y antisocial la Reforma, cuando los pueblos de Europa eran católicos. Fue corrosiva y antisocial la Revolución Francesa, cuando la civilización de Europa era el Antiguo Régimen. Son hoy corrosivas todas las doctrinas sociales que reaccionan contra las ideas de esa misma Revolución. El que hoy predica la

* Tomado de Fernando Pessoa, *Diarios*, traducción de Juan José Álvarez Galán, España, Gadir, 2010, pp. 123-127.

sindicación, el estado corporativo, la tiranía social, sea fascismo o comunismo, está corroyendo la civilización europea; quien defiende la democracia y el liberalismo la está defendiendo.

¿Quiere esto decir que no hay doctrinas corrosivas sino por su posición accidental? Quiere decir exactamente eso. La más radical de las doctrinas, en el momento en el que esté socialmente aceptada, es una doctrina conservadora, la más conservadora, si en ese momento se opone, será radical.

¿Quiere esto decir que no hay principios fundamentales en la vida de las sociedades? No quiere decir eso; quiere decir, sin embargo, que, si los hay, no los conocemos. No hay ciencia social, no sabemos cómo nacen, cómo se mantienen o desaparecen, cómo crecen o disminuyen, cómo se marchitan y mueren, las sociedades. La existencia de la humanidad, si por ella se entiende cualquier cosa más allá de la especie animal llamada hombre, es tan hipotética y racionalmente indemostrable como la existencia de Dios. Sin embargo, si por humanidad se entiende la especie animal llamada hombre, entonces existe para los biólogos, para los médicos, para todos los que, de un modo u otro, estudian el cuerpo humano; existe como existen los peces y las aves, nada más.

¿Qué principio social se puede erigir como fundamental? Todos y ninguno, depende de la habilidad del argumentador. Hay periodos de orden que lo son de estancamiento, como la larga vida muerta de Bizancio. Los hay que son de actividad intelectual, como el de la Antigua Monarquía Francesa. Hay períodos de desorden que son la ruina intelectual de los países en los que se producen, como el declive del Imperio Romano, o la época de la Revolución Francesa propiamente dicha. Hay períodos de desorden fecundos en creación intelectual, como el Renacimiento en las Repúblicas Italianas, o como el que abarca la época de Isabel y Cromwell en Inglaterra.

Me refiero a la producción intelectual, dando por hecho que es una ventaja, y, al menos, parte de la civilización. No insisto en esto, sin embargo, y estoy dispuesto a aceptar la doctrina de que la cultura y el arte son un mal, de que es la paz y no los sonetos lo que más le importa a la humanidad. Pero, ¿cuáles son las circunstancias que producen la paz y cuáles las que no la producen? Encontraremos estas mismas causas con distintos efectos, o, mejor dicho, encontraremos las circunstancias con distintos resultados: lo que quiere decir que no son causas sino coincidencias, que cualquier cosa que se considere una ventaja social, sea una sinfonía o una cena asegurada, puede aparecer en circunstancias sociales diferentes, sin que sepamos nunca de dónde ha salido la sinfonía, por qué se consiguió que no faltara la cena.

A esto hay que añadir que, así como no hay ciencia social, tampoco hay arte social, finalidad cierta de la existencia de las sociedades. En este punto,

el problema, que era semejante al de la metafísica, se convierte en metafísica propiamente dicha. ¿Con qué finalidad existen las sociedades? ¿Para la felicidad de quienes la componen? No lo sabemos, y lo cierto es que la felicidad varía de un tipo de hombre a otro, y hay muchos que perderían gustosamente a su mujer con tal de conservar su colección de sellos.

La experiencia literaria

La Voz de Nuevo León

Raúl Martínez Salazar

El Club Unión y Progreso de la ciudad de Monterrey dio a conocer su medio informativo llamado *La Voz de Nuevo León* en 1889, cuando inició el proceso electoral para el gobierno del estado de Nuevo León. El editor responsable de este periódico fue el capitán segundo Ignacio José Mendoza, secretario particular del general Bernardo Reyes[1]. El programa periodístico de este club se difundió en una hoja con fecha del 11 de diciembre de 1888, en que manifestaba su intención de fomentar la unión y el progreso de la sociedad nuevoleonesa e invitaba a ésta a participar en la publicación, ya que la opinión de los ciudadanos la enriquecería, de ahí su significativo título.

El primer ejemplar, con una dimensión de 33 cm x 55 cm, fue publicado el 15 de diciembre de 1888, e informó que la periodicidad sería bisemanal y que los temas que comprendería serían política y literatura. El costo de la suscripción era de cuarenta centavos mensuales, y los números sueltos costaban cinco centavos. Los redactores fueron Ambrosio García Delgado, Ramón García Chavarri, Pedro Benítez Leal, Manuel Rocha, Lorenzo Roel y Aurelio Lartigue. Un artículo de la primera plana destacó la postulación del general Bernardo Reyes para gobernador de Nuevo León, con una aclaración de que Reyes no necesitaba tal propaganda, ya que era célebre en Monterrey; aunque, con esto, el periódico manifestó su adhesión a este candidato: "no hacemos más que interpretar el unánime sentir de los habitantes de Nuevo León".

La Voz de Nuevo León respaldó en esta nota las aspiraciones políticas de Bernardo Reyes, quien fue fundador y líder del Club Unión y Progreso; es por esta razón que allí había una clara insistencia en acentuar las cualidades del postulante. Gracias a esta circunstancia, *La Voz de Nuevo León* entró en la escena política del estado y se sumó a la larga lista de publicaciones periódicas que buscaron consolidar en el país el régimen del general Porfirio Díaz.

Bernardo Reyes, siendo ya gobernador de Nuevo León, integró los diferentes clubes del estado en una asociación cívica llamada El Gran Círculo Unión y Pro-

[1] Ignacio José Mendoza tuvo distintos ascensos de puesto en la milicia hasta que fue nombrado teniente coronel y luego jefe del Estado Mayor de la tercera zona militar de Monterrey, cargo que ejerció hasta su muerte, el 8 de agosto de 1902, en Saltillo, Coahuila.

greso, que fue fundado el 27 de abril de 1890, con más de mil quinientos socios. *La Voz de Nuevo León* siguió siendo el órgano informativo de este club, por lo que se convirtió en el periódico local más influyente de la opinión pública y en la tribuna más eficiente para quienes pretendían un cargo de elección popular.

La Voz de Nuevo León fue testigo del desarrollo industrial de finales del siglo XIX y principios del XX. En sus páginas quedaron registrados fechas y pormenores del establecimiento de pequeñas y grandes empresas. Además de incluir amplios artículos sobre temas generales, noticias municipales, locales, nacionales e internacionales, añadió edictos, avisos y anuncios publicitarios. Fue publicado durante veinte años: del 15 de diciembre de 1888 al 25 de diciembre de 1909, tiempo en el que hubo un solo cambio de editor y hubo modificaciones de la periodicidad. En la actualidad, *La Voz de Nuevo León* es un patrimonio hemerográfico muy valioso para la investigación histórica de la región Noreste.

El prestigioso *El Diario del Hogar*, en el editorial del martes 1 de enero de 1909 presentó un estudio sobre la prensa nacional donde lamentaba la exigua calidad de ésta, con excepción de algunos periódicos que eran elaborados en la Ciudad de México; en Guaymas, Sonora; en San Luis Potosí; y en Nuevo León. El diario capitalino señaló a *La Voz de Nuevo León* como una de las publicaciones periódicas más importantes de este estado y de México. Otros boletines y revistas de la época que reprodujeron o comentaron artículos de *La Voz de Nuevo León* fueron *Anuario Estadístico de la República Mexicana* (1 de enero de 1897); *Boletín de la República Mexicana* (1 de noviembre de 1898); *Boletín Semestral de la Estadística de la República Mexicana* (1 de enero de 1891); *El Monitor Republicano* (21 de diciembre de 1888); *El Progreso de México* (8 de noviembre de 1904); *El Relámpago* (8 de septiembre de 1894); *El Mundo* (24 de julio de 1890); *El Centinela*, de Hermosillo, Sonora (5 de abril de 1901); *El Eco de Tabasco*, editado en Villahermosa (5 de septiembre de 1909); entre otros.

El Fondo Nuevo León de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria de la UANL resguarda la mayoría de los ejemplares de *La Voz de Nuevo León*, salvo los que corresponden a los años 1890 y 1909.

LA VOZ DE NUEVO-LEON.

PERIÓDICO BISEMANAL, POLÍTICO Y LITERARIO.

Monterrey, Diciembre 11 de 1888.

PROGRAMA.

Venimos al estadio de la prensa impulsados por patriót

referentes á la unión, al bien y al progre

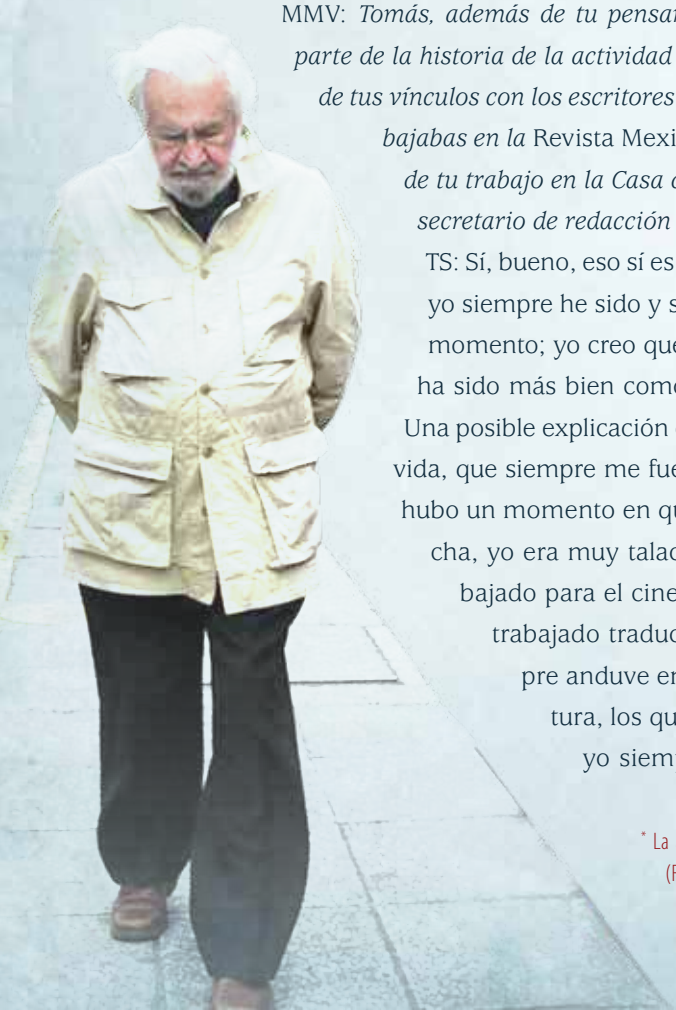
dio de la cu

Retratos reales e imaginarios

Yo soy un marginal que pone un pie en el terreno de los centrales (Entrevista a Tomás Segovia, segunda parte)

Minerva Margarita Villarreal[1]

Interfolia comparte con sus lectores la segunda parte de la entrevista que se realizó al poeta Tomás Segovia en la Capilla Alfonsina de la Universidad Autónoma de Nuevo León en el homenaje que se le rindió el 24 de noviembre de 2010 con motivo del trigésimo aniversario de la fundación de esta biblioteca. La entrevista se publicó con el título "Yo soy un marginal que pone un pie en el terreno de los centrales", en el libro *Apalabrarse. Conversaciones con Tomás Segovia*, editado en 2012 por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Ediciones Sin Nombre, en la colección Los libros de la urraca.



MMV: *Tomás, además de tu pensamiento, que es una lección, tú formas parte de la historia de la actividad literaria en México, nos puedes hablar de tus vínculos con los escritores y artistas durante el tiempo en que trabajabas en la* Revista Mexicana de Literatura *con Carlos Fuentes, de tu trabajo en la Casa del Lago, y posteriormente cuando eres secretario de redacción de* Plural*, al lado de Octavio Paz.*

TS: Sí, bueno, eso sí es ponerme nostálgico. Yo insisto en que yo siempre he sido y seguiré siendo marginal, pero hubo un momento; yo creo que cuando he pisado un poco el centro, ha sido más bien como... ¿cómo decirlo? Como secundario. Una posible explicación es que yo, por las circunstancias de mi vida, que siempre me fue mal, he trabajado mucho. Entonces, hubo un momento en que yo sabía, conocía muy bien la talacha, yo era muy talachero, de muchas talachas: había trabajado para el cine, había trabajado en ediciones, había trabajado traduciendo, de profesor de francés. Siempre anduve en relación con los que hacían la literatura, los que constituían el mundo literario, pero yo siempre desde fuera. Me acuerdo cuando

* La autora pertenece al Sistema Nacional de Creadores de Arte (Fonca).

tenía diecinueve años o algo así, la ilusión de mi vida era: voy a trabajar de mecanógrafo en oficinas comerciales y voy a ser un gran poeta, que nadie sepa quien soy, y luego cuando me muera publicarán mi poesía y descubrirán que ese mecanógrafo que nadie conocía era un gran poeta. Ésa era la imagen. Lo que no se me ocurría nunca era decir: yo voy a ser premio Nobel, sino yo voy a ser un hombre discreto, mediocre, que resultó que era un gran poeta. Eran sueños infantiles. Luego no fue del todo así, ni mucho menos, pero yo empecé sobre todo trabajando en editoriales, en imprentas, dando clases de lengua, de francés, pero con todo eso tenía que tener contacto; mientras, yo estaba haciendo mis versitos para leer a mis amigos, pero inevitablemente se contaminaba lo uno con lo otro. Llegó un momento en que toda esa talacha servía para *¡Éntrale!* No me dejaban del todo en la puerta a la hora del festín.

Así fue como entré en la *Revista Mexicana de Literatura*. Entré en la revista para hacer la talacha. A mí lo que me pidió Carlos Fuentes fue: *Necesito ayuda. Necesito a alguien que vaya a la imprenta, que corrija originales, que copie a máquina*. Bueno, yo sabía hacer todo eso, había trabajado mucho en muchas cosas. Mis primeros trabajos fueron de mecanógrafa, ni siquiera de mecanógrafo, porque los mecanógrafos tenían un estatus un poco más alto. El primer trabajo que tuve fue en una compañía importadora de pegamentos y se llamaba Encogum, Sociedad Anónima, donde yo hacía cartas todo el tiempo diciendo: *Hemos recibido 15 paquetes*… De eso vivía, aprovechando que sabía francés y que había compañías que necesitaban mecanógrafos en francés. Yo conseguía chamba de eso, de secretaria de ínfimo nivel. Pero bueno, he aprendido así muchas cosas. Entré en la *Revista Mexicana de Literatura* para eso, para hacer la correspondencia, para copiar, para corregir originales, para ir a la imprenta, pero llega un momento en que estoy haciéndolo todo. A la gente le dio un poco de vergüenza que yo hiciera toda la chamba pero luego durmiera en el cuarto de criadas. Entonces llega un momento en que me dicen: Ándale, siéntate a la mesa con los señores. Me sientan a la mesa con los señores y acabo siendo director de la *Revista Mexicana de Literatura*. Acabo siendo jefe de redacción de *Plural*. Un poco lo mismo, porque Octavio necesitaba a alguien que escribiera cartas en francés, que tradujera y corrigiera. Finalmente acaban dándome el premio "Octavio Paz". Como me lo dieron el año en que me dio un infarto, mi amigo Gonzalo Celorio dijo que me habían dado el premio Octavio *Bypass*, porque tengo cinco *bypasses*. Pero bueno, llegó un momento en que sí, yo empecé a intervenir, casi sin querer. En la *Revista Mexicana de Literatura*, en la segunda época, que es la que yo dirigí, se formó alrededor de la revista un grupo que creo que tuvo su importancia: colaboraban directamente en la revista Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Jorge Ibargüengoitia, Gabriel Zaid, Isabel Fraire,

y un poco después Huberto Batis, quien era un poco más joven. Luego había gente que se acercaba, por ejemplo, un muchachito que empezaba llamado Carlos Monsiváis. Se acercaba al grupo pero era más jovencito.

Ese grupo tenía lo suyo: invitaban a las criadas a comer a la mesa de los señores, así me nombraron director de la Casa del Lago. Ese mismo grupo colaboró mucho con la Casa del Lago, sobre todo Juan Vicente Melo y Juan García Ponce. Esa experiencia en la Casa del Lago duró poco más de un año, luego la heredó Juan Vicente Melo. Pero creo que hicimos cantidad de cosas fabulosas en ese año y pico y que dejó huella; como la base era el mismo grupo que hacíamos la *Revista Mexicana de Literatura*, me parece que fue una época importante, porque allí se dio un giro.

La literatura mexicana en ese momento pasaba de la novela de la Revolución y del grupo Contemporáneos, que eran dos cosas muy diferentes, pero contemporáneas entre sí, a direccionarse por el lado de Rulfo, de Arreola, de una literatura más urbana, más moderna, menos nacionalista, mucho más abierta, y la *Revista Mexicana de Literatura* representaba un poco eso, ese giro que estaba tomando entonces la literatura mexicana. Yo participé un poco, pero, como siempre, cuando yo noté que empezaba a ser una figura literaria me fui a Uruguay, donde no me conocía nadie. Y luego, un poco después, cuando ya había vuelto de Uruguay y estaba en El Colegio de México, cuando Echeverría ganó las elecciones, hubo un momento en que nos engañó. La izquierda creía que Echeverría iba a recuperar los programas de la Revolución y hubo un primer momento en que todos los intelectuales lo apoyamos mucho. Echeverría entonces hizo una comida en Los Pinos, éramos cientos de gentes ahí, invitó a todos los intelectuales de México. Fui a esa comida como miembro de El Colegio y cuando salí de ahí le dije, creo que a Juan García Ponce: *Fíjate que he estado en Los Pinos, nunca había estado en Los Pinos, y he saludado, hablando de tú, a tres ministros, tres secretarios. Yo no puedo vivir en un país donde hablo de tú a tres ministros, yo me voy*. Y me fui. Me fui de México porque me pareció peligrosísimo que yo me tuteara con tres secretarios. ¿A dónde he llegado? Hay que poner remedio, y entonces me fui a Francia unos años.

MMV: *Esto coincide con el momento en que estás casado con la extraordinaria escritora Inés Arredondo, que te vas a Uruguay y luego te regresas y vas a París, sí nos puedes hablar de este período. ¿Qué significó para ti compartir tu vida con Inés Arredondo?*

TS: Bueno, eso sí ya son preguntas verdaderamente íntimas. Yo no suelo hablar de Inés porque fue un matrimonio que no funcionó muy bien, pero fueron muchos años, fue muy importante. La primera época fue fructífera, yo

incluso presumo un poco de que yo la impulsé a escribir, la apoyé mucho al principio, luego ya voló con sus propias alas. Y al principio compartimos cosas, pero luego empezó a haber desavenencias difíciles de explicar, en gran parte por ideas de la vida, sobre todo cuando ya teníamos hijos y teníamos ideas muy diferentes sobre cómo educar a los hijos y cómo incorporarlos a la vida. Curiosamente, los problemas que he tenido con las mujeres nunca han sido de machismo sino todo lo contrario: por falta de machismo. El problema con Inés era que ella era mucho más machista que yo. A mí me reprochaba no tener bastante autoridad, no imponerme en la familia y en la educación de los hijos; pues esto se volvía mucho problema. Y ahí anduvimos con componendas muchos años, hasta que finalmente la última tentativa fue irnos a Uruguay, a ver si allí, olvidando un poco. Fue idea de ella, me dijo que en México no podríamos arreglarnos porque todo mundo conocía nuestro problema, que teníamos que irnos donde no nos conocieran, y nos fuimos con la intención de recomponer el matrimonio en un país donde nadie nos conociera, pero tampoco funcionó. Entonces decidió regresar a México y yo me quedé solo en Montevideo, y luego nos divorciamos. Pero en fin, de esto sí me duele hablar.

—¿Qué relación se ha dado en tu obra personal entre creación y traducción?[3]
TS: Lo que pasa es que el problema de las influencias a mí me parece muy raro. Es un tema para estudiosos, para eruditos, pero a mí me resulta que siempre, inevitablemente se simplifica la cuestión de las influencias. Es un mecanismo muy extraño cómo influye un poeta en otro. En las traducciones de prosa yo en realidad seguía las preferencias de los editores, aunque en el Fondo de Cultura sí podía elegir, por lo menos me dejaban escoger, o me proponían varios títulos y yo podía escoger cuál traducía. Pero en cambio en poesía yo traducía lo que hubiera, lo que yo tenía ganas de traducir. Ya de antemano había una afinidad. Por ejemplo, traduje a Nerval, la obra más o menos completa de Nerval, porque claramente había una afinidad. Con Nerval yo me sentía muy identificado entre otras cosas porque cuando apenas empecé a leerlo adiviné que no había conocido a su madre, había ese paralelismo. Como yo, Nerval no conocía a su madre, y yo, leyéndolo, lo adiviné. Me fui a leer una biografía y me dio mucho gusto confirmar lo que había adivinado; sentía una afinidad especial. Otro caso muy peculiar fue Ungaretti, era la época en que estaba escribiendo *El sol y su eco*, que marca un paso en mi poesía, una evolución, y estaba encontrando un tono, un estilo con el cual sentía que por fin era yo, era de veras mío. Y de pronto encuentro en el suplemento de *Novedades* cinco poemas de Ungaretti; yo nunca había leído nada de Ungaretti, ni sabía quién

[3] Pregunta del poeta José Javier Villarreal como parte del público.

era, y me quedé sorprendido, como con Lacan. ¡Este señor me está imitando! Se parecía mucho a lo que yo estaba intentando, entonces me puse a buscar a Ungaretti y me leí todo lo que encontré y, claro, descubrí que efectivamente había una afinidad. Entonces propuse a la UNAM traducirlo y aceptaron.

Es la traducción más feliz de mi vida porque yo lo que sentía traduciendo a Ungaretti es que lo estaba escribiendo yo, que eran poemas míos, ese libro yo lo sentía tan cerca... porque luego, más tarde, traduje para una editorial española *Sentimiento del tiempo*, y cuando me propusieron reeditarlo en España, pero aumentarlo, yo propuse traducir *La alegría* y *El dolor*, pero resulta que los derechos los tiene no sé quién, que ni publica ni los cede; bueno, las sociedades capitalistas son así, no lo pude traducir. Entonces, en lugar de eso traduje *La tierra prometida,* y ya no me pareció lo mismo. Me parece muy sintomático que *La alegría* y *Sentimiento del tiempo* e incluso un poco *El dolor* están escritos antes del fascismo. *La tierra prometida* está escrita en tiempos del fascismo y se nota; ya no es igual, ya no me identifiqué igual, pero lo traduje del mismo modo.

Los poetas que yo he traducido han sido siempre por alguna afinidad, claro que influye, pero eso de las influencias es lo que te digo que me resulta extraño. Reconozco algunas, sobre todo en mi juventud, en la época de formación, me parece reconocer la influencia de Juan Ramón Jiménez, de Luis Cernuda, de Gilberto Owen, cuando lo descubrí. Pero qué lugar ocupan en una obra las influencias, y cómo percibir un montón de otras influencias; a veces incluso el señor de los anuncios publicitarios ejerce influencia. Las influencias están por todas partes, somos seres sociales, vivimos sumergidos en el lenguaje y, sí, creo que se pueden localizar algunas más visibles, también dependen de épocas. A mí me parece que cuando era muy joven, tuve una influencia de Emilio Prados, fue mi primer maestro y era muy visible esa influencia, pero rápidamente desapareció. Luego tuve mucha influencia de Juan Ramón Jiménez, tampoco creo que ahora se note mucho. Me parece muy muy misterioso el tema de las influencias.

—¿Qué da y qué quita la poesía?[4]

TS: Lo que da la poesía es bien difícil de decir, porque hay muchas clases de

[4] Esta pregunta fue planteada por alguien del público no identificado.

poesía y puede dar cosas muy diferentes un poema u otro. Lo que yo quisiera dar con mi poesía es sobre todo algo que puede llamarse conciencia o amor, lo que yo quisiera es favorecer la vivencia que tiene la gente de estar en la vida, de estar vivo. Favorecer, hacer que la gente esté más viva, descifrando el mundo, entendiendo más el mundo que nos rodea. Eso es lo que yo quisiera dar, ojalá. No puedo estar seguro de que lo esté dando.

—*Me gustaría que platicara acerca de la escritura de sus* Sonetos votivos.[5]
TS: Ya salió eso, estaba esperando a ver cuándo salía. El amor y el deseo son de los temas más generales en la poesía, y yo he escrito muchos poemas de amor o de deseo; pero hubo un tiempo en que, por un lado, yo quería dominar el oficio y llegué a practicar mucho la métrica, a experimentar con la métrica, dominar la métrica, improvisar en verso. Y en algún momento se me ocurrió hacer un juego: voy a hacer esto con esta forma métrica que es muy estricta, voy a hacer un poema así, un poco provocativo, un poema erótico, fuertemente erótico. Entonces hice un primer soneto y me gustó, entonces hice dos o tres más y se los leía a mis amigos. Entonces mis amigos me empezaron a alentar: *Oye, va muy bien, publícalos*. Y yo: *No, no los publico porque son muy eróticos*. Pero entonces ya lo sentí como un desafío: poder escribir poesía fuertemente erótica en un metro estricto, como el soneto, y poder empezar a llamar a las cosas por su nombre sin que eso fuera pornografía. Era un desafío de la época, el lenguaje cotidiano ya estaba muy liberado. Para mí fue un dato importante cuando mis hijas empezaron a decir groserías, cuando yo era muy cuidadoso, pero eran mis hijas las que decían toda clase de palabras fuertes. Si no pasa nada, si ya las niñas las dicen, pues es que no es pecaminoso ese lenguaje.

Entonces pensé: ¿Por qué en la poesía no? Porque por ejemplo yo nunca había encontrado, y creo que todavía no lo encuentro, un poema que ponga *coño* en la rima. Si mis hijas adolescentes dicen esa palabra, por qué nunca aparece en la poesía. Entonces la idea era: voy hacer poemas de amor pero llamando a las cosas por su nombre. No decir tu corazón sino decir tu coño, que es lo que está uno pensando. Ésa era la tentativa, no caer en la pornografía, que siguieran siendo poemas de amor. Y bueno, hasta algún punto creo que lo he conseguido, creo que no son pornográficos. Pero en mis tiempos todavía era tabú hacer eso, poner en la rima ciertas palabras. No quería hacer un desafío, quería hacer poesía amorosa, pero poesía amorosa con un vocabulario más libre, pero poesía amorosa.

Hay otros ejemplos que no son sonetos que también a veces he señalado. Un tema que sigue siendo tabú es la menstruación, y yo tengo un poema de

[5] Intervención del poeta regiomontano Francisco Serrano como parte de la audiencia.

amor sobre la menstruación y creo que no es obsceno. Es una de las sentencias amorosas, pero sigue siendo un tema tabú, no hay poemas sobre la menstruación, ni siquiera de mujeres.

MMV: *Yo sí tengo uno.*[6]
TS: Bueno, corrijo, hay muy pocos.

—¿Tiene algún parentesco con el guitarrista Andrés Segovia? Yo estoy admirada del gran poeta que es Tomás Segovia, y sin embargo con esta humildad, con esta cercanía que nos habla. A mí también me tiene maravillada por la edad, la lucidez que tiene; me recuerda a Francisco Ayala, quien murió con más de cien años, otro poeta español que también estuvo exiliado en Estados Unidos. Nos puede decir si usted era parte de la colonia de los chiquillos de la guerra que se trajo Lázaro Cárdenas. Nos puede hablar un poco sobre la acogida que tuvo llegando a México…[7]
TS: Ahora ya se ve que están olvidando a Andrés Segovia, porque ya no me lo preguntan, ya la gente no sabe quién es. Pero hace años todo mundo me preguntaba ¿eres algo de Andrés Segovia? Y yo les decía: Sí, tocayo.

Hubo esos llamados niños de Morelia, que fue un grupo de niños españoles que trajo Cárdenas antes del fin de la guerra, esos niños llegaron a Morelia cuando todavía, bueno, es importante el dato porque en realidad las madres y padres que mandaron a esos niños a México era porque pensaban que iban a regresar muy pronto. La guerra no había terminado y todavía creían que la iban a ganar, ingenuamente. Y entonces esos niños vinieron durante la guerra para estar una temporada mientras duraba el conflicto, pero como la guerra se perdió, se quedaron ya para siempre. En cambio, yo vine con mi familia después de terminada la guerra. Primero estábamos en Francia los niños y mi abuela. Mi padre en cambio salió por el sur y estaba en Casablanca, en Marruecos, entonces estábamos separados por el Mediterráneo, y un tío que estaba en un campo de concentración se escapó y lo teníamos escondido en el desván. Pero había gente que estaba ayudando, muchos mexicanos e ingleses que les arreglaban los papeles a los fugitivos. Entonces a mi tío le arreglaron los papeles y ya pudo salir del desván y nos fuimos a Casablanca a reunirnos con mi padre.

Mi padre salió primero hacia México para abrirse cancha y cuando llegó a México resultó que, a partir de entonces, era dificilísimo salir de Casablanca, como sabe todo mundo que ha visto la película, y nos quedamos ahí con mi

[6] La poeta norteamericana Anne Sexton fue pionera al introducir este asunto en su poesía, en los años sesenta, como otros temas considerados hasta entonces tabú.

[7] Intervención del público.

tío y mi abuela, atorados durante más de un año, hasta que por fin pudimos salir. Con nosotros viajaba la novia de mi tío, que también había pasado los Pirineos a pie y había venido a buscarnos. Nos la habíamos llevado a Casablanca, y ahí se casaron y allí nació mi prima. Tengo una prima mora, nacida en Casablanca. Y toda esa patulea salimos en una barquichuela, en un barquito pequeño, finalmente, hasta Nueva York. En Nueva York, naturalmente, nos metieron a la cárcel, estuvimos en Ellis Island, que era la cárcel de los inmigrantes. Pero debo confesar que ahí estuvimos por gusto. Al bajar del barco nos mandaron allí, pero al día siguiente llamaron a mi tío y le dijeron: *Bueno, están ustedes en regla, pueden salir, irse a Nueva York*. Entonces mi tío dijo: *Y si no queremos salir, ¿nos podemos quedar? Sí, sí*. Pues nos quedamos. Nos quedamos en la cárcel voluntariamente, porque, claro, mi pobre tío que no hablaba inglés estaba a cargo de cinco niños y un bebé y mi abuela mayor, a cargo de toda esa gente sin dinero. Irse a Nueva York sin dinero y sin hablar inglés, con todos. Dijo: *¡Nos quedamos en la cárcel!* Era por unos días, hasta que llegara el barco que esperábamos, un barco para Veracruz. Estuvimos ahí unos días, llegó el barco y embarcamos hacia Veracruz, y ahí en Veracruz nos estaba esperando mi padre y ya. Yo llegué al Distrito Federal el primero de mayo del año 40. Estaba la ciudad desierta. Era una ciudad enorme y completamente desierta porque era día festivo. No había nadie en las calles. Yo venía de Casablanca, que entonces era una ciudad relativamente pequeña, y ver desde el coche esta ciudad enorme, vacía, fue muy impresionante.

—¿Cómo ve usted ahora la nueva poesía mexicana, la poesía joven? Porque he visto que algunos de los nuevos poetas, muy jóvenes, ya no experimentan con la métrica, con los sonetos, y tienen muy olvidada la poesía clásica.[8]

TS: Sí, bueno, yo creo que la métrica nunca desapareció en lengua española. Hubo alguna época en que así parecía. Ya Minerva Margarita me ha balconeado bastante al grado que puedo decir cosas indiscretas. Recuerdo hace muchos años un paseo por Reforma, cuando yo acababa de conocer a Octavio Paz, veníamos los jóvenes de entonces alrededor de Octavio, caminando por allí. Octavio venía diciendo: *Hay todavía poetas que escriben con rimas y que escriben con métrica, qué anticuado*. Y entonces le digo: *Perdone, Octavio, pero usted tiene muchísimos endecasílabos*. Y entonces me dice: *De eso no se habla*. Bueno, porque, Octavio, *Piedra de sol* está todo en endecasílabos.

Yo creo que nunca desapareció, tengo la impresión de que está volviendo un poco, no volviendo en el sentido de que haya desaparecido, sino teniendo

[8] Otra pregunta de la audiencia.

más auge. Y a veces hasta me hago la ilusión de que yo influí en eso. Porque empecé, como todos los jóvenes de aquella época, escribiendo como salía, verdad. Como yo me había formado dentro de la poesía española en el mundo del exilio, bueno, de pequeño en España tenía en el oído el ritmo español, especialmente octosílabo. Salía sin querer, me salían muchos octosílabos, pero estaba prohibido medir entonces, era ridículo medir un verso a ver cuántas sílabas tenía. Ya cuando entré a la facultad y empecé a estudiar a los clásicos, de repente empecé a decir: Pero qué vergüenza, estos señores hacían maravillas con la lengua, y yo, que soy moderno y que sé lingüística y todo eso, no lo puedo hacer. Hay que aprender el oficio. Y me puse a tratar de dominar hasta llegar a poder, a traducir mucho, traduje mucho en verso para mí, traducir en verso hasta poder improvisar, hasta poder escribir cartas en verso. Se trataba de lograr dominar el oficio. Una de esas anécdotas, por ejemplo, que yo durante algún tiempo pensé… ¿No me lo habré inventado?, porque uno falsea los recuerdos, los va uno arreglando a lo largo del tiempo. Yo me decía ¿no arreglé yo ese recuerdo? Pero hace algún tiempo alguien me contó que había conocido a una señora amiga mía, que es la madre del Fisgón, el caricaturista. La madre del Fisgón es una refugiada española, catalana, que era amiga mía, y su hermano, sobre todo, era muy amigo, pero además fuimos colaboradores como intérpretes simultáneos. Y entonces hay una anécdota que ella hace poco le contó a un chavo, le dijo: *Ah, sí, Tomás. Te voy a contar una cosa que pasó en nuestros tiempos*. No me lo inventé, sí pasó, porque lo contó ella. Estábamos aburridos porque en ese trabajo todo sucedía en inglés, y los de la cabina francesa estaban ahí jugando al ajedrez. Estábamos platicando y yo le hablaba de eso, de los experimentos con la métrica que estaba haciendo. Y le dije: Yo soy capaz de hacer una interpretación simultánea en verso. A que sí. Me puse los audífonos y me puse a traducir un discurso en español en alejandrinos franceses. Claro, no mucho rato, al cabo de un rato ya me perdí. Pero hice seis o siete alejandrinos traduciendo lo que estaba diciendo el orador, traduciéndolo a alejandrinos franceses. Yo estaba muy orgulloso de ese dominio, pero una vez que ya sentí que podría improvisar en verso, hablar en verso —llegó un momento en que soñaba en verso—, empecé a sentir que era un poco rígido aquello, y empecé a flexibilizar el metro. Allí descubrí que la métrica clásica española es muy dúctil. Es impresionante la cantidad de ritmos que hay en los poemas de

Sor Juana. Empecé a notar que lo que pasaba es que Dante había establecido el endecasílabo en *La Divina Comedia*, lo cual fue un gran éxito, empezaron a copiarlo en todas las lenguas parecidas, y en italiano todo el mundo. Yo me preguntaba: ¿Por qué ese éxito? Nadie habla de eso, nadie lo sabe o no lo dicen. Iniciaba mis descubrimientos sobre la métrica. Porque el endecasílabo es el verso más largo que se puede oír en español como una unidad. Ése es el misterio del endecasílabo. Me estoy adelantando un poco. Al principio no me daba bien cuenta de estas cosas, lo he ido elaborando a lo largo de los años. Pero sí lo intuía, el ritmo de la lengua no es lo que se habla sino lo que se oye; es el oído el que no puede oír períodos muy largos. El oído, la interpretación de un mensaje, se hace considerándolo como fragmentos, como trozos sonoros. Ahora, el oído español oye unidades, muy fácilmente, unidades de ocho sílabas, por eso el octosílabo se impone en la poesía popular, luego oye bastante bien unidades hasta de diez sílabas, pero cuando ya hay doce sílabas el oído lo oye fragmentado, por eso en español el verso de doce sílabas siempre tiene cesura. Doce sílabas en español clásico, y en español popular también, eso pasa, por ejemplo, en la canción popular mexicana: el verso o bien se oye como seis y seis, que suma doce, o bien se oye como siete y cinco, que es la seguidilla: *De domingo a domingo te vengo a ver, cuándo será domingo para volver*. Siete-cinco-siete-cinco; eso es el *Cielito lindo* mexicano, el de verdad, no el que popularizaron los gringos; o bien se oye como ocho y cuatro, pero nunca se oye como doce. Y por eso, por el oído, la lengua lo divide así. La poesía se funda en un ritmo real, no es un ritmo inventado por los poetas, es un ritmo que está en la lengua.

Una cosa que pasa con la métrica es que mucha gente tiene una idea muy simplificada, empiezan a contar, y esto es aburridísimo y no funciona. Gilberto Owen dice lo peor que puede pasar: *Me quedaré completamente sordo; / haré versos medidos con los dedos*... Claro, no hay que contar con los dedos, hay que contar de oído, y hay que contar en español real, no en lo que te enseñan en la escuela, no las sílabas que te enseñan en la escuela sino tal como de verdad se oye.

El hallazgo de Dante fue que colocando los acentos de cierta manera lograba oír once sílabas como una unidad, y es lo más largo que se puede oír, porque endecasílabos hubo antes de Dante, pero el problema era que se les partían en dos. Había una cesura, y Dante colocando esa doble acentuación, porque hay dos acentuaciones del endecasílabo, logra esa maravilla.

Ahora, inmediatamente después de Dante viene Petrarca. Entonces, lo que se le ocurre a Petrarca es que, como todo es cuestión de acentos y no cosa de sílabas, teniendo en cuenta todo eso, piensa: lo que define el primer endecasílabo de *La Divina Comedia: Nel mezzo del cammin di nostra vita*, es que tiene el acento en la sexta, entonces, si yo corto ahí, en el acento en la sexta, tengo el mismo ritmo, mezclo un verso de once sílabas con uno de siete, pero que los dos tengan el acento en la sexta, entonces salen las liras, y aquello suena maravilloso. A partir de ahí se dan todas las combinaciones posibles. Las liras, las estancias de Petrarca, las silvas en las que se mezcla libremente, las silvas de Sor Juana, de Góngora: la libertad, ¿no?

Entonces yo pensé que con eso, bueno, si se puede cortar un endecasílabo en el acento de sexta, también hay un endecasílabo con acento en cuarta y octava, por qué no cortar en la octava o cortar en la cuarta, entonces estoy oyendo el mismo ritmo pero tengo versos de cinco, siete, nueve, once sílabas, qué tentación de llegar a trece. Invento eso, empiezo a experimentar con eso y, oh sorpresa, lo ha inventado todo el mundo antes que yo. Oh, sorpresa, resulta que la primera época de Lugones, la última época de Rubén Darío, todo es así.[9]

Empiezo a descubrir que está en todas partes: todo Gilberto Owen; López Velarde. Un montón de poetas que la gente cree que usan verso libre y no es verdad, usan un endecasílabo de tipo Petrarca, más libre que el de Petrarca, pero siguiendo el mismo principio. Y lo usan, bueno, un montón de modernistas. En México, cuando no son versos tradicionales, cuando parece verso libre, lo usan López Velarde, Gilberto Owen, lo usa casi todo el tiempo Villaurrutia, lo usa todo el tiempo Juan Ramón Jiménez, en España, muy de vez en cuando Machado, pero además, ahora, hace muy poco me di cuenta, porque yo lo había leído y no me había fijado en el ritmo, porque es un poco duro el ritmo, pero lo usa idéntico también Claudio Rodríguez.

Ahora que hubo un aniversario de Claudio Rodríguez, lo releí, y no me había dado cuenta que también usa esto que yo llamo *silva moderna*, porque se parece a la silva de Petrarca, pero es más flexible y generalmente sin rima o con alguna rima ocasional; entonces yo me lancé por ese lado, porque es un ritmo que te da una libertad enorme, puedes estar combinando: siete-once, y al mismo tiempo no es amorfo, estás oyendo clarísimamente un ritmo.

En los poemas de Gilberto Owen, por ejemplo, Owen hace el experimento de llevarlo hasta trece, incluso hasta quince. Y es muy difícil porque lo que pasa es que lo que corresponde a la métrica es un fenómeno de habla, no de lengua, en el sentido de los lingüistas: de discurso efectivo, no de discurso

[9] José Javier Villarreal le dice a Tomás Segovia: "Como tu Hamlet", la traducción que hizo de la obra shakespeareana. Y él responde: "Sí, pero eso es de hace dos años, bueno, tres".

formal. Y como es un fenómeno de habla es ambiguo. Tú puedes colocar muy bien los acentos, lograr que un verso de trece sílabas no se rompa, pero normalmente no lo puedes hacer así nomás. Sino que normalmente tienes que crear el ambiente, estar sumando endecasílabos y de repente meter uno de trece; hay ya un ambiente rítmico que te lleva a interpretar ese ritmo como el mismo. Por ejemplo, descubrí que hay un endecasílabo de Garcilaso de la Vega de trece sílabas y no se nota, y no se nota porque está en medio de... porque cumple la acentuación, claro.

Descubrí algo que mucha gente aún no acepta: recitando en la regadera fragmentos del *Poema del Cid* de pronto digo: *Ah, ya he descubierto la métrica del* Poema del Cid. Rápidamente me seco con mi toalla y corro a ver a Antonio Alatorre, por supuesto, y le digo: Antonio, *he descubierto cómo está hecho el* Poema del Cid. *A ver, a ver*. Le explico… Y me dice: *¡Bravo!, hace cuatro meses lo ha publicado un erudito holandés*. Ya lo había publicado, pero todavía hay mucha gente que se resiste ante eso que a mí me parece evidente.

La métrica española se origina, por supuesto, no en la métrica latina, que era de otro tipo; se origina en la métrica germánica, gótica, de los godos, en la épica gótica. Los primeros poemas en lengua española están hechos con una métrica puramente acentual y no silábica, donde lo que cuenta son cuántos grupos acentuales tiene el poema. La primera épica española está hecha así, pero también la primera lírica, por ejemplo, en el *Poema del Cid* es clarísimo.

No se puede considerar como dos hemistiquios o como dos versos. Los eruditos, incluyendo a Henríquez Ureña, al que cuando estaba en la facultad ya le protestaba, dicen: La métrica irregular en la poesía española. Y yo decía: o es métrica o es irregular, cómo que métrica irregular. Y efectivamente, lo que pasa es que el *Poema del Cid* está hecho así: cuatro acentos por verso o dos por hemistiquio; porque también lo del hemistiquio es un poco arbitrario.

Mio Çid Roy Díaz – por Burgos entróve,
en sua conpaña – sessaenta pendones;
exien lo ver – mugieres e varones,
burgeses e burgesas – por las finiestras sone,
plorando de los ojos – tanto avien el dolore.
De las sus bocas – todos dizían una razóne:
“Dios, qué buen vassallo, – si oviesse buen señore!”

Dios tiene una sola sílaba, pero la sílaba es *Dios*. Se trata de cuatro grupos acentuales por verso. Y a mí me enseñaron en la facultad, según unos eruditos, tiende a octosílabo, según otros, tiende a heptasílabo, pero las excepciones son

del orden de 45 a 70 por ciento, ¿cómo me van a decir que hay una métrica con excepciones de casi la mitad? Es lo mismo que digo de Shakespeare. En cambio con *mi* métrica hay cero excepciones. Entonces es evidente, pero además también la primera lírica está hecha así, por ejemplo, *La razón de amor*, sólo que aquí son dos acentos: *Qui triste tenga su coraçón / benga oir esta razón. / Odrá razón acabada, / feita d'amor e bien rimada. / Un escolar la rimó / que siempre dueñas amó; / mas siempre ovo crianza / en Alemania y en Francia; / moró mucho en Lombardía / pora aprender cortesía*. Es evidente el ritmo, no son sílabas. No sólo eso, sino que cuando entra la métrica silábica en español, viene del francés. Es el alejandrino, viene de *Le Roman d'Alexandre*, y además lo dice Berceo, por sílabas contadas, pero eso viene de Francia.

Eso potencia el español de Rubén Darío, el alejandrino tripartito. Lo capta como cesura movida, es como te lo explican en la escuela, o bien, con tres partidas, o bien con la cesura corrida. Otra cosa, por ejemplo, en Gilberto Owen, a cada rato un verso lo puedes leer como lo que yo llamo un *ultraendecasílabo*, o sea un endecasílabo de trece sílabas, o como un alejandrino.

—Los metros silábicos quedan entonces en acentos, en grupos de acentos; estaríamos cercanos al dactílico, al trocaico, o sea, cada dos sílabas pega un acento, cada tres pega un acento, entonces se va creando un ritmo que es el golpe acentual, como tú lo estabas diciendo en el Poema del Cid.[10]

TS: Bueno, me faltó señalar qué es lo que va creando un ritmo. Lo que pasa es que cuando entró la métrica silábica en el español, de origen francés, hubo un compromiso, la primera tentativa de hacer un verso español era una mezcla: es el verso de arte mayor. El verso de arte mayor tiene dos acentos por hemistiquio y lo que está fijo como número de sílabas es la distancia entre los dos acentos, pero lo que viene antes y después es libre, por eso a mí me enseñaron el verso de arte mayor, que eran dodecasílabos. Bueno, promedialmente salen muchos dodecasílabos, porque si tú tienes un acento, dos átonas, otro acento, lo más probable es que haya por lo menos una sílaba antes y otra después, y en promedio salen seis. Pero es una probabilidad. Mira, por ejemplo, *Laberinto de fortuna*, de Juan de Mena, empieza: *Al muy prepotente don Juan el segundo, / aquél con quien Júpiter tovo tal celo, / que tanta de parte le fizo del mundo / quanta a sí mesmo se fizo en el cielo*. Tan ta ta tan, luego otro ya no tiene seis, tiene cinco, o sea depende si hay una sílaba delante del primer acento, pero el verso de arte mayor no es silábico, es una mezcla de silábico y acentual. Y cuando ya se hace silábica la métrica en español, lo que define no es el número de sílabas, es el lugar del acento, aunque el lugar del acento se mide por sílabas.

[10] Intervención de José Javier Villarreal.

Pero claro, yo cuando he tenido que explicar esto en clase decía: Un octosílabo no es un verso de ocho sílabas, es un verso con el acento en séptima. No es lo mismo, porque si yo hago ocho sílabas pero no está el acento en la séptima no es un octosílabo.

MMV: Tomás, esto incluye tu definición del verso como unidad de ritmo aritméticamente comprobable.

TS: Sí, claro, es comprobable. Ahora, lo que pasa es que hay que saber leer el verso; otra cosa que suelo decir es que no es que contando las sílabas me salga el verso, es que diciendo el verso me salen las sílabas. Porque el español tiene tantísimos diptongos, técnicamente sinalefas, tiene tantas sinalefas que son más o menos obligatorias, entonces hay muchísimos versos que se pueden leer dependiendo del acento. Y cada poeta tiene sus manías, por ejemplo Garcilaso cuenta la palabra río (*rio*) por una sílaba, siempre: *Hermosas ninfas que en el rio metidas*, si lees: *en el ri o me ti das*, ya no te sale, hay que leer, porque así lo oye Garcilaso: *Her mo sas nin fas que en el rio me ti das*. Luego hay que leer en español real, por ejemplo: *había*, si está en medio de la frase tiene tres sílabas, pero si es auxiliar tiene dos. Nadie dice *ha bí a comido*, dices *ha bía comido*, y los poetas que escriben de oído cuentan *ha bía comido*, *ha bía*: dos sílabas. Lo que pasa con la métrica es que si tratas de contarla como te enseñan en la escuela, no sale; entonces no se entiende, no la oye el oído. Por ejemplo, López Velarde tiene la manía de que con la palabra *una* pero no *uno*, no hace sinalefa, hace un hiato: *Te quise como a una dulce hermana*, si lees *te quise comoauna*, no sale el ritmo, hay que leer *te quise como auna dulce hermana*. Y eso abunda en López Velarde, que *una* con una vocal anterior no hace diptongo, es una cosa del oído de él: una manía; cada uno tiene las suyas, pero claro, empieza uno a leer y empieza uno a percibir dónde va el ritmo, entonces tienes que acomodar las sílabas al ritmo, no es siempre automático; montones de palabras las puedes leer dos sílabas o tres según que acentúes más o menos. Ese verso: *te quise como a una*, lo puedes leer *te quise comoauna*, entonces tienes tú que leer adecuadamente para que salga el verso, es un fenómeno de habla; no hay regla regla regla; es norma.

Pero bueno, yo lo que digo es que todo eso que es maravilloso se pierde con la poesía *moderna*. Vamos a ser *modernos*, o sea, más tontos que antes. ¿Por qué? ¿Por qué vamos a ser más pobres que antes pudiendo usar todo esto sin perder libertad? Porque no se pierde. Lo que pasa con los juegos de las rimas, por ejemplo, eso de que en español suerte rime con muerte, cómo no lo va a aprovechar un poeta, suerte y muerte, ¿verdad?, es maravilloso que rimen. Yo alguna vez explicaba un soneto de Garcilaso, dónde va poniendo los

acentos: en todas las palabras claves: *En fin, a vuestras manos he venido, / do sé que he de morir tan apretado / que aun aliviar con quejas mi cuidado / como remedio m'es ya defendido*… Y al final dice: *Mis lágrimas han sido derramadas / donde la sequedad y la aspereza / dieron mal fruto dellas y mi suerte: / ¡basten las que por vos tengo lloradas; / no os venguéis más de mí con mi flaqueza; / allá os vengad, señora, con mi muerte!*

Cómo se realza el sentido, no es que lo esté calculando, es de oído, pero de oído Garcilaso siente claramente que no es lo mismo decir: *vengaos con mi muerte que allá os vengad, señora.*

De eso la poesía clásica está llena, y la moderna también, lo que pasa es que no le ponemos atención. Rubén Darío es fabuloso en todos esos juegos. Yo alguna vez había explicado *La princesa está triste*[11], interpretándolo así, es casi obsceno ese poema si le empiezas a entresacar lo que quiere decir: *a encenderte los labios con su beso de amor! El feliz caballero que te adora sin verte, / y que llega de lejos, vencedor de la Muerte*. Y antes, *en un vaso olvidada se desmaya una flor*. Para mí es un empobrecimiento no usar estos recursos.

—Siempre me ha parecido que la eficacia para transmitir emociones está en las muchas combinaciones acentuales que puede uno hacer en el endecasílabo, pero alguien de quien casi no se habla, que fue uno de los primeros en intentarlo haciendo sonetos fue el marqués de Santillana. Es muy conmovedor leer esos versos que estaban un poquito desorganizados en los acentos y eran los primeros intentos por aclimatarlos a nuestra lengua. No sé si usted quiera comentar algo al respecto.[12]

TS: Bueno, es algo que está en los tratados, en la historia de la literatura, que el marqués de Santillana tenía el oído hecho a un ritmo más de octosílabos y entonces hace sonetos *fechos al itálico modo*, pero le fallan bastante. Pero rápidamente la poesía española empieza a dominar el endecasílabo, casi mejor que los italianos. La maestría de Quevedo o de Lope es extraordinaria, los sonetos de Quevedo son apabullantes. Y luego toda esa métrica mucho más libre, la silva, las silvas de Góngora, la sutileza de rimas y de cosas de ésas es maravillosa. Y si se pone uno a examinar a un poeta como López Velarde, por ejemplo, la cantidad de cosas que hay. Yo muchas veces lo he citado por ahí, en España leen muy poco a López Velarde, casi no lo conocen, luego muchas veces hago la propaganda, la publicidad de López Velarde y digo cosas como:

[11] Se refiere al poema que Rubén Darío tituló "Sonatina", aunque el orden de los versos citados en el poema es el siguiente: (…) *y en un vaso olvidada se desmaya una flor* (…) *El feliz caballero que te adora sin verte, / y que llega de lejos, vencedor de la Muerte, / a encenderte los labios con su beso de amor!*

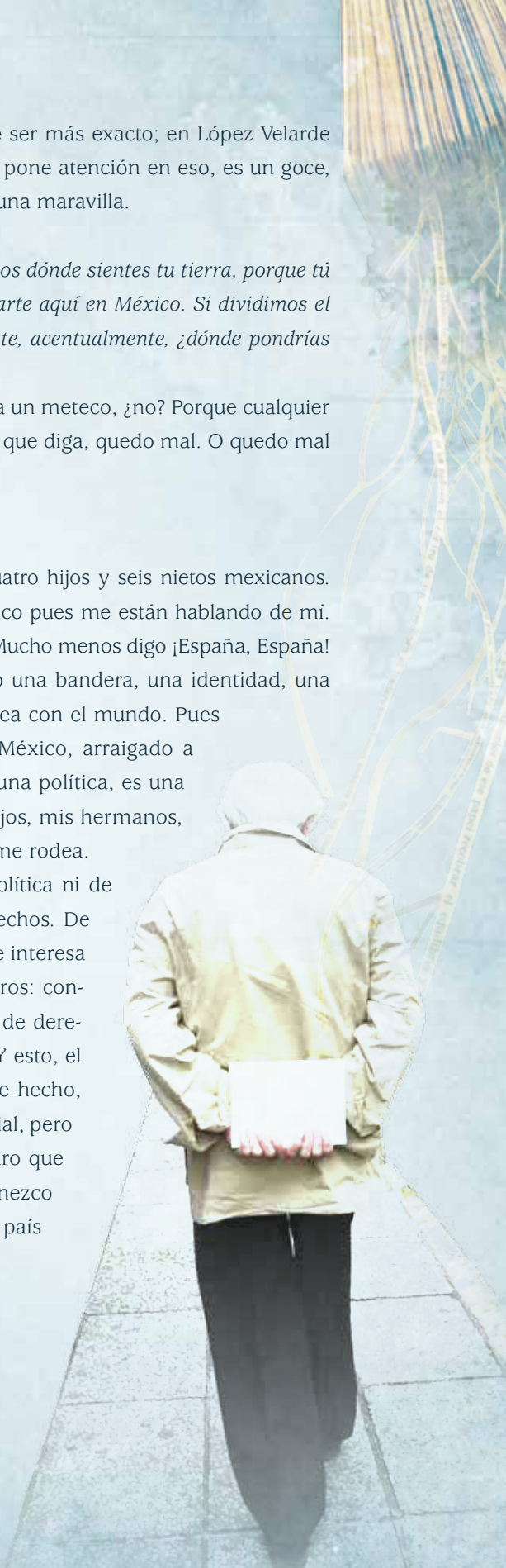
[12] Interviene de nuevo el poeta nuevoleonés Francisco Serrano.

la gota categórica, ¡qué hallazgo! No puede ser más exacto; en López Velarde abundan esas cosas. En fin, y cuando uno pone atención en eso, es un goce, estar gozando de todo eso en un poeta es una maravilla.

MMV: *Por último, Tomás, si quisieras decirnos dónde sientes tu tierra, porque tú vives una parte del año en España y otra parte aquí en México. Si dividimos el año como tú dices, en lugar de silábicamente, acentualmente, ¿dónde pondrías el acento?*
TS: Es una pregunta que no se debe hacer a un meteco, ¿no? Porque cualquier cosa que contestes quedas mal. Yo, diga lo que diga, quedo mal. O quedo mal con unos o quedo mal con otros.

MMV: *No importa, entendemos la dualidad.*
TS: Yo lo que puedo decir es que tengo cuatro hijos y seis nietos mexicanos. Entonces, a mí cuando me hablan de México pues me están hablando de mí. Ahora, otra cosa es decir ¡México, México! Mucho menos digo ¡España, España! Lo tengo que asumir. Pero no hago de ello una bandera, una identidad, una reclamación, como si estuviéramos en pelea con el mundo. Pues no, yo estoy arraigado a mi manera en México, arraigado a mi manera en España, y no hago de ello una política, es una cuestión verdaderamente personal: mis hijos, mis hermanos, de eso se trata, mis amigos, la gente que me rodea.

No se trata de ninguna constitución política ni de ningún ideario, se trata de hechos, son hechos. De eso yo he hablado mucho últimamente. Me interesa porque la confusión acarrea muchos peligros: confundir el hecho con el derecho. Las cosas de derecho no son las mismas que las de hecho. Y esto, el arraigo, la pertenencia, es una cuestión de hecho, no de derecho. O sea, no es político, es social, pero no es político. Y yo, socialmente, pues claro que pertenezco a México, políticamente pertenezco a la utopía; políticamente pertenezco a un país que no existe.



En la composicicón se utilizaron detalles de las obras *De sus largas conjeturas* (2010), y *De la curva de sus fiebres* (2007), de Mar Arza.

Mal de libros

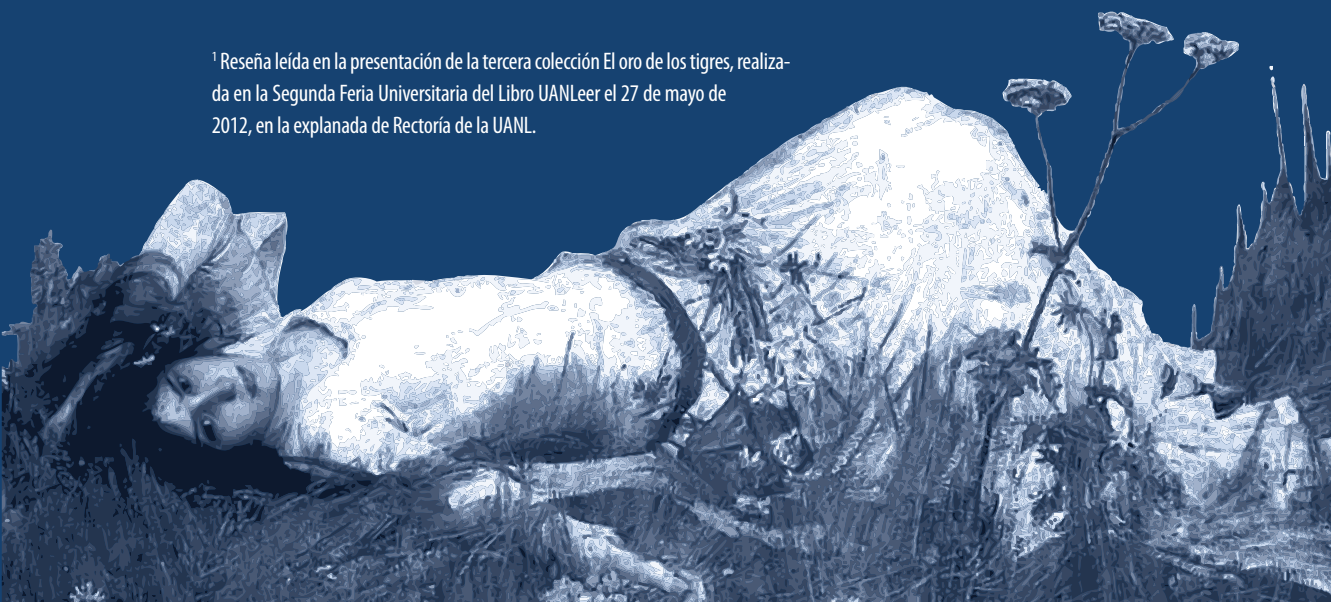
Una perfección que hiere: El oro de los tigres III[1]

Diana Garza Islas

La nueva edición del El oro de los tigres, la número tres, consiste en una serie de libros con traducciones, versiones y aproximaciones a seis autores: John Donne, Constantino Cavafis, Lêdo Ivo, Franc Ducros, Marina Tsvietáieva y Sylvia Plath. Aunque alejados entre sí por el tiempo y de estéticas disímiles, algo más íntimo, o acaso sutil, hermana a estos escritores; de ello quiero dar cuenta en las líneas siguientes.

Poesía erótica es el título del libro de John Donne (Londres, 1572-1631) en versión de José Luis Rivas. Uno de los aspectos más interesantes de este volumen es que presenta una visión renacentista del amor, y por renacentista no quiero aludir, o no sólo, al período histórico al que pertenece este poeta, sino también a su consideración del amor como algo que, en tanto *renace*, es también muerte, algo perecedero, inconstante, como trasluce aquí: "se cambian los amores lo mismo que las viandas; / cuando hemos dado cuenta de la almendra, / ¿quién no tira la cáscara?" En Donne el amor es pasajero, aunque eterno en su frivolidad. Desde ahí construye su retórica erótica, con una serie de proposiciones puntualmente ácidas que incluyen desde cuestionamientos ingenuos a la promiscuidad,

[1] Reseña leída en la presentación de la tercera colección El oro de los tigres, realizada en la Segunda Feria Universitaria del Libro UANLeer el 27 de mayo de 2012, en la explanada de Rectoría de la UANL.



como en este verso: "¿Se divorcian las aves? ¿Les espera un regaño / si duermen fuera o sola dejan a su pareja?", hasta francas burlas de la fidelidad, como en esta línea:"puedo amar a cualquiera, salvo a la que me es fiel".

Hay en esta obra una referencia constante a la mujer como ser *inespiritual*, pero al hacer este juicio sobre ella, Donne conserva siempre su dosis de sátira: "en la mujer espíritu no esperes; / la más vivaz y dulce de ellas sólo / es una momia poseída". Y es que si este autor loa lo inmoral no es por mera fanfarronería, en su desfachatez se esconde cierta profundidad que revela el absurdo en la dinámica del deseo: "Amor podría hacer que yo de amar dejara, o podría / desatar un azote: que ella también me amara, / cosa que no deseo, porque ya antes ha amado". En esta poesía, entre las tantas paradojas risibles, precisamente por la tragedia que implican, prevalece la pesadumbre de ser amado, más que la de no serlo. Otro poema en que Donne ahonda en los vericuetos del amor como lo irreparable-irracional y sus relaciones con la volición, en ese característico tono sardónico suyo, es el titulado "Amor propio", donde dice: "El que otra opción no tiene más que amar / y no obstante se opone, / nunca tendrá mi venia / puesto que ama en contra de su deseo".

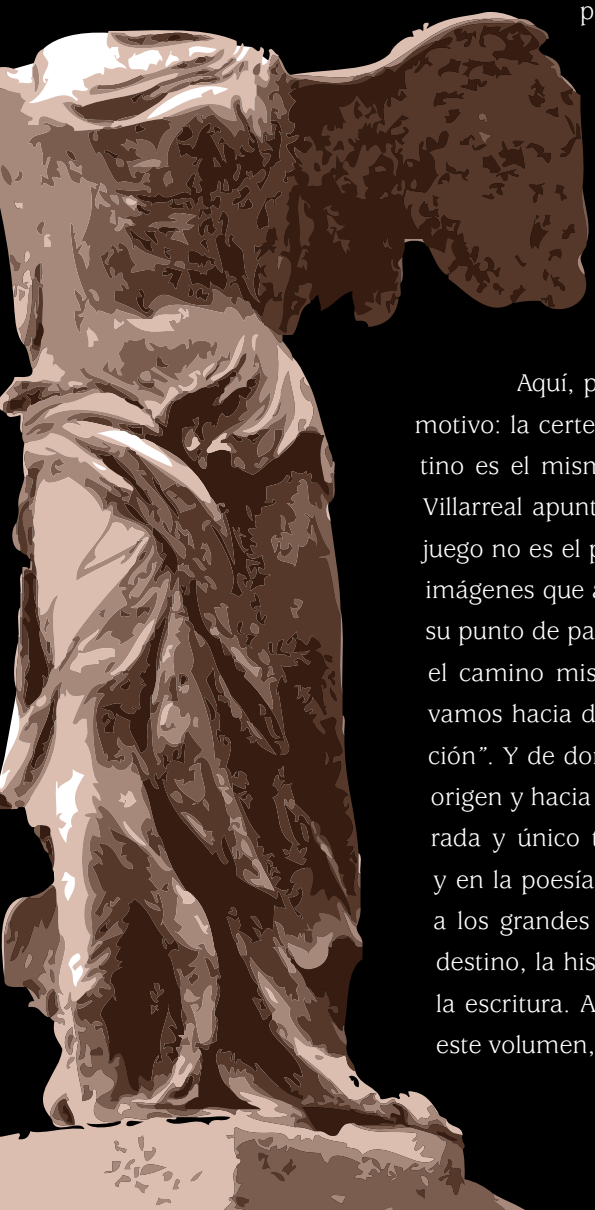
Pero, a pesar de la ironía, este autor se nos revela como creyente del amor. Donne cree en éste como lo *destínico*, como lo absoluto, bastan estos versos para ver de qué manera: "uno / seremos, cada cual será el todo del otro", o estos otros: "Te había amado ya dos o tres veces, / sin conocer tu rostro ni tu nombre". Pero este amor absoluto no será un amor ideal, platónico, sino uno que necesita efectivamente del cuerpo para realizarse; en este sentido, nos dice: "los misterios de amor se escriben en el alma, / pero el cuerpo es el libro en que se leen". O, como escribe en otro poema: "De un gran amor es testimonio la presencia, / pero su duración sólo cala la ausencia".

Al fin, cuando Donne apela a un amor absoluto habla de una imposibilidad, de su inasequibilidad absoluta; así leo estos versos: "mi corazón partido puede sentir agrado, / deseo, adoración… ¡nunca el amor entero!" Se trata aquí del amor como lo imposible, como lo mistérico y lo místico. Siguiendo esta idea, hay dos versos que a mi parecer condensan el sentido de la lírica de Donne en esta *Poesía erótica* y de él en general, en tanto poeta metafísico, como se le reconoce: "Amor, nunca permitas que me dé cuenta que esto / es amor".

Este amor, que prefiere o requiere permanecer en la ignorancia para seguir siéndolo, se vincula con un segundo autor de los incluidos en esta colección: Cavafis

(Alejandría, 1863-1933). Sobre él dice Minerva Margarita Villarreal en el prólogo a *Una noche*: "su gran acierto es demostrarnos que el tesoro más valioso que poseemos no puede asirse: la vida nos lo obsequia por segundos para probar que lo único verdaderamente nuestro es aquello que no podremos poseer jamás". Esto, que aplica al amor —la gran *imposesión*— aplica también a la vida de Cavafis, un burócrata que desde su sedentarismo hizo suyo lo que jamás pudo poseer: una gran vida de viajes y de épicas. En la aproximación de José Emilio Pacheco a *Una noche* asistimos a una obra cargada de espíritu helénico, dionisíaco, que ensalza el gesto heroico del viaje sobre todas las cosas. A primera lectura, uno podría imaginar que Cavafis fue un gran viajero, pero lo cierto es que fue un gran fingidor, es decir, un gran poeta.

Uno de sus méritos está en haber sabido ficcionar el dato histórico para trascender a lo netamente humano que esconde. Así, Cavafis toca la efeméride para entrar en lo que escapa de la fecha, manteniendo de fondo el deseo de huir de lo que nos ciñe a la coordenada espacio-temporal, es decir, ese deseo de irse, aunque se sabe que no hay adónde: "Así pues, tu ciudad te espera siempre. / No encontrarás ni barco ni camino. / En esta angosta esquina de la Tierra / cuanto existe en el mundo has destruido".



Aquí, paralelo al tópico del viaje está ese otro gran motivo: la certeza de que no existe la patria, de que el destino es el mismo viaje. En ese sentido, Minerva Margarita Villarreal apunta que en la obra de Cavafis "lo que está en juego no es el punto a alcanzar, ni el paisaje o el mundo de imágenes que aseguran un destino, tampoco está en riesgo su punto de partida. Lo que cala en lo hondo del camino es el camino mismo en cuanto motor inevitable del origen: vamos hacia donde partimos. Ésta es la imposible indagación". Y de donde partimos es del lenguaje, es ése nuestro origen y hacia allá hemos de volver, ésa es Ítaca, única morada y único tema. Porque aun cuando aquí, en Cavafis, y en la poesía en general, se cante al amor y a la muerte, a los grandes tópicos, y sus escalas: la ruina, la vejez, el destino, la historia, de lo que se trata aquí es del gesto de la escritura. Así queda expresado en el poema que cierra este volumen, donde se evidencia que el tópico del viaje es

apenas un motivo, el pretexto para el texto, para ese gran y único viaje que es la escritura misma, esa odisea al modo de Penélope: *escribible* y destruible cada vez: "Pero ambos se enriquecieron con la experiencia / y mañana o pasado o años después / escribirán los versos que aquí se originaron".

Un poeta para el que la escritura y el lenguaje también son un tópico importante es Lêdo Ivo (Maceió, 1924-2012). En *Una Antología de una antología personal* el poeta avista esa cualidad hermética del lenguaje: "Su nombre era Josefa (…) Sé que se llamaba Josefa (…) Cuando le pregunté el nombre, apenas dijo Josefa", y, llega a acotar, en momentos, esa concepción de la palabra como patria: "Vi a la hormiga esconderse / en la ranura de la piedra. / Así se esconden los hombres / entre las palabras. (…) Jamás seré un extranjero. / No temo ningún exilio. / Cada palabra mía / es una patria secreta. (…) Solo sé lo que no aprendí: / el viento que sopla / la lluvia que cae / y el amor".

Sin embargo, esta concepción de la palabra y del escribir como *lugar de residencia*, como hubiera dicho Adorno, en Lêdo Ivo es problematizada de manera distinta a como Cavafis lo hiciera, baste este poema titulado precisamente "Mi patria" para evidenciar de qué forma: "Mi patria no es la lengua portuguesa. / Ninguna lengua lo es. / Mi patria es la tierra suelta y pegajosa donde nací (…) La lengua de la que me sirvo no es y nunca fue mi patria. / Ninguna lengua engañosa es la patria. / Ella sólo sirve para que yo celebre a mi grande y pobre y muda patria, / mi patria disentérica y desdentada, sin gramática y sin diccionario, / mi patria sin lengua y sin palabras". Para Lêdo Ivo, no es, entonces, la lengua su patria, sino el silencio: "Quizá Dios esté en tu silencio. Quizá esté o no esté". O como apunta en este poema sobre la posibilidad o imposibilidad de Dios, parodiando el Eclesiastés: "Hay un tiempo para hablar y un tiempo para callar; un tiempo para decir y un tiempo para guardar silencio".

Pero no, no se trata tampoco de esto, la de Lêdo Ivo es una poesía que se encuentra en las antípodas tanto de la moda *silenciosista* como de los juegos del lenguaje, vetas en que ahondarían sus coetáneos, los concretistas. Lêdo Ivo se deslinda de esta vertiente y de cierta pulsión negativa muy en boga a partir de la segunda mitad del siglo pasado y nos brinda una poesía que más allá del silencio y del lenguaje, afirma la vida. Si habla de la palabra y su cualidad tautológica no es por impostura o patología teorética, sino como una metáfora que subraya el misterio o la inexplicabilidad de la vida, con sus elementos de signo / significado / sentido, en desunión. En esa línea va su poema "Caballo ciego", en

donde dice: "En el orden del mundo / todo está separado // y no hay lenguaje / que pueda explicar // lo que une o separa / palabra y relincho".

En esta antología se trasluce una preocupación por la palabra y la escritura, pero lejos de considerarlas como el gran motivo o *la* verdad, en Lêdo Ivo el planteamiento parece ser éste: la verdad no es la poesía, la verdad es la verdad y la poesía es: "La poesía es una mentira. / Las estrellas no son barcos. / El cielo es una ilusión. (...) La verdad está en la tierra, / en los barcos anclados / a lo largo del muelle". Ésta es, al fin, una poesía que privilegia la experiencia y la cotidianidad; una poesía que apela más que a la verdad, a lo real.

Siguiendo lo que Sophia de Mello ha dicho, que la poesía no explica, sino implica, José Javier Villarreal ha escrito que "la poesía de Lêdo Ivo nos implica con la vida". Esto me recuerda una clase en la que Villarreal mismo nos decía que la poesía *presentifica*. Este vocablo suyo me parece que define *eso* indefinido que la poesía hace, o que, más precisamente, *es*. Y es justo por este implicarnos con la vida y presentificarnos *lo real*, superando las minucias y las diatribas del lenguaje, que la poesía de Lêdo Ivo "se nos ha ido convirtiendo en un accidente de vida", como acota al final de su prólogo el traductor de estos poemas.

Una poesía que es también un *accidente* es la de Franc Ducros (Moulézan, 1936). Su escritura es así, accidentada, llena de fallas, de fisuras, de cañones, de istmos y sinuosidades como los que aparecen en algunas geografías. Los poemas de *Aquí compartido* rebosan de este tipo de accidentes: "ecos, oquedades movedizas". Al leerlos, da la impresión de que hay un espejo instalado justo a mitad de cada poema. Hay algo en ellos que los divide reflejándolos. Algo que resalta esta especularidad en la poesía de Ducros es el artificio de repetir vocablos que se afirman contradiciéndose consigo mismos o con otros vocablos fonéticamente similares, como ocurre en este poema: "madera compacta erguida contra el aire / que impregna la madera — el aire / vivo, el azul / huido que descansa / en las manos: manchada / de azul la carne / como / la noche / la madera, el aire".

Pero, contrario a lo que este párrafo pudiera sugerir, la poesía de Ducros prescinde de retóricas complejas y preside, en cambio, cierto silencio, cierta reverberación. La suya está del lado de lo que algunos llamarían *poesía de la esencia*, que utiliza pocos elementos retóricos y suele apoyarse en lo acústico. Esto es interesante porque supone, de entrada, un problema con la traducción, y siendo esta poesía *tan* fonética, *tan* dependiente de su idioma original, es

digna de reconocimiento la labor de Gabriel Magaña, quien logró trasladar de manera afortunada estas impresiones del francés al español.

Otros aspectos que me parecen destacables, y que pudieran sugerir algo sobre la poética de Ducros, es que en este libro hay una reiteración del color de la *nieve ahí* y de *lo negro eso*, como se titula precisamente una de sus secciones; y una reincidencia en lo azul y la luz. Lo refiero porque hay dos versos que, a mi parecer, sintetizan su estética desde estos dos vocablos; uno es: "azul / en el azul sepulta"; y el otro, que considero esclarecedor y que resumiría toda la atmósfera de este libro: "en / la luz la luz".

Luminosa también —a su modo devastador— la poesía de Marina Tsvietáieva (Moscú, 1892-1941). El libro que aquí se incluye, *Poemas sueltos*, en versión de Selma Ancira y Francisco Segovia, es una afortunada introducción a su obra. Aquí se pueden leer algunos de sus poemas más representativos, donde se canta con vigor a la muerte, uno de sus temas fundamentales, en versos como: "me diste una niñez— mejor que un cuento / dame la muerte — a los diecisiete años".

Más allá de la tendencia suicida, que sí concretó, en sus poemas pulsa la muerte como una certeza de que la creación, la vida, *debe* contemplar un aspecto destructor para poder ser. De ahí que la poesía de Tsvietáieva no sea negativa, sino fatal, es decir, profundamente amorosa. Esta poeta *ama* —lo

escribo en presente porque el amor siempre lo es— una variedad de seres y de cosas, desde hombres hasta perros y amuletos: "cuánto amo las insignias y los nombres, / Las cabelleras y las voces (…) Mi corazón eterno y su entrega fiel / Solamente a él, al Rey. / Mi corazón y su reflejo / En el espejo… —Cuánto amo… (…)".

Y sí, el amor en esta poeta es tan amplio, tan intenso que duele: "Reconozco el amor por el dolor / A lo largo del cuerpo". Y si hay algo que Tsvietáieva ama y le duele sobre todas las cosas, es la vida misma, la vida toda, como expresa en el siguiente poema, orgullosa de una vida bien vivida y bien cantada, de una vida en la que, sí, hay dolor, pero no lamentaciones: "El oro de mis cabellos poco a poco / Se transforma en blancas hebras. / — ¡Pero no me compadezcan! Se cumplió / Todo. Todo en el pecho cantó. // Cantó — como la lejanía al unísono / Con una chimenea de las afueras. / ¡Dios! El alma se cumplió: / El más secreto de tus designios". En Tsvietáieva el gran designio, el gran sentido de vida y *lo* sentido *en* la vida será esto: la poesía, el canto sobre todas las cosas y sobre —y a pesar de— todas las cosas.

Otra mujer para quien la poesía fue también un designio —literalmente— fatal, es Sylvia Plath (Boston, 1932-1963), cuya obra se incluye en esta colección. En el libro titulado *Tulipanes*, traducido por Paulina Vinderman, se antologan sus poemas más característicos y que son también los que conmueven más al morbo, en tanto están en relación directa con su pulsión suicida. Pero más allá de esa circunstancia, que ha dado ciertamente su dosis de fama a Plath, como se la ha dado a tantos artistas suicidas por el solo hecho de serlo, la de ella es una poesía valiosa en tanto poesía.

Si quisiera definirla podría decir que la de Plath es una poesía íntima, pero que escapa de la sentimentalidad. El suyo es un intimismo abstracto donde el dolor y la imagen priman sobre la anécdota, donde hay cabida, sí, a lo doméstico pero en su calidad indomesticada, desde donde se avista cierto tamiz humoso, bizarro. Si hay algo que destaca en la poesía de Plath es su conciencia de la escritura, paralela a la conciencia de ser mujer y de ser madre. De esta última condición se desprenden dos conceptualizaciones poéticas que me interesan en Plath: una, la visión desacralizada de la infancia como un estado cargado de dolor y realidad, como expresa en este verso: "¿Qué es tan real como el grito de un niño?"; y dos, la imposibilidad de concebir, circunstancia que poetiza en versos como este: "Yo misma el nudo,

// Yo misma la rosa que logras", o en este otro: "La perfección es terrible, no puede tener hijos". Desde ahí, desde las profundidades utéricas, la poesía de Plath se configura desde lo hermético, desde un silencio significante, como si proviniera justamente del claustro-matriz, origen del germen que se sabe, aunque permanezca invisible. A ese útero metafórico, polisémico, origen mismo de la experiencia poética, se alude en estos versos de su poema "Olmo": "Conozco el fondo, dice. Lo conozco por mi gran raíz profunda: / Es lo que temes. / Yo no le temo: he estado allí".

La de Plath, aquí, en esta antología y me atrevería a decir que en general, es una escritura de tajos, casi imitadora del golpe de la tecla sobre la máquina de escribir, es una escritura impecable, tan pulcra como su cocina *aquel* invierno. Una escritura en la que —sin paradojas— conviven la muerte y el amor; como muestra, este verso: "Es un corazón / Este holocausto que camino".

Hay tres versos, tal vez los más famosos de esta autora, pertenecen a "Lady Lázaro", poema en el que Plath resume sus sucesivos intentos de suicidio y sus correspondientes resucitaciones. Cierro justo con estas líneas porque en cada uno de los libros que aquí reseño hay algo en lo que creo coinciden todos sus autores: considerar la muerte como algo que ocurre necesariamente *en* la vida. Así que, desvariando un poco, me he divertido en imaginar lo probable de que estos versos pudieron en algún momento habérseles ocurrido también a Donne, a Cavafis, a Lêdo Ivo, a Ducros —un poco menos—, y a Tsvietáieva —un poco más—. Los versos son estos: "Morir / Es un arte, como todo. / Yo lo hago excepcionalmente bien".

Creo que en esa línea paradójica de Plath, síntesis de amor, de muerte y de ironía, coinciden cada uno de los libros de esta tercera edición de El oro de los tigres, una colección, en definitiva, necesaria.

Entre libros

Adquisiciones recientes de la Capilla Alfonsina Biblioteca Universitaria

- Anaya, José Vicente. *Paria (1978-1980). Trilogía 3/3*. México, Ediciones Sin Nombre, 2010.

- Bloom, Harold. *La escuela de Wallace Stevens. Un perfil de la poesía estadounidense contemporánea*. Textos introductorios de Harold Bloom. Edición, traducción y notas de Jeannette L. Clariond. Madrid, Vaso Roto, 2011.

- Bradu, Fabienne. *André Breton en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

- Caballero Leal, José Luis. *Derecho de autor para autores*. México, Fondo de Cultura Económica/Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, 2004.

- Celan, Paul y Gisèle Celan-Lestrange. *Correspondencia (1951-1970)*. Edición y notas de Bertrand Badiou, con la participación de Eric Celan. Prólogo de Francisco Jarauta. Traducción al francés de Mauro Armiño. Traducción de los poemas en alemán de Jaime Siles. México, Fondo de Cultura Económica / Madrid, Siruela, 2010.

- Chejov, Anton. *Cuaderno de notas*. Traducción y posfacio de Leopoldo Brizuela. Introducción de Vlady Kociancich. Buenos Aires, La Compañía / Madrid, Páginas de Espuma / México, Colofón, 2011.

- Chesterton, G.K. *Cómo escribir relatos policiacos*. Traducción de Miguel Temprano García. Barcelona, Acantilado, 2011.

- Colinas, Antonio. *Obra poética completa (1967-2010)*. México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Madrid, Siruela, 2011.

- Contreras López, Héctor. *El árbol de la aurora*. México, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2011.

- Deniz, Gerardo. *Erdera*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

- Enríquez Perea, Alberto. *Alfonso Reyes en los albores del Estado nuevo brasileño (1930-1936)*. México, El Colegio Nacional, 2009.

- Gamoneda, Antonio,Clara Janés y Mohsen Emadí. *De la realidad y la poesía. (Tres conversaciones y un poema)*. Madrid, Vaso Roto, 2010.

Gamoneda, Antonio. *El cuerpo de los símbolos*. México, Conaculta/Amigos de Editorial Calamus, 2007.

García Delgado, Agustín. *Dandismo y asesinato estético en la novela*. Ensayo de un crimen, *de Rodolfo Usigli*. México, Ficticia/Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2011.

Genovese, Alicia. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Ghignoli, Alessandro y Llanos Gómez. *Futurismo. La explosión de la vanguardia*. Madrid-México, Vaso Roto, 2011.

Girard, René. *Literatura, mímesis y antropología*. Barcelona, Gedisa, 2006.

Huyssen, Andreas. *Modernismo después de la posmodernidad*. Barcelona, Gedisa, 2010.

James, Henry. *El punto de vista*. Traducción y postfacio de Ernesto Schoo. Introducción de Guillermo Martínez. Buenos Aires, La Compañía / Madrid, Páginas de Espuma / México, Colofón, 2011.

Lacan, Jacques. *Escritos*. Traducción de Tomás Segovia. Edición revisada con la colaboración del autor y de Juan David Nasio. Nuevamente revisada por Armando Suárez. Volumen 2. México, Siglo XXI, 2009.

Larralde Rangel, Américo. *El eclipse del* Sueño *de Sor Juana*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Leñero, Vicente. *Teatro completo*. Volumen I. México, Fondo de Cultura Económica, 2008.

Olivé, León y Ruy Pérez Tamayo. *Temas de ética y epistemología de la ciencia. Diálogos entre un filósofo y un científico*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Macías, Elva. *Hoja de plata. Antología*. México, Secretaría de Educación del Estado de Chiapas, 2009.

Meyer, Lorenzo. *México para los mexicanos. La revolución y sus adversarios*. Selección y prólogo del autor. México, El Colegio de México, 2010.

Pérez-Amador Adam, Alberto. *De finezas y libertad: Acerca de la* Carta Atenagórica *de Sor Juana Inés de la Cruz y las ideas de Domingo de Báñez*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Pérez Tamayo, Ruy. *De muchos libros*. México, Fondo de Cultura Económica/ El Colegio Nacional, 2011.

Placencia, Alfredo R. *Poesía completa*. México, Fondo de Cultura Económica/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2011.

Poniatowska, Elena. *Leonora*. Barcelona, Seix Barral / México, Planeta 2011.

Pozas Horcasitas, Ricardo. *Los signos de la memoria*. México, Fondo de Cultura Económica/Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

Prado Galán, Gilberto. *Efímero lloré mi fe. 26162 Palíndromos*. México, Ediciones Sin Nombre/Arteletra/Instituto Coahuilense de Cultura, 2010.

Pritchett, Victor Sawdon. *El viaje literario. Cincuenta ensayos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

Quincey, Thomas de. *Los oráculos paganos y otras obras selectas*. Traducción, prólogo y notas de José Rafael Hernández Arias. Madrid, Valdemar, 2005.

Reyes, Alfonso. *Los transterrados*. Compilación, introducción y notas de Alberto Enríquez Perea. México, El Colegio Nacional, 2009.

Santos-Herceg, José. *Conflicto de representaciones. América Latina como lugar para la filosofía*. Presentación de Raúl Fornet-Betancourt. Chile, Fondo de Cultura Económica, 2010.

Rico Bovio, Arturo. *La hora del desierto. Germinario*. México, Ficticia/Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2011.

Rojas, Gonzalo y Roberto Matta. *Duotto. Canto a dos voces*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Shelley, Percy Bysshe. *Crítica filosófica y literaria*. Edición de José Montoya e Inmaculada Tormo. Madrid, Akal, 2002.

Simic, Charles. *Una mosca en la sopa. Memorias*. Traducción de Jaime Blasco. Madrid-México, Vaso Roto, 2010.

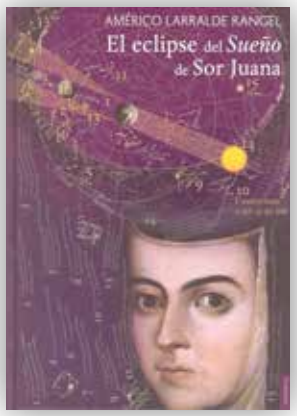
Sloterdijk, Peter. *Celo de Dios. Sobre la lucha de los tres monoteísmos*. Traducción del alemán de Isidoro Reguera. Madrid, Siruela, 2011.

Trujillo, Julio. *Pitecántropo. La última de las historias posibles*. México, Almadía, 2009.

Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

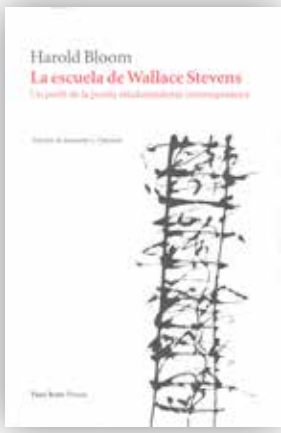
Velasco, Paola. *Las huellas del gato. Ensayos sobre arte y literatura*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2006.

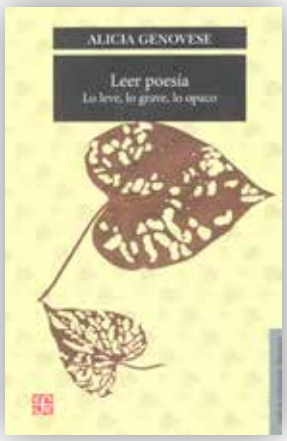
SOLAR


AMÉRICO LARRALDE RANGEL
El eclipse del Sueño de Sor Juana

V. S. PRITCHETT
El viaje literario
Cincuenta ensayos

Paola Velasco
LAS HUELLAS DEL GATO
Ensayos sobre arte y literatura


Harold Bloom
La escuela de Wallace Stevens


ALICIA GENOVESE
Leer poesía
Lo leve, lo grave, lo opaco

Ojos de Reyes

Papel en espejo

Gerardo Puertas Gómez

En el marco de los festejos por su 25 aniversario y la conmemoración de una década del fallecimiento de su fundador, Arturo Salinas Martínez, la Facultad Libre de Derecho inauguró el pasado 17 de agosto la exposición *S*, de Cecilia Martínez. Con esta muestra también se inaugura oficialmente un espacio de este centro de estudios: Liberarte, que en adelante albergará este tipo de manifestaciones artísticas. *S* reúne dibujos en tinta china sobre papel y permanecerá en exposición hasta el 4 de septiembre del presente año.

Un antiguo nexo une al dibujo y a la poesía. Los trazos de ese vínculo se expanden en el espacio y las líneas de esa relación se proyectan en el tiempo. Grandes artistas plásticos y notables maestros literarios han recurrido al lápiz y al papel para plasmar en él formas pictóricas y líricas. Allí están, para mencionar sólo dos casos excepcionales, los bocetos y los sonetos de Michelangelo Buonarroti, la poesía y los dibujos de William Blake. Y, más cerca de nosotros en la historia y en la cultura, quizá nadie como Federico García Lorca supo conjuntar a tal grado el verso y la viñeta hasta hacerlos converger con la música en sus *Canciones populares españolas*. Pero la complicidad entre el dibujo y la poesía es todavía más íntima y la comunión entre la línea y la letra es aún más esencial.

Cecilia Martínez Garza, artista plástica originaria de Ensenada y avecindada en Monterrey desde hace más de tres lustros, es egresada de la Universidad Iberoamericana —con sede en Tijuana— y cuenta con estudios especializados en arte en Stanford University. Su formación estética se hunde en la infancia, pero inicia, a partir de 1991, con la participación en talleres de dibujo, pintura, escultura y cerámica con maestros como Ramiro Martínez Plasencia, Gilberto

En viñeta: *Sylvia*, de Cecilia Martínez.

Aceves Navarro y Gerardo Azcúnaga. En 2010, como reconocimiento a su trabajo, fue invitada a una residencia artística en el taller de Ornella Ridone, en Oaxaca. Su obra ha sido expuesta en nuestra ciudad, Ensenada y Palo Alto, dentro de espacios tales como la Alianza Francesa de Monterrey y la Universidad de Monterrey, y seleccionada para participar en certámenes como el premio "Bernardo Elosúa Farías", organizado por Arte A. C.

La sensibilidad y la amabilidad, la emotividad y la generosidad, identifican la personalidad de Cecilia; la emoción y la fuerza, la expresión y el carácter marcan su lenguaje pictórico.

Y quizá por ello, para realizar los trabajos sobre papel que nos presenta en esta muestra, la artista se inspira en el trabajo literario de Sylvia Plath, luminaria de la poesía en lengua inglesa del siglo XX, cuya voz lírica destaca también por su emoción y su fuerza, su expresión y su carácter.

En las obras que nos ofrece dentro de esta exposición, la artista hace gala de su pasión por el papel y por la tinta como herramientas para plasmar la realidad de la figura humana en toda su grandeza y en toda su humildad. Este acervo está abocado a una exploración de los misterios de nuestra humanidad a través del cuerpo y, en particular, por medio del rostro girando en torno al tema del eterno femenino.

La temática de los trabajos se comunica, por momentos, con los universos expresionistas concebidos por Francisco de Goya y por José Clemente Orozco. La técnica de las obras dialoga, por instantes, con la estética del sumi-e creada por maestros chinos como Wu Tao-tzu y adoptada por artistas japoneses como Sesshō Tōyō e incluso llega a conversar con el expresionismo abstracto de Robert Motherwell. La tinta y el pincel de la maestra Martínez nos remiten, en umbrosos susurros, al dibujo y a la poesía de Wang Wei, notable poeta y pintor chino que vivió durante el esplendor de la dinastía Tang.

Un antiguo nexo une al dibujo y a la poesía. La inteligencia y la sensibilidad del ser humano provocan el encuentro del papel y del grafito, de la cartulina y de la tinta. De ese trance creativo nacen líneas o letras, figuras o palabras. El dibujo y la poesía, centenarios cómplices, convierten al papel en espejo.

Monterrey, Nuevo León.

La infinitud de nuestra imagen: La serie *S*, de Cecilia Martínez

Miguel González Virgen

> *¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del* Quijote *y Hamlet espectador de* Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.*
>
> Jorge Luis Borges, "Magias parciales del *Quijote*".

I

Al escribir sobre la continua tensión entre el idealismo y el realismo presentes en diversos niveles dentro de *El Quijote*, Jorge Luis Borges señala, en "Magias parciales del *Quijote*" (*Otras inquisiciones*), el continuo juego en que se enfrascan los personajes cuando debaten sobre la percepción de lo real —los molinos de viento, la bacía del barbero— y la transfiguración idealizada del mismo —los gigantes, el yelmo del caballero. Más aún, Borges considera que Cervantes fue más allá en la generación de esa tensión al hacer que el propio lector confunda la idealización que él mismo se hace de los personajes de la novela y la realidad de su existencia: en una parte de *El Quijote*, dos personajes, el barbero y el cura, descubren en la biblioteca del protagonista una novela del propio Cervantes que el primero ya ha leído.

Borges percibe en *El Quijote* el mismo artificio al que recurre Shakespeare cuando introduce en la trama de *Hamlet* una escena de teatro en la que se representa una obra análoga a *Hamlet*. O cuando en *El Ramayán* el héroe descubre la solución a su dilema en el momento en el que dentro de la misma obra alguien le lee una versión completa de *El Ramayán*. Se trata, en otras palabras, de una especie de espejo literario por el que la obra misma se ve reflejada dentro de la obra, generando una imagen dentro de la imagen, como un reflejo infinito formado dentro de un cuarto de espejos barroco.

Borges intuye a lo que apuntan estas instancias de autoreferencia en tan distintas obras literarias: la percepción, por parte de sus autores, de que tan ficticia como la vida de los personajes de sus obras, puede ser la vida que nos hemos escrito para nosotros mismos. O que esos personajes pueden ser tan verdaderos como quienes leemos sus ficciones.

Solterona, de Cecilia Martínez.

II

El conjunto de dibujos que integran la serie *S* de Cecilia Martínez es similar a un cuarto de espejos en el que las imágenes de varios personajes de la literatura se reflejan una y otra vez en los diferentes planos del espacio y hasta el infinito. Es la forma como la artista nos conduce a percibir la tensión existente entre la ficción e idealización de un personaje dentro de una novela o un poema, y su realización y objetivación como presencia fuera de la obra literaria y dentro de nosotros mismos. Más allá de eso, la galería de espejos que es la obra de Cecilia

C, de Cecilia Martínez.

Martínez nos mueve a preguntarnos qué parte de la imagen de cada uno de esos personajes que la artista ha plasmado corresponde a un reflejo de nosotros mismos. Y, finalmente, nos lleva a plantearnos la posibilidad de visualizar la totalidad de nuestra propia imagen igual a un dibujo que nos retrata como protagonistas de nuestra propia obra de ficción.

Cecilia Martínez se apropia de personajes centrales de importantes obras de ficción, a fin de representarlos en forma aislada en algunos de sus dibujos. Estas caracterizaciones no son propiamente ilustraciones de los protagonistas, en el sentido de que pudieran ser parte de una edición ilustrada, sino una apropiación que hace la artista de personajes de diferentes novelas de ficción, de la poesía y de la pintura, sustrayéndolos de su contexto original para colocarlos dentro de un nuevo espacio ficticio que ella misma ha creado. Podemos hablar de una *novela visual* en la que estos protagonistas mantienen algunos rasgos distintivos de su personalidad en el drama original, pero que en el espacio visual de la artista deben asumir un nuevo papel. Toda novela tiene protagonistas ficticios y un guión o trama: a los protagonistas de *S* los reconocemos apoyados en la bi-

blioteca de la artista: la bienamada de Vallejo (*Trilce*); la Maga y Horacio Oliveira (*Rayuela*); Briony Tallis (*Atonement*, Ian McEwan); Eliezer (*Night*, Elie Wiesel); *Los hermanos Karamazov*; *Pedro Páramo*; Rainer Maria Rilke; Anne Sexton; Sylvia Plath. Sólo nos falta conocer la trama.

III

Exquisitamente representado por medio de suaves líneas de tinta negra, acentuada en ocasiones con toques de tinta color ocre, cada personaje asume su papel dentro de un espacio caracterizado por la soledad y la introspección. Inclusive pareciera que la imagen representada es de la o el protagonista que se mira a sí mismo en un espejo, en un momento de reflexión y contemplación del propio ser. En varios de los retratos las líneas de tinta china negra se mueven con gran energía alrededor de la imagen, para finalmente descansar en la serenidad de miradas que a veces son melancólicas y a veces nostálgicas. En algunas de estas obras, las palabras del texto que les dio origen acompañan al personaje, como si la memoria de algunas de esas palabras le continuara acompañando en el nuevo espacio, o como si necesitara recordar líneas claves a fin de sostener su propio ser.

Igual que en la obra de Cervantes, que aparece como autor de una novela en el sexto capítulo de la primera parte de *El Quijote*, intuimos que en algunos de los dibujos de Cecilia aparecen imágenes de la misma artista dentro de la serie de retratos. No se trata de autorretratos en su sentido clásico —el análisis de la propia imagen—; más bien es la inserción del personaje Cecilia como protagonista de su propia ficción —vale decir, de su realidad. Es en este punto, particularmente, que como espectadores podemos empezar a atisbar la percepción subyacente en la novela visual de Cecilia Martínez: cada uno de los protagonistas de obras literarias y visuales clásicas que ella representa es en realidad un personaje dentro de una novela mayor: la novela que es nuestra realidad, la que sucede en nuestra vida propia. Dentro de esta novela cada uno de nosotros hemos llegado a emprender la creación de una ficción en la cual intentamos hacer de nosotros mismos los héroes trágicos o las heroínas de nuestra propia narrativa. Comprendemos que quizá no lograremos sobrevivir a las adversidades del mundo, pero quienes estemos conscientes de la ficción al menos tendremos, como en cada dibujo, nuestros momentos de belleza introspectiva y de poesía.

IV

El hacer de la biografía propia el borrador de un proyecto de ficción literaria puede parecer la empresa de un poeta confesional, más aún si esa vida es en

exceso dramática y autodestructiva, como lo fue la de algunas de las principales representantes de ese género. Cecilia Martínez ha estudiado cuidadosamente la obra de algunas de estas artistas, especialmente Sylvia Plath y Anne Sexton. Estas artistas asumieron sus experiencias vitales como el principal conocimiento válido para la creación de su obra poética: los intensos dramas personales que marcaron sus vidas dieron pie a obras de gran profundidad. No hay duda de que los artistas del género confesional comprendieron que en nuestra época la línea entre ficción literaria y realidad existencial es, en realidad, muy vaga, y que vida y ficción se reflejan una a otra constantemente.

Si bien la obra visual de Cecilia Martínez no puede ser considerada como confesional, dado que sus dibujos y sus pinturas no son expresiones descarnadas de su propia experiencia vital, ella comprende la universalidad de la experiencia confesional como un rasgo distintivo de la creatividad humana en la formación de carácter. En especial, comprende que en una época como la nuestra, en la que el individuo ya no aspira a la victoria heroica sobre su destino, podemos en un gran gesto de libertad ser los artífices de un personaje —el nuestro— que dramatiza su propia fatalidad. Por ello mismo el género épico ya no pertenece a nuestra época: "Milton, según la biografía de Johnson, temió que ya fuera imposible en la tierra el género épico", señaló Borges. Nuestro tiempo prefiere la novela, el género que en su versión moderna inauguró *El Quijote* a fin de hacernos conscientes de lo ficticio de nuestro idealismo épico.

Por esta razón, la presencia, en el conjunto de dibujos que conforman la serie *S*, de personajes extraídos de importantes obras literarias y visuales y de personajes actuales, incluyendo a la misma artista, no es sino el señalamiento de una inversión que hace que unos y otros tengan tanto de realidad como de ficción. Y de que nosotros mismos podemos ser, como la misma Cecilia, otro de los personajes.

Todos somos los protagonistas de la novela visual de Cecilia Martínez, novela cuya trama está basada en la percepción de la artista de que todos hemos aprendido a hacer de nuestra cotidianidad una narrativa ficticia. Y a la inversa: que hemos aprendido a hacer de la ficción nuestra realidad. La serie *S* es una novela que nos debe parecer muy real: es la intersección de una serie de personajes solitarios que han logrado crear para sí un espacio en el que la conciencia de su ficción otorga un momento de paz al drama de su vida.

En la serie de reflejos infinitos que ha creado con sus dibujos, en la que personajes de ficción y de nuestra realidad se alternan para mirar su propia imagen, Cecilia Martínez invita a cada uno de nosotros a generar nuestro propio espacio de introspección y reflexión, tomando un instante para descubrir que

en la poesía y en las grandes obras literarias puede haber más de realidad que en nuestras propias vidas.

V

Vale la pena, para finalizar, mencionar de manera especial uno de los dibujos de Cecilia Martínez que destaca de los demás no sólo por la calidad de su ejecución y por su fuerza visual: *Reflejo* es una clara evocación de los grabados de la serie *Los caprichos*, de Goya, pero sobre todo de la leyenda del número 43: "El sueño de la razón produce monstruos". Es una advertencia contenida también en los dibujos de Cecilia Martínez: la creación de una ficción como novela de vida propia puede crear monstruos si no es acompañada por la reflexión y la comprensión.

S, de Cecilia Martínez.

UANL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN

CAPILLA ALFONSINA
BIBLIOTECA UNIVERSITARIA • UANL

Visión 2020 UANL