

2016-01-01

Hagiografía del fuego

Marco Antonio Rodríguez Murillo

University of Texas at El Paso, marodriguezmurillo@miners.utep.edu

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.utep.edu/open_etd



Part of the [Fine Arts Commons](#)

Recommended Citation

Rodríguez Murillo, Marco Antonio, "Hagiografía del fuego" (2016). *Open Access Theses & Dissertations*. 944.
https://digitalcommons.utep.edu/open_etd/944

This is brought to you for free and open access by DigitalCommons@UTEP. It has been accepted for inclusion in Open Access Theses & Dissertations by an authorized administrator of DigitalCommons@UTEP. For more information, please contact lweber@utep.edu.

HAGIOGRAFÍA DEL FUEGO

MARCO ANTONIO RODRIGUEZ MURILLO

MASTER'S PROGRAM IN CREATIVE WRITING

APPROVED:

Andrea Cote-Botero, Ph.D., Chair

María Socorro Tabuenca, Ph D.

Rosa Alcalá, Ph.D

Charles Ambler, Ph.D.

Dean of the Graduate School

Copyright ©

by

Marco Antonio Rodríguez Murillo

2016

All rights reserved. No part of this thesis may be reproduced, distributed, or transmitted in any form or by any means, including photocopying, recording, or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the author, except in the case of brief quotations embodied in critical reviews and certain other noncommercial uses permitted by copyright law.

HAGIOGRAFÍA DEL FUEGO

by

MARCO ANTONIO RODRÍGUEZ MURILLO, Licenciado en Literatura Latinoamericana

THESIS

Presented to the Faculty of the Graduate School of
The University of Texas at El Paso
in Partial Fulfillment
of the Requirements
for the Degree of
MASTER OF FINE ARTS

Department of Bilingual Creative Writing, BCW
THE UNIVERSITY OF TEXAS AT EL PASO
May 2016

Tabla de contenido

Prefacio	vi
Fuentes citadas.....	xxxii
Fuentes consultadas	xxxiv
HAGIOGRAFÍA DEL FUEGO.....	1
Sección 1. Retablo con Música de fondo	2
Sección 2. Cartas de relación.....	24
Sección 3. Difuminaciones sobre un mismo paisaje	28
Sección 4.Exhumaciones	42
Sección 5.También el fuego sabe arder bajo tierra.....	64
Anexo de pinturas utilizadas	65
Vita	71

Tabla de figuras

El Bosco.....	65
Figura.1.1	65
Tom Lea.....	66
Figura.2.1	66
Figura.2.2.....	67
Figura.2.3.....	68
Figura.2.4.....	69
Brueghel	70
Figura.3.1	70

Prefacio

La presente introducción intenta discutir sobre algunas consideraciones necesarias para acercarse a mi poemario *Hagiografía del fuego*. Dichas consideraciones tienen que ver con la dimensión de significado, es decir, la idea central que quise imprimirle al poemario; la dimensión forma, o sea, la discusión de la forma y la elección de las técnicas poéticas empleadas; así como la tradición a la que mi proyecto se suscribe. Antes, considero importante destacar que los puntos anteriores se encuentran entrecruzados por el que considero el tema central de *Hagiografía del fuego*, la vida de San Antonio Abad, quien es uno de los santos más importantes de la Iglesia Católica. A su lado, se erigen temas que envuelven su biografía: el desierto y la meditación. El desierto hace su aparición en mi libro como lugar físico, pues gran parte de los textos se desarrollan o tiene de fondo la ciudad de El Paso, Texas y sus alrededores; la meditación, se vincula directamente con el tono y significado de los poemas y la represento desde varios ángulos: el fluir decantado de los versos de largo aliento, los fragmentos de oraciones que aparecen en algunos poemas, el yo lírico introspectivo diseminado en todo el libro.

Así mismo, los temas del desierto y la meditación se encuentran anclados a tierra por intertextualidades; las más importantes, y a los cuales me referiré más adelante, son: la pintura *Las tentaciones de San Antonio*, de El Bosco; el disco *John Wesley Harding* (1967), de Bob Dylan, los poemas de William Carlos Williams, la obra pictórica de Tom Lea; así como otros materiales que tienen como objetivo fungir como notas, y que terminan por dar frescura y generar una ondulación en la forma del poemario. A este grupo pertenecen los poemas denominados “reliquia” (una placa de metal hallada a la entrada de un bar, un

obituario de periódico, y, finalmente, un epitafio). A estos elementos podemos sumar otros, pero que, sin embargo, ya han sido transformados enteramente en material poético: la entrevista a Bob Dylan, la carta de relación, las referencias cinematográficas, y el material biográfico que hace acto de presencia en algunos poemas.

Con esta sucinta explicación quiero dirigir a mi lector hacia una manera de leer *Hagiografía del fuego*: que los poemas sean considerados una fusión de tradición y vanguardia; donde la primera pacte con los temas centrales, mientras que la segunda se vincule más al empleo de la forma y las diferentes maneras en que se pueden presentar los textos: prosa, versículo, verso medido, fragmentario, versos partidos, entre otros. Atendiendo a lo anterior, puedo decir que mi interés en la construcción de cada uno de los poemas fue respondiendo a una doble preocupación: cada poema debe ser autónomo, es decir, capaz de separarse de su conjunto, sin perder por ello significación; todos los poemas, al mismo tiempo, deben responder a un esquema narrativo mayor en el que cada segmento ayude a la hilación de una trama conjunta.

Dejando en claro estas primeras características que existen en *Hagiografía del fuego*, paso a centrarme en cuestiones que tienen que ver con las dimensiones formales y de significado, así como las tradiciones que sustentan cada una de las secciones del libro. Para hacerlo, tomé la decisión de dividir el ensayo en dos apartados. En el primero, ahondaré en las dos primeras partes del poemario: “Retablo con música de fondo” y “Cartas de relación”, me centraré en la construcción del desierto, así como de la idea de exiliarse hacia él. En el segundo apartado, hablaré de las tres secciones restantes: “Difuminaciones sobre un mismo paisaje”, “Exhumaciones” y “El fuego también sabe arder bajo tierra”, donde se expondrán los temas de pintura y movimiento, el sueño, la exhumación, entre otros.

I

Mi poemario lleva el nombre de *Hagiografía del fuego*, porque los dos términos que constituyen la expresión dirigen al lector hacia una interpretación cercana a lo que busco. Comienzo por partes. Según el diccionario de la RAE el término literario hagiografía se define como: “Historia de la vida de santos” o bien, “Biografía excesivamente elogiosa” (Web). La primera definición va de la mano con mis intenciones de tener a San Antonio Abad como personaje o leit motiv principal. Nos recuerda que San Atanasio de Alejandría fue el primer hagiógrafo de la historia al escribir su *Vida de San Antonio Abad*, en el que narra las peripecias que el santo habría sufrido en su voluntario exilio en el desierto. Sobre este punto, bien podemos decir que tanto el autor como el lector de *Hagiografía del fuego*, al dejarse llevar por la cadencia de sus poemas, se encuentran reescribiendo el exilio de San Antonio, y también visitando, desde la actualización de temas, el desierto por el que erró en vida. La segunda definición expande posibilidades y pretexto la inclusión de algunos fragmentos biográficos utilizados para generar la atmósfera de El Paso, Texas. Entre ellas podemos destacar los datos de la muerte de John Wesley Hardin, presentados en “Primera reliquia, placa de bronce”, el breve esbozo de la vida y obra de Tom Lea, en “Segunda reliquia, obituario del pintor”; así como la historia apócrifa sobre el entierro de un monje, que se narra en “Tercera reliquia, las tentaciones de San Antonio”. La inclusión de estas biografías (un pistolero, un pintor y un santo impostor), contrastadas con la del ermitaño San Antonio Abad, tienen la función de profanizar el tema y la figura del santo, evitando que se caiga así en el lugar común de la utilización de una poética que apunte a lo netamente religioso o católico, como se esperaría de un libro de tintes hagiográficos.

Pasando a otra cosa, el concepto de fuego, tiene implicaciones más abstractas para el poemario. En su acepción abarca la sinonimia de las palabras: verano, calor, medio día, luz, santidad, alma. El verano es esa estación del año a la cual se le da preferencia en la mayor parte de los poemas. A pesar de que también la noche es nombrada, pareciera desarrollarse una atmósfera erigida entre el calor y claridad, es decir, pareciera que el poemario transcurre en la iluminación del medio día, como en las pinturas que El Bosco tiene sobre San Antonio. Al respecto, comenta Humberto Giannini:

Mediodía: el mundo se encuentra expuesto a una luz y a un calor despiadados; la hora en que las cosas pierden su sombra y su profundidad, cuando pierden por tanto, su recogimiento; cuando todo se vuelve chata presencia: sin intimidad, presencia a pleno sol. Entonces empiezan a insinuarse los espíritus malignos de la acedia (121).

El fuego, entonces, enmarca la atmósfera en la que se mueven los poemas de *Hagiografía del fuego*: la luz, el calor; pero también sus terribles exacerbaciones se encuentran presentes, por ejemplo: en “Bob Dylan: John Wesley Harding”, el cantante no puede dormir; en “Lonely Town”, Tom Lea está frente al paisaje de un El Paso desierto, sin habitantes, luego, contra la luz del sol ve a su esposa en un espejismo; en los poemas sobre sueños como “Vista azul del desierto”, a pesar de que la trama ocurre en la noche de descanso, está presente una luz que decodifica el sueño profundo y revela pesadillas. Cada texto del poemario es el santo debatiéndose en su meditación entre lo terrible y lo bello de las cosas. De ahí el epígrafe para todo el libro, proveniente del poema “Oda III A Francisco Salinas”, de Fray Luis de León: “El aire se serena / y viste de hermosura y luz no usada” (Web). Se asiste a un momento de “inspiración”, en el que todo lo que rodea al hablante

lirico está en calma, y más: la luz es una luz purísima, que nadie ha “tocado” o visto antes, acaso la luz de lo divino. No es todo, la idea de luz no usada remite a una contraparte. Si esta existe, ¿por qué no una luz sucia o impía? Se genera, por tanto, una paradoja, que recuerda a la misma que aparece en la figura del ángel de Rainer María Rilke:

La belleza no es nada
sino el principio de lo terrible, lo que somos apenas capaces
de soportar, lo que sólo admiramos porque serenamente
desdeña destrozarnos. Todo ángel es terrible. (Web).

La concepción de Rilke la belleza, no es, a mi juicio, nueva, pues aparece en otros pasajes de la literatura. El más famoso de ellos, acaso sea la parte final de *La Divina Comedia* de Dante Aligheri: “Quería ver cómo se adaptaba el círculo a la imagen, y cómo se identificaban sus naturalezas; pero no hubieran podido mis alas encumbrarse tanto, a no haber iluminado mi mente un resplandor que dejó satisfecho su deseo. Aquí perdí el sublime vigor de mi fantasía”. (189). Dante, nos dice que no puede ver la luz de Dios, lo ciega y lo devuelve a la realidad. Esta idea de luz cegadora o terrible me ha interesado desde hace años, y en *Hagiografía del fuego* intenté mi propia versión sobre ella.

Es, pues, a partir de la cita de Fray Luis de León que se comienza a desarrollar el poemario. Como mencioné más arriba, se divide en cinco secciones de variada longitud. “Retablo con música de fondo”, la primera de todas, recibe tal nombre por dos de los cuatro textos, los más largos, que contiene: “Tentaciones de San Antonio” y “Bob Dylan: John Wesley Harding”, ambos separados por un epígrafe de Ilya Kaminsky perteneciente a su

poema “Author`s Prayer”. La ciudad de El paso, la cual comienza a mapearse en el primer poema que he mencionado, es entendida como un retablo en la que conviven numerosas imágenes ya no sagradas, sino urbanas de tintes místicos. El poema que versa sobre Bob Dylan, expande el mapeado y el retablo urbano, a la vez que establece la idea de que hay una música latiendo en los rincones del escenario. Vaya, la poesía como elemento pictórico delante del lector, pero también auditivo, un soundtrack escuchándose y tensando las cuerdas de cada palabra en cada metáfora convocada.

Atendiendo a la musicalidad, se entiende el porqué de la forma por la que me decidí finalmente para esta sección: existe una preferencia por la prosa poética y el versículo, dejando en último término el verso de menor envergadura. Esta elección fue completamente deliberada, responde, más que a un gusto estético, a una necesidad de expandir el espectro sonoro de mi poética; es decir, el programa narrativo con el que cuentan los poemas de los que vengo hablando, no se puede llevar a cabo por versos cortos; los segmentos de narración se hubieran visto en la necesidad de ser reducidos, y, por ende, los poemas mermarían el largo aliento que los sostiene y su longitud total. El verso corto, ya sea libre o medido no es recomendable para los tonos narrativos, sí en cambio para la lírica. El verso largo y el poema en prosa permiten las descripciones, las narraciones de hechos, así como el explayarse en lo que se está diciendo, sin que el lector fuerce su oído. No omití, sin embargo, el uso de la métrica en “Bob Dylan: John Wesley Harding”. El poema consta de ocho partes, hechas en prosa, versículo, intervenidas por fragmentos de las letras del disco en el idioma original, luego atravesadas por una entrevista que le hicieron a Bob Dylan para la revista Rolling Stones, en noviembre de 1969. La entrevista, al parecer solo existe en inglés. La traduje y transformé el producto resultante en versos medidos de a

11 sílabas, divididos en tercetos, inspirado en *La divina comedia* de Dante. Hay diferencias, sin embargo: Dante rima sus tercetos, yo no lo hice pues sentía que los poemas correrían el riesgo de solemnizarse, o por lo menos apuntar a una construcción estilística que contrastaría con la narración del poema. El poner las entrevistas, por otro lado, fue un ejercicio metatextual y de contextualización: se comenta que el disco *Jhon Wesley Harding* fue hecho a partir de una lesión por accidente de moto en 1966, fue grabado en tres sesiones, así como las expectativas musicales que Dylan tenía para con él.

La siguiente sección, que es un solo poema, “Cartas de relación”, también conviene en una nueva expansión del mapeado urbano. Encuentra similitudes con “Tentaciones de San Antonio”, sin embargo, carece de los momentos en prosa, y se da preferencia al versículo. También aparece la larga calle llamada San Antonio, en el cual se encuentra el célebre Acme Saloon de “Bob Dylan: John Wesley Harding”. El lector acompaña al yo lírico a un paseo que va desde el Down Town de El Paso, hasta el Oeste. El poema termina en UTEP, específicamente en Centennial Plaza. El tono del poema lo convierten en una carta de relación, una epístola. El epígrafe de *Naufraios* del conquistador Cabeza de Vaca, quien fue el primer español en pisar suelo texano, recuerda la función de estos textos, informar al rey de las expediciones y de las riquezas encontradas durante los viajes. En ese sentido, el poema está dirigido a una segunda persona, la amada, de la cual el hablante lírico se queja, a la par de que describe la ciudad. “Cartas de relación” encuentra eco en el libro *Tres cartas de la memoria de las Indias* (2016), de Al Berto. El poeta portugués propone tres poemas epistolares de tono confesional dedicados, en el siguiente orden, a su esposa, su padre y su amante masculino, mientras va describiendo los lugares que más le

gusta frecuentar, cercanos al puerto de Lisboa. Las ciudades de Al Berto son marítimas, y tan bien construidas, tal que despiden un sabor de exquisita cotidianeidad.

No obstante, las ciudades que me interesan construir son las desérticas. Para llevar a cabo esa tarea, me concentré en la siguiente bibliografía: el poema “El desierto de Atacama”, de Raúl Zurita, hallado en su libro *Purgatorio* (1979); *Fin desierto y otros poemas* (1997) de Mario Montalbetti; *Tríptico de desierto* (2005) de Javier Sicilia; el poema “En el Seno de un segundo alfabeto”, de Adonis, compilado en la antología *Sombra para el deseo del sol* (2012), y el poema “Música del desierto” de William Carlos Williams, ubicado en el libro del mismo nombre publicado en 1954. Estos cinco textos me dieron una perspectiva general de cómo construir el desierto en poesía. Aprendí que lo más importante es la generación de atmósfera: el desierto como un lugar árido, de topografía accidentada, me advirtieron que los versos de “Tentaciones de San Antonio”, “Bob Dylan: John Wesley Harding” y “Cartas de relación”, deberían apuntar a una versificación de variadas sonoridades, condición que solo se puede lograr con la prosa poética o el verso largo.

En “El desierto de Atacama” Zurita utiliza párrafos que van repitiendo sus construcciones gramaticales entre uno y otro. El desierto, para este autor, es un ser vivo en movimiento, al cual se le describe a partir de sus acciones: “El Desierto de Atacama sobrevoló infinidades de desiertos para estar allí” (Zurita, 36). Y es verdad, su materia prima es la arena movida a través de los años por el viento. Para Jacobo Sefamí, el poema está repleto de Alegorías que giran en torno al cuerpo humano y a la situación política de Chile en la dictadura de Pinochet (23), eso no me llamó la atención, sino las habilidades del poeta para repetir, en paralelismos, dichas alegorías, sin empalagar a su lector. Montalbetti, en cambio, dedica todo un libro a la construcción de su desierto. Es sinecdóquico, pues

baraja la posibilidad de que su desierto sean varios. Su desierto está construido conceptualmente y utiliza con gran soltura tanto el verso corto como el versículo. Aprovecha, además, para integrar a sus reflexiones y preocupaciones relacionadas con el quehacer poético:

porque cada línea contiene su propia ausencia

porque cada línea no importa

la escala termina con la forma

los ritmos y las texturas se desbandan sobre las dunas

la aridez se hace rama inquebrantable. (Montalbetti, 10)

En su ensayo “Montalbetti, antipoeta” José Ignacio Padilla dice acerca de *Fin desierto*: “precisa que el giro no es hacia el desierto, sino hacia su representación. Ante la equívoca percepción común de que en el desierto no hay nada, el artista no se propone mostrar algo, sino mostrar la nada que hay, invisible: hacerla visible y representarla como materia prima: el desierto es nada llevada a cabo con lenguaje” (23). Sicilia, más cercano a la tradición que me interesa, da forma a un desierto construido por luces y sombras, que adquiere un paisaje, sí árido, pero llenado por un ecosistema de matices místicos: la idea de oración, vida retirada, la figura del profeta, la iluminación, son los ejes que le dan soporte. En *Tríptico de desierto* también es importante el recurso de intertextualidad, pues entre sus páginas encontramos referencias bíblicas, palimpsestos del T.S Elliot de *La tierra baldía* (1922), guiños a San Juan de la Cruz, como a Santa Teresa, entre otros.

Los poemas largos *En el seno de un segundo alfabeto* y *Música del desierto*, fueron los que más me sirvieron en pro de la poética que traspasa mi poemario. Adonis propone la creación de una ciudad hallada en medio del desierto, siendo rica en historia, situaciones, descripciones y chucherías. La atmósfera que plantea es la que podríamos antaño encontrar en una sociedad cuya forma de subsistencia es el comercio de objetos maravillosos y escasos. Recuerda aquellas descripciones emprendidas por Lawrence de Arabia en su *Seven Pillars of Wisdom* (1926). La riqueza está bellamente enumerada aún bajo el sol inclemente y contra la arena del desierto que todo lo ciega y ensucia:

En el rincón de los mercaderes de ámbar en el bazar de las mujeres. Tribus de hierbas. Clanes de plantas y de flores, y los perfumes se reproducen. En el bazar de la seda, en el bazar de los joyeros, verás el deseo, cuerpo y alma. Mujeres van como si avanzaran llevadas por lechos. Sol empapado por el agua de la luna. Ves la muerte dar la vuelta y arrastrarse de cansancio. En el bazar de las flautas, en el bazar de las especias y en el de las frutas, suspiras, rodeado de un clima del que se diría descende de un paraíso del imaginario. (69).

Sin embargo, la atmósfera me pareció un poco exótica como para insertarla en los campos semánticos de mi poemario. Entonces, lo único que consideré oportuno retomar fue la forma en la que Adonis concebía su texto, una amalgama de prosas, versículos, pequeños poemas y párrafos que se intercalaban entre sí, sin romper el pacto de unidad que requería el tema. Los poemas que cosecharon los frutos de mi lectura fueron: “Tentaciones de San Antonio”, “Bob Dylan: John Wesley Harding”, “Cartas de relación”, y, como veremos más adelante, el largo poema “Western para un mural de Tom Lea”.

William Carlos Williams, en *Música del desierto* propone un poema de corte narrativo en el que cuenta su breve visita a Ciudad Juárez, Chihuahua. Williams mira a un hombre tirado en pleno cruce fronterizo, bebe un tequila en el mercado, visita la plaza de toros, camina por la calle, entra a un bar, mira bailar a una vedette, regresa a El Paso. Mientras estos cuadros ocurren, son insertadas, a manera de reflexiones, algunos versos que tienen que ver con su poética:

¿Cómo decir

lo que ha de ser dicho? Solo
el poema.

Solo el poema, medido con exactitud;
imitar, y no copiar, la naturaleza: no copiar
la naturaleza. (La música, 117)

Se trata aquí de una somera declaración de principios sobre el imaginismo, movimiento al que William Carlos Williams perteneció junto a otros importantes poetas como Ezra Pound, David H. Lawrence, Amy Lowell, entre otros contemporáneos. Williams, como imaginista, buscaba las imágenes precisas como medio de expresión y priorizaba la exactitud en la elección de las palabras, la libertad en cuanto a tema y forma, así como el uso del lenguaje coloquial. No le interesaba “copiar” con exactitud el objeto, sino obtener impresiones sinceras sobre él:

La primera impresión, que proviene de la experiencia visual, tendrá que traducirse en palabras y símbolos, pero sólo el ritmo podrá acercar el conjunto a su correspondencia exacta. Ese poder de concentración que parece perderse una vez que el lenguaje pasa de la imagen sensible a la idea, ese viaje de regreso al objeto, no es más que la recuperación de la unidad original que parecería haberse atomizado en el proceso de comprensión “intelectual”. (Fe, 7)

Ligada a su declaración poética, va de la mano su concepto de música. Williams la entiende como una especie de ritmo de vida que está presente en el aire que se respira en Ciudad Juárez, afirma que es una diferente a la que se escucha en El Paso o en cualquier otro sitio de Estados Unidos:

... pero la música, la música ha vuelto a despertarse
Mientras dejamos atrás la aglomeración de las calles
y volvemos hacia el puente en penumbras,
y pagamos la cuota, y empezamos nuevamente
a cruzar. (La música, 139)

En el primero y séptimo fragmentos de “Bob Dylan: John Wesley Harding”, cito el título del poema de Williams. Mis intenciones tuvieron que ver con dejar claro al lector que incluso en los lugares cerrados y que tienden al silencio, existe una música bien diferente a la de las calles; mientras esta se nutre con el ruido del hombre y su mundo, esta otra, más individual, pacta con la meditación y el pensamiento. La “Música del desierto”, sin embargo, no sólo es un concepto poético acuñado por Williams, sino también es un hecho

científico que ocurre en algunos desiertos específicos. A este fenómeno sonoro, se le conoce como “El canto de las dunas”.

Bajo ciertas condiciones de temperatura y humedad en la atmósfera, dependiendo de las características de los granos, como densidad, forma y tamaño, y la geometría de la duna, es decir, su altura y ángulos de inclinación, las dunas emiten un sonido monótono y fuerte (~110 decibeles) que persiste por muchos minutos y se propaga por distancias hasta de kilómetros. Cada desierto tiene “su nota” dentro de la escala musical; no del todo afinada, hay que decirlo”. (Peralta, web)

Finalmente, y antes de concluir este segundo apartado, vale la pena mencionar dos libros que no pertenecen a esta tradición de poéticas del desierto, pero que se hermanan con mi proyecto porque fueron concebidos en El Paso, *La frontera: un cuerpo* (2003) de la poeta mexicana Gabriela Aguirre Sánchez, y *The Book of What Remains* (2010) del escritor chicano Benjamín Alire Sáenz. Ambos poemarios ilustran desde diferentes puntos de vistas (lo extranjero, lo local), la vida en El Paso. Los versos de Sáenz, de aliento largo y carácter conversacional se convierten en elegías que oscilan entre un discurso personal acerca de sus recuerdos, y otro político que intenta dar voz al inmigrante. El de Aguirre Sánchez es todavía más introspectivo, pues el cruce fronterizo Juárez-El Paso, se convierte en un cuerpo vivo, materia de la poesía encarnada en la propia voz de la autora. La lectura de estos libros me invitó a alejarme un poco de la tercera persona, que es la que más abunda en *Hagiografía del fuego*, y a incluir poemas hechos en primera persona, y todavía más: atreverme a contar algunos momentos personales, como es el caso de algunas situaciones narradas en “Cartas de relación”.

II

El tercer apartado, “Difuminaciones sobre un mismo paisaje”, es un retorno a los inicios de *Hagiografía del fuego*. Su motivo primario es, como en el segundo poema de “Retablo con música de fondo”, el cuadro de El Bosco titulado *Las tentaciones de San Antonio*. Dije reinicio, porque a partir de este momento el poemario toma un diferente camino al que ha seguido hasta ahora: se dejan atrás las descripciones y el montaje del escenario urbano de El Paso, para explorar facetas como la reflexión sobre el arte de pintar, y la plasmación de la vida en El Paso, por medio de una pintura que me interesaba poner en movimiento. En su célebre *La primavera y todo* (1923), William Carlos Williams se quejaba de cierta pintura de corte realista y decía que terminaba siendo compuesta por los mismos elementos que podemos ver y palpar en la vida cotidiana. Para él el realismo verdadero en arte era el de la imaginación, pues “solo así la obra escapa del plagio de la naturaleza y se convierte en una creación” (*La primavera*, 35). Gastón Bachelard también apoyaba el uso de la imaginación en la misma dirección que Williams: “La imaginación no es, como lo sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad; es la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad” (31).

En ese sentido, mi idea de poner en movimiento una pintura es para no caer en el ámbito de una copia fiel, fotográfica, en otras palabras, para no repetir lo que el lector puede observar superficialmente. A cada pintura elegida, entonces, le di un plus que no está presente en la obra, pero que podría estar sugerida en aventuradas interpretaciones. Ese plus es lo que utilizo para imprimir el movimiento. Así, en “Tentaciones de San Antonio. Iceland Afternoon”, y “The Smelter, from Mesa Road” el movimiento de la pintura está dado por la comparación entre obras de diferentes pintores (El Bosco y Tom Lea / Brueghel

y Tom Lea) y el imaginar, al mismo tiempo, el proceso creativo que pudo haberse gestado para que mi personaje llegase a su obra. En “Lonely Town”, se presenta en la historia que sirve de fondo a la pintura: el entierro de la primera esposa de Tom Lea y la paradoja que hay entre la imagen de la casa llena y el pueblo vacío. En “Sarah in the Sumer Time”, el movimiento se halla en las reflexiones vertidas entorno al estatismo del personaje Sarah (en primer plano) y el fluir del escenario, que en la pintura original tiene poca relevancia, pues apenas se logra ver. Por otro lado, en “Western para un mural de Tom Lea”, que no se basa en ninguna obra del pintor, el movimiento es más evidente. El personaje de las pinturas del primer poema, San Antonio, sale a caminar por la ciudad, entra al Acme Saloon y les cuenta a los ebrios clientes sobre su primera experiencia con el cine en blanco y negro. Ya volveremos sobre este punto en párrafos subsecuentes.

El movimiento es el motor de esta serie de poemas, el leitmotiv sobre el cual se pretextan los paisajes plasmados en las pinturas de Tom Lea. El movimiento ha estado muy bien relacionado con la poesía desde comienzos del siglo pasado, no sólo en lo que concierne a las velocidades que pueda tener un poema –baja para poemas de cadencia lenta, alta para poemas de cadencia rápida, según comenta Antonio Deltoro en su ensayo “Poesía de baja velocidad”, del libro *Favores recibidos* (2012) – sino también para aquellos poemas que crean un juego en torno al movimiento y estatismo. Por ejemplo, el poema: “Simbad el varado” de Gilberto Owen. El argumento poema, dividido en los mismos días que tiene febrero, se centra en la siguiente paradoja: el barco de Simbad, se encuentra navegando, sí, pero en círculos, recorriendo los mismos paisajes, las mismas preocupaciones humanas. Es como si el barco se moviera pero el paisaje no. En el caso de mis poemas sobre Tom Lea,

existe la misma dicotomía movimiento/estatismo, no obstante se muestra de una forma inversa a la que propone Owen: la pintura no se mueve, pero sí el trasfondo, el paisaje.

Sin el movimiento, tendríamos simples poemas ecfrásticos, sin más propuesta acaso que las novedades que la obra de Lea pudiera traer para el lector. Debido a dicho concepto, es que mi tercera sección se encuentra apadrinada por un epígrafe de Eduardo Milán, que dice: “movimiento, paisaje con paso” (43). La imagen de Milán es casi cinematográfica: supongamos que cierto espectador se halla en un punto fijo, al fondo están presentes el escenario de la naturaleza o de la urbanidad; el cambio de tiempo, el cambio de clima en ese escenario o la llegada de carros o aves, incluso la invasión del viento, serán pasos que dé el paisaje hacia otro totalmente diferente. El espectador, entonces, viaja de un punto A a un punto B, no con la ayuda de los pies, sino de la vista. Si estas reflexiones geográficas las traspusiéramos al mundo de la poesía, podríamos decir que “en cada poema quien habla camina hacia otro lugar, (pero) de modo dubitativo, sin certezas fuera del transcurrir mismo, del derrapar” (Winter, web). Es la misma idea que preconizaba Williams, y que nos invitaba a no caer en el estatismo de la copia, la sola descripción de lo que estamos viendo, sino arriesgar por la imaginación y llegar a las últimas consecuencias, a las mejores posibilidades de una obra de arte; en otras palabras, a ponerla en movimiento. La cita anterior también menciona algo relevante: el adjetivo dubitativo. En arte, quien imagina, está como el espectador frente al paisaje, no sabe qué situación (o línea versal) vendrá a allanar su vista y expandirá aquellos horizontes que ya los sabía como ciertos. En ese sentido, el movimiento en acción es una especie de incertidumbre, capaz de crear mundos nuevos a partir de la “simpleza” de uno primigenio.

Si, como dije arriba, esta tercera sección es una nueva manera de iniciar *Hagiografía del fuego*, se entiende igual el porqué del cambio en el uso de los aspectos formales. Las dos secciones anteriores fueron dominadas por el versículo y la prosa poética, aunque no se descartó el breve uso del verso medido (tercetos en endecasílabos). En “Difuminaciones sobre un mismo paisaje”, quise privilegiar la métrica. Entre sus poemas podemos hallar versos endecasílabos, alejandrinos y de siete sílabas, priorizando siempre un ritmo cuya acentuación obligatoria recae en la sexta sílaba. Este programa partitural es, debo decirlo, el más clásico y recurrido a la hora de contar sílabas. Decidí no introducir nuevos metros por las siguientes razones:

1) En los segmentos de entrevistas colocados en el poema de Bob Dylan ya se había comenzado a plantear un verso con acento en seis. Así que continuar ese mismo programa métrico en diferentes poemas subrayaría la sensación de unidad entre las diferentes partes de mi poemario. 2) La obra pictórica de Tom Lea, de corte realista en su mayoría, la relaciono más con un verso apolíneo (medido) que con uno dionisiaco (versículo) y capaz de tener un alto espectro de sonoridades. 3) Los poemas de “Difuminaciones sobre un mismo paisaje”, más que intenciones eufónicas, tienen un carácter narrativo. Los versos de catorce, once y siete sílabas, mezclados en “Lonely Town”, dan una sensación como si estuviésemos leyendo en silvas. La silva, por su parte, fue la estrofa por excelencia para los poemas narrativos del siglo de oro español, pues ofrecía una mayor libertad en cuanto a construcción del verso, rima, número de versos en una estrofa, más que por ejemplo una octava real o el terceto de Dante. Obras como *Las soledades* de Góngora y el “Primero sueño” de Sor Juana, fueron escritas en este término estrófico. Los poemas “Tentaciones de San Antonio. Iceland Afternoon” y “Sarah in the Sumer Time”, se componen casi al cien

por ciento por endecasílabos blancos. El endecasílabo, en la historia de la poesía occidental ha sido el verso por excelencia para narrar largos y tendidos poemas épicos. En el caso del poema sobre el retrato de Sarah, utilicé el soneto, sin rima alguna, pues me interesaba contar brevemente una historia, cuyo marco narrativo se encontrase delimitada por el número de versos a utilizar. Seguramente si hubiese manejado solo tercetos o cuartetos, el poema se hubiese extendido más, innecesariamente.

Los poemas “The Smelter, from Mesa Road” y “Western para un mural de Tom Lea”, fueron contruidos en prosa, y versículo y prosa, respectivamente. El primero es un análisis comparativo entre una pintura de Tom Lea y otra de Brueghel llamada *Los cazadores en la nieve*, intervenido por dos citas de un poema de William Carlos Williams que hizo sobre esta segunda pintura, así como un verso de Antonio Cisneros, que dice: “Las estaciones se cumplieron” (157). Esta cita fue colocada también en “Segunda reliquia, el obituario del pintor” como supuesto testimonio del porqué de la pintura de Tom Lea. Volviendo al poema que ahora nos concierne, calor y frío se contrastan en una prosa de tintes ensayísticos, pero también creativos. Hacia el final del poema sucede algo importante: los irreconciliables paisajes que habitaron estos dos pintores, nacidos en siglos y países diferentes, se unen en un solo elemento: la nieve de la pintura de Brueghel se parece a la textura del cuadro de Lea.

En “Western para un mural de Tom Lea”, barajo dos formas poéticas, como ya he dicho en el anterior párrafo, prosa y verso. La prosa aparece cuando San Antonio narra fragmentos de una escena de la película *Stagecoach* (1939), sin embargo, no lo hace tal cual aparece en la cinta original, sino como si haya visto a unos niños jugando en la calle a los indios y vaqueros. Mientras que el versículo tiene el mismo aliento que en el poema de

Bob Dylan y “Cartas de relación”, la prosa es inédita, al menos para este libro: la segmentación por diagonales intenta imitar la velocidad de los fotogramas de una cinta, así como dar la sensación de que estos están corriendo por el cinematógrafo.

La idea del imaginario del cine ya había aparecido en un poema anterior, “Tentaciones de San Antonio. Iceland Afternoon”. Mientras Tom Lea duerme, sueña a San Antonio en blanco y negro, colores asociados al mundo de las pesadillas. La razón del porqué soñaría en esa gama de colores, la hallé en esta anotación de corte científica: “Incluso la evolución de la tecnología parece influir: en los años 50 la gente creía soñar en blanco y negro, porque así eran el cine y la televisión que veían. Hoy la inmensa mayoría de las personas creen soñar en color” (Moreno, 38).

“Western para un mural de Tom Lea”, sin embargo, no se encuentra completamente unido a los otros poemas que conforman la tercera sección. La forma y el tema me obligaron a colocar un epígrafe como separata y anunciación previa al texto. Dicho epígrafe es del poeta peruano Pablo Guevara, en su poema “La reina del celuloide”. Guevara también intenta recrear poéticamente una escena cinematográfica, pero desde los recuerdos personales de una infancia que habría gozado. Hasta aquí mis anotaciones sobre la tercera parte de mi poemario, paso, entonces, a describir algunos pormenores de la sección siguiente, “Exhumaciones”.

Para el poeta cubano Eliseo Diego: “un poema no es más / que la felicidad, que una conversación / en la penumbra, que todo / cuanto se ha ido, y ya / es silencio” (Web.). Según la cita, el verso no debe indicar de forma objetiva la cosa de la cual se encuentra hablando, sino ocultarla, soltando apenas algunos indicios al lector, los suficientes para que

desentierre el significado. Por ello un poema es una conversación en la penumbra: mientras el poeta no sabe a quién llegará su texto, el lector tiene que desentrañar su mensaje. Al mismo tiempo, Eliseo Diego indica que la materia de casi todos los poemas son cosas o momentos que ya no se pueden asir con la mano o la mirada, es decir, ya no están presentes. También Antonio Machado escribió algo similar: “Se canta lo que se pierde” (Web).

Esta poética de cantar entre sombras ha sido de un tiempo a esta parte de mi interés, por ello intenté emprenderla en esta cuarta sección de *Hagiografía del fuego*. “Exhumaciones” es, por encima de las otras cuatro, la más libre, pues el tema del desierto y San Antonio se sugieren únicamente. Cada poema revela un sacar “algo” de las profundidades donde se halla oculto; de ahí el epígrafe de Rodolfo Hinostroza: “Con el sol en los órganos” (239). Como si estuviésemos hablando de un cadáver, cuya tumba se abre para recibir los rayos del sol. La sombra, la tierra y el polvo, se disipan para revelar los restos del cuerpo, que bien podrían ser las reliquias de un hombre santo. Los sueños, el oro y la poesía misma son los temas que se dan cita, cada uno ejecutado de formas claramente identificables.

El tema del sueño abarca tres poemas estratégicamente repartidos en toda la sección, los cuales fueron realizados en prosa poética y en la misma primera persona que aparecía en poemas como el primer “Tentaciones de San Antonio” y “Cartas de relación”; es decir, el mismo personaje que caminaba por las calles de El Paso, es quien ahora narra sus sueños más recurrentes. Sus títulos son: “Vista azul del desierto”, “El frío es como la canción de un sueño” y “Oficios gozosos”. Cada poema es un país onírico distinto, están inspirados en los sueños narrados por Raúl Zurita en su libro *La vida nueva* (1994). Mi intención original era

una propuesta más arriesgada de la que terminó siendo, iba a ser una mini antología de supuestos sueños que tendrían algunos poetas latinoamericanos ya conocidos. En mente tenía nombres como Antonio Deltoro, Raúl Zurita, Ana Wajszczuk, Efraín Bartolomé, pero pronto desistí porque hacerlo hubiese requerido recrear sus tonos y timbres de voz, algo que, por el momento, me es imposible. Además, el intento sería vano, pues se saldría de los márgenes de intenciones que hasta ese momento tenía mi poemario. Al final, opté por que mi yo poético sea el soñador.

En “Vista azul del desierto”, sueña que se encuentra transportando cerdos hacia una ciudad desértica, la cual no conoce. En “El frío es como la canción de un sueño”, se ve inmerso en un mundo pequeño que consta de una habitación fría morada por una abuela que solo habla español y sus nietos que solo responden en inglés. “Oficios gozosos”, por su parte, es una ironización del oficio de la escritura y la lectura, pues a través de ellas, el personaje principal, Antonio, puede mentirle a la gente del pueblo y a sí mismo. Los sueños, como el desierto al que San Antonio Abad fuera para lograr sus meditaciones, son páramos de exilio, espacios abiertos y llenos de luz interior y arena acumulada por años, donde el soñador encuentra símbolos profundos que le llenan.

Para María Zambrano, “El carácter del ser envuelve, pues, en la atemporalidad, al suceder del contenido en la forma-sueño. Ser sustraído a la realidad en una forma extrema, paralela a la pasividad del sujeto. En algunos tipos de sueño la atemporalidad se abre a un elemento real, sucitado o materializado en una imagen, naturalmente” (56). En ese sentido, los finales de esta serie de tres poemas sobre el sueño siempre terminan en que se hace referencia a la realidad, a un próximo regresar al tiempo mundo, escapando de la atemporalidad de lo soñado. Así, por ejemplo, en “Oficios gozosos” el párrafo final hace

referencia a que se ha quedado encendida la lámpara de noche, localizada cerca de donde el yo poético se encuentra durmiendo.

La siguiente serie de poemas temáticos le puse por nombre “Breve historia del oro”. Su realización ya no fue pensada en prosa poética, sino en verso medido. De nuevo destacan los de siete, once y catorce sílabas, con acentuación en sexta. Esta vez los poemas que integran esta serie son cortos, a comparación de otros incluidos en la sección y en el poemario. El más corto apenas cuenta con dos versos, mientras que el más largo tiene una extensión de veintidós. Mi interés en estos poemas era el practicar el verso de longitud breve, y de imágenes contundentes. Para realizarlo consulté los libros de *Oficios de ciega pertenencia* (2000) de Hernán Bravo Varela y *Muestrario del mundo o libro de las maravillas de Boloña* (1967), de Eliseo Diego. El primero me permitió acceder a un verso de ideas encapsuladas, y de imágenes que apuntan a cierto preciosismo modernizado. El segundo me dio las plantillas para realizar los poemas. El libro se trata de textos breves, los más en prosa, en el que Eliseo Diego describe asombrosamente objetos cotidianos. Al final, se tienen varios campos semánticos, formados por colecciones de objetos, cuya belleza recae no en ellos mismos, sino en lo que pueden significar para el lector.

Por mi parte, en “Breve historia del oro” propongo un pequeño imaginario desarrollado en diez textos, divididos en ocho títulos, todos ellos girando en torno de acontecimientos o cosas relacionadas con el metal áureo. No es precisamente una historia del oro, sino más bien un muestrario de textos sobre él. El término hagiografía vuelve a hacerse presente en su acepción de biografía destacada. Así, accedemos a nombres relevantes como James W. Marshall, quien fuera el iniciador de la fiebre del oro estadounidense en el año de 1848, Ida Lupino, Shirley Eaton, actrices hollywoodenses; y

con las breves biografías del ladrón y el mártir, esbozadas en el poema “Dos ejecuciones”. Algunos de los poemas de “Historia del oro” son dichos u observaciones, otros, descripciones de oficios, cuadros y los más narran alguna historia o hecho ficticio. Tal es el caso del poema “Bateo”, mientras aprovecho para describir la antigua técnica de sacar oro del río, realizo un pequeño homenaje a la vida de James W. Marshall.. El poema da inicio con unos versos de Vallejo, pertenecientes al final de su “Himno a los voluntarios de la república”: “la dirección del agua que corre a ver su límite antes que arda” (Web.). Cuando lo cito en mis versos, no pretendo conservar las denotaciones políticas que el texto vallejano pudiera tener, sino iniciar una nueva lectura, en donde el agua del río está corriendo hacia una plenitud, un destino que desencadenará una historia de gran relevancia.

En “Fotogramas en prosa”, recupero el tópico del cine abordado en la tercera sección de mi poemario, y me baso en dos películas clásicas en la historia del cine: *Lust for gold* (1949), y *Gold Finger* (1964) de la serie de James Bond. De esta segunda recreo la escena en donde la actriz Shirley Eaton es cubierta con pintura dorada para actuar su muerte sobre un catre de hotel. Otro poema del que me gustaría hablar es el soneto “Niño con sobrero de maquinista”. Describo un tren de juguete que no emite sonido alguno, pero que le van bien los silbidos de un infante. La construcción paradójica “sonido de tren sin locomotora” y sus variantes, son reescrituras del poema “Canto sin gallo” de Eugenio Montejó: “Canto sin gallo, pero que se oye, / canto solo, sin plumas ni animal que lo fabrique” (110). Mi poema se relaciona con el metal precioso, a través de la idea de que la infancia es la edad de oro (de hecho ese mismo nombre llevó una revista infantil de cuatro números que José Martí editó en Nueva York). Para resaltar la importancia de este poema, decidí que fuera el único de todo *Hagiografía del fuego* que estuviera hecho en rimas.

Además, así le recordaría a mi lector algún atisbo de construcción de canción infantil, en el que el recurso para memorizar se encuentra en los paralelismos estructurales, rimas y longitud del verso. Con este poema se cierra “Breve historia del oro”.

La tercera serie recibe el título de “Lecciones sobre poesía moderna”. El personaje principal de estos poemas es William Carlos Williams, del cual se presentan dos escenas de su vida cotidiana: una en la que va manejando de pueblo en pueblo para consultar las enfermedades respiratorias de la gente (“Lección de manejo”); otro en el que, después de una estancia en el hospital por paro cardíaco, se encuentra en el jardín de su casa, donde han crecido algunos asfódelos (“Lección de jardinería”). Cada una de las escenas está basada en la biografía del autor. En realidad, el tema de ambos poemas no es sobre la vida cotidiana de Williams, sino sobre la poesía y cómo esta proviene de elementos y oficios que son parte de nuestra cotidianidad. Así, por ejemplo, en “Lección de manejo”, se refiere que sus poemas tienen determinada forma, el verso partido, debido a la costumbre de manejar su automóvil de pueblo en pueblo, mientras mira tras cada vuelta de kilómetro un nuevo paisaje, un nuevo tema para su poesía. En “Lección de jardinería”, por otro lado, invento como pudo haber sido el proceso de creación de su célebre “Asfódelos”. Tanto este como el otro poema están entrecruzados por el elemento científico, tal como se vio en poemas como el segundo “Tentaciones de San Antonio”, esta vez sobre el asma y la catalogación del asfódelo.

La idea original en torno a “Lecciones sobre poesía moderna” era tener un tercer texto llamado “Lecciones de traducción”, en el que a partir de la traducción que Williams hizo sobre “Monólogo del viudo” de Alí Chumacero, en el libro *By Word of Mouth* (2011) iba a ir desentrañando algunas cuestiones sobre los procesos de traducción. Hacer el poema

sigue en mis planes, lamentablemente considero que aún me faltan lecturas sobre el tema, así como meditar la forma más apropiada de juntar en un solo texto las voces de estos dos grandes poetas.

La última sección de *Hagiografía del fuego* es “También el fuego sabe arder bajo tierra”. El único texto que la integra, “Tercera reliquia, las tentaciones de San Antonio”, fue concebido originalmente para ser parte de la cuarta sección, sin embargo preferí que sirviera como una especie de epílogo del libro. El texto recupera vuelve a traer a la mesa de diálogo la figura de San Antonio Abad, y consta de tres partes: 1) La advertencia del narrador. 2) La historia de un monje que se hizo enterrar a sí mismo para llegar a la santidad. 3) Un epitafio.

La historia, apócrifa, transcurre en una misión cercana a lo que hoy es la ciudad de El Paso, conocida hoy como San Antonio de los Tiguas, y fue inspirada en el texto “Llaves de santo” de Ernesto Lumbreras, publicado en su poemario *El cielo* (1998). El epitafio, por su lado, es producto de una serie de intertextos, a saber: el epitafio que el poeta romano Ovidio le encarga a su esposa en *Las tristes*: “Yo, que yazgo aquí, cantor de los tiernos amores, soy Nasón el poeta; por mi ingenio he muerto. Mas a ti que pasas, quienquiera que seas, a ti que amaste, que no te resulte molesto decir: Huesos de Nasón, en paz descansen”. (Web.) Y el de Vicente Huidobro, escrito por su hija y el poeta Eduardo Anguita: “Aquí yace el poeta Vicente Huidobro. / Abrid la tumba, / al fondo de esta tumba se ve el mar” (Museo, web). Tal y como ya había mencionado, el poema tiene la función de epílogo *Hagiografía del fuego*, por tanto, cierra varios recovecos abiertos del libro: a) Redondea la figura de San Antonio Abad y lo presenta como un falso santo. b) Completa la serie de biografías que reciben el nombre de “reliquias”. c) Hay un nuevo retorno al cuadro de El

Bosco, pero esta vez las tentaciones no son demonios ni imágenes en el desierto o en el poema, sino la mentira, lo apócrifo, ante la cual se sucumbe finalmente. Este último texto, entonces, vuelve a lo hagiográfico, desarrollado a partir de la primera sección, y por fin el lector puede acceder a leer “algo” (aunque esto sea muy pequeño) de la vida del santo. El lector no encuentra una somera reproducción de la *Vida de San Antonio Abad* de San Atanasio de Alejandría, sino algunas características “negativas” de este santo, como el hecho de ser patrono de amputados y leprosos, y el hecho paradójico de que habría sido tentado por Dios y el demonio, volviéndolo así, más que religioso, un ser en el borde de lo profano.

Fuentes citadas

Adonis. “En el seno de un segundo alfabeto”, en *Sombra para el deseo del sol*. Barcelona: Vaso Roto Ediciones, 2012.

Alighieri, Dante, *La divina comedia* (Trad. Cayetano Rosell) tomo i. Ciudad de México: Uthea, 1955.

Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. (Trad. de Ida Vitale). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Cisneros, Antonio. “Cuatro boleros maroqueros”, en *Por la noche los gatos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2004.

De León, Fray Luis. “Oda III a Francisco Salinas”. Web. 2 de marzo de 2016.
<http://www.poesi.as/fil03.htm>.

Diccionario de la Real Academia Española. “Hagiografía” Web. 1 de marzo de 2016.
<http://dle.rae.es/?id=JyAK8BL>.

Diego, Eliseo. “No es más”. Web. Consultado el 14 de marzo de 2016. <http://www.los-poetas.com/e/diego1.htm>.

Fe, Marina. “En busca del poema”, en *Los imaginistas* (Edit. Jorge González de León). Ciudad de México: UNAM (Material de Lectura no. 68), 2010.

Giannini, Humberto. *La “reflexión” cotidiana*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1987.

Hinostroza, Rodolfo. “Con el sol en los órganos”, en *Poesía completa* (Edit. Fernando de Diego). Madrid: Visor de poesía, 2007.

Machado, Antonio. “Otras canciones a Guiomar”. Web. Consultado el 13 de marzo de 2016. <http://www.poetasandaluces.com/poema.asp?idPoema=167>.

Milán, Eduardo. *Vacío, nombre de una carne*. Montevideo: Editorial Hum, 2010.

Montalbetti, Mario. *Fin desierto y otros poemas*. Lima: Hueso Húmero, 1997.

Montejo, Eugenio. “Canto sin gallo”, en *La terredad de todo*. Mérida, Venezuela: El Otro, El Mismo, 2007.

Moreno Martín, Florentino y Muiño, Luis. *El factor humano en pantalla*. Madrid: Editorial Complutense, 2003.

Museo Vicente Huidobro. “Breve reseña biográfica”. Web. Consultado el 14 de marzo de 2016. <http://www.museovicentehuidobro.cl/en/vicente-huidobro-resena/>.

- Peralta, Ramón. “Alacranes y el Canto de las dunas”. *Revista Ciencias UNAM*, no. 109-110, marzo-septiembre de 2013. Web. 12 de marzo de 2016.
<http://www.revistacienciasunam.com/es/149-revistas/revista-ciencias-109-110/1251-alacranes-y-el-canto-de-las-dunas.html>.
- Ovidio. “Libro III”, en *Las tristes*. Web. Consultado el 14 de marzo de 2016.
<http://www.imperivm.org/articulos/informacion.html>.
- Padilla, José Ignacio. “Montalbeti, antipoeta”, en *El terreno en disputa es el lenguaje*. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2014.
- Rilke, Rainer María. “La primera elegía”, en *Elegías del Duino*. Web. 2 de marzo de 2016.
http://www.literatura.us/idiomas/rmr_duino.html.
- Sefamí, Jacobo. “Prólogo”, en *Raúl Zurita. Mi mejilla es el cielo estrellado*. Ciudad de México: Aldus, 2004.
- Vallejo, César. “Himno a los voluntarios de la república”. Web. Consultado el 11 de marzo de 2016.
http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ha/vallejo/himno_a_los_voluntarios_de_la_republica.htm.
- Williams, Carlos William. *La primavera y todo* (Trad. Julieta y Guillermo Sucre). Caracas: Monte Ávila Editores, 1980.
- . “La música del desierto”, en *La música del desierto y otros poemas* (Trad. Juan Antonio Montiel). Barcelona: Lumen, 2010.
- Winter, Enrique. “*Donde no hay* de Eduardo Milán”. Web. 2 de marzo de 2016. Revista Sibila: <http://sibila.com.br/critica/donde-no-hay-de-eduardo-milan/11438>.
- Zambrano, María. *El sueño creador*. Veracruz: Universidad Veracruzana, 2010.
- Zurita, Raúl. “El desierto de Atacama”, en *Purgatorio*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1979.

Fuentes consultadas

Escritas

- Aguirre Sánchez, Gabriela. *La frontera: un cuerpo*. Ciudad de México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2003.
- Alire Sáenz, Benjamin. *The Book of What Remains*. Washington: Copper Canyon Press, 2010.
- Al Berto. *Tres cartas de la memoria de las Indias* (Trad. Mario Bojórquez). Querétaro: Valparaíso México, 2016.
- Bravo Varela, Hernán. *Oficios de ciega pertenencia*. Ciudad de México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2004.
- Cabello, Francisco. “El gamón o asfódelo (*asphodelus albus*)”. Web. Consultado el 12 de marzo de 2016. <http://manuelcabelloyesperanzaizquierdo.blogspot.com/2012/04/el-gamon-o-asfodelo-asphodelus-albus.html>.
- De Alejandría, San Atanasio. *Vida de San Antonio Abad*. Web. 1 de marzo de 2016. http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/0295-0373,_Athanasius,_Vida_de_San_Antonio_Abad,_ES.pdf.
- Diego, Eliseo. “Muestrario del mundo o libro de las maravillas de Boloña”, en *Obra poética*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica / Equilibrista, 2003.
- Deltoro, Antonio. “Poesía de baja velocidad”, en *Favores recibidos*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Del Río-Navarro, Blanca Estela, Emilia María Hidalgo-Castro, Juan José Luis Siena-Monge. “Asma”. *Bol. Med. Hosp. Infant. Mex.* vol.66 no.1 México ene./feb. 2009. Web. Consultado el 13 de marzo de 2016. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1665-11462009000100002&script=sci_arttext.
- Guevara, Pablo. “La reina del celuloide”, en *Antología de la poesía hispanoamericana actual* (Comp. Julio Ortega). Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 8ª edición, 2001.
- Góngora, Luis de. *Las Soledades*. Web. Consultado el 2 de marzo de 2016. http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/g/Gongora,%20Luis%20de%20-%20Soledades.pdf.
- Inés de la cruz, Sorjuana. “Primero sueño”. Web. Consultado el 2 de marzo de 2016. <http://www.seg.guanajuato.gob.mx/Ceducativa/CDocumental/Doctos/2012/Noviembre/15112012/PrimeroSue%C3%B1o.pdf>.

Kaminsky, Ilya. "The Author's Prayer". Web. Consultado el 10 de marzo de 2016.
<http://www.poetryfoundation.org/poem/239986>.

Lumbreras, Ernesto. "Llaves de santo", en *Caballos en praderas magenta*. Ciudad de México: Aldus, 2008.

Marcus, Greil. "The Rolling Stone Interview: Bob Dylan". Revista Rolling Stone. Noviembre de 1969.

Núñez Cabeza de Vaca, Álvar. *Naufragios*. Web. 1 de marzo de 2016.
http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/c/Cabeza%20de%20Vaca,%20Alvarez%20Nunez%20-%20Naufragios.pdf.

Owen, Gilberto. "Simbad el varado, bitácora de febrero". Revista casa del tiempo. Noviembre de 2004. Consultada el 1 de abril de 2016.
<http://www.uam.mx/difusion/revista/nov2004/index.html>

Sicilia, Javier. *Tríptico de desierto*. Ciudad de México: ERA, 2011.

Williams, Carlos William -. "Los cazadores en la nieve", en *Cuadros de Brueghel* (Trad. Juan Antonio Montiel). Barcelona: Lumen, 2007.

----- "Widower's Monologue" (original de Alí Chumacero), en *By Word of Mouth* (Comp. Jonathan Cohen). New York: New Directions Publishing Corporation, 2011.

----- "Asfódelo" (Trad. Jorge Santiado Perednik). Web. 2 de marzo de 2016. <http://bibliotecaignoria.blogspot.com/2011/03/william-carlos-williams-asfodelo.html>.

Zurita, Raúl. "Poemas de *La vida nueva*". Web. 10 de marzo de 2016.
<http://www.blest.eu/cultura/zurita87.html>.

Audiovisuales

Bruegel, Pieter. *The Hunters in the Snow*. Kunsthistorisches Museum, 1565. Web. 10 de marzo de 2016. <http://www.artehistoria.com/v2/obras/6397.htm>.

Dylan, Bob. *John Wesley Harding*. Columbia Records, 1967.

Gold Finger. Dir. Guy Hamilton. Eon Productions, 1964.

Lea, Tom. "Lonely Town", "The Smelter, from Mesa Road", "Iceland Afternoon", "Sarah in the Summer Time", en *The art of Tom Lea*. Texas: Texas A&M University Press, 2003.

Lust for Gold. Dir. S. Sylvan Simon, George Marshall. Columbia Pictures Corporations, 1949.

Stagecoach. Dir. John Ford. Walter Wanger Productions, 1939.

HAGIOGRAFÍA DEL FUEGO

*El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada.*

Fray Luis de León

Sección 1. Retablo con música de fondo

Umbral

Escribir en contra del que se marcha, algo de lo dicho será a su favor. Nunca creer que su voz se parece al vaho cuando alguien respira el invierno, y que ese humo es en realidad su alma que arde desde los órganos. Todos los días mirar conmovido la misma imagen urbana: Contra un cielo despejado, sin nubes, el sol dibuja sus hornos. Algún día habrá que dejarlo todo, entonces el retiro será una oración en un páramo. No se parecerá a la caída del sol en esta ciudad.

Lo dicho hasta ahora no vale nada, seremos arrastrados por el río. ¿Me conozco? Mentirle incluso a la corriente: “nunca he saqueado tus aguas, mucho menos a tus ahogados”.

Tentaciones de San Antonio

Toda mi vida soñé la arena amontonada en las uñas de un santo.
Quien duerme cerca de uno, guarda en los pulmones su pobre silbido,
se levanta a media noche y reconoce en su balbuceo
que no se habla de otra cosa que no esté desierta:

Quijada del insomnio,
aguarda tu música.

Cera perdida,
acorta los minutos.

Campana para el ciego,
abandona tu voz.

Me dije
que para orar siempre me ha dolido la lengua:

Cuando alguien sueña que la arena le cubre los ojos, piensa en San Antonio. Acosado por grillos y ruidos de trastos, El Bosco lo imaginó confesándose ante el aserrín de sus libros. Yo lo imagino en una pared hueca, cerca de mi ventana. Su boca cerrada

da a la calle que lleva su nombre, su boca parece levantar la ciudad: ríos que frotan sus orillas contra la música de El Bosco.

Es verano, el viento empieza a distribuir los periódicos de la mañana. Para despertar no basta leer la angustia en los pasos al cerrar la puerta:

San Antonio nunca ha tenido espejos. Debajo de sus edificios se esconden sus tentaciones.

La mañana es una marea fría. Hay humo blanco en la lengua del que se levanta tarde, y en su plato lee que su familia se ha ido.

El amanecer es una ocarina rota para quien reza.

San Antonio reza por nosotros, pero sólo escuchamos nuestro bostezo.

Mi fe en su cuerpo no está muerta: una sangre blanquísima sigue creciendo de su pelo y de sus uñas.

Si no creyera en él, le llamaría Viento Azul.

El Bosco ¿Habría visto el monte seco y los ríos que van a dar al desierto que se extienden fuera de mi ventana?

Nadie ha visto la estepa que inicia en el hábito de un santo. “*Mi palabra*, parece decirme, *no es prosa ni poesía*, sino inscripción en tus manos, porque las manos son mariposas sin alas. Mi lengua no es salmo, es espejismo a medio día”.

Anoche escuché el tren como un ruido de trastos y grillos de acero, los hombres se aferraban a los vagones para morir en santidad. Se alejaba. Los vagones no dejaron oír nada, ni si quiera una aguja caer en las habitaciones de la casa. Los hombres no oyen y confunden la noche con una pintura de El Bosco.

De día se escucha una campana. Si cayera, su retumbo devolvería toda el agua que le ha robado a la arena de esta ciudad. Entonces, nadie volvería a escuchar el tren, sino a San Antonio leyendo su libro como si se tratara de un día despejado.

Yo escucho la campana. Sigo mi camino. Recuerdo que mentí: nadie ha orado para que sus muertos pasen los días fríos de la calle.

Fiebre del pensativo,
cuenta tus pasos.

Paciencia del trotamundos,
no olvides tus campanadas.

Camino. Pienso por última vez en la calle: El Bosco decía que debe pintarse el olor de los lugares vacíos. Espero el autobús en la estación: cuánto se parece a la pared hueca que hay junto a la ventana. ¿Hay un santo ahí? A medio día las sombras del sol cruzan, parecen arrodillarse y seguir el camino a una estación oxidada. Dormito:

Cuando entre sueños escuche un balbuceo salir de mi boca, será para llamarme con
una linterna

desde mis entrañas.

Even sleep is a prayer, Lord,

*I will praise your madness, and
in a language not mine, speak*

*of music that wakes us, music
in which we move. For whatever I say*

*is a kind of petition, and the darkest
days must I praise.*

Iliá Kaminsky

Primera reliquia, placa de bronce

John Wesley Hardin, el más temido pistolero del Oeste, quien asesinó al menos a 26 hombres, murió en este sitio el 19 de Agosto de 1895.

Fue muerto de un disparo en la nuca por el alguacil de El Paso, John Selman.

En su juicio Selman testificó: “Si la marca personal de Hardin consistía en un tiro certero entre los ojos, pegarle un balazo detrás de la cabeza fue el mejor juicio que se le pudo haber hecho”.

Bob Dylan: *Jhon Wesley Harding*

1

Música del desierto: desde la habitación del vecino, una balada suena en las bocinas y repite su letra en otros departamentos.

I dreamed I saw St. Augustine

alive as your or me

tearing through these quarters

in the utmost misery

Mientras el disco gira, avaramente los vecinos cierran la puerta, se recluyen, o duermen. Yo prefiero imaginar que cuando Bob Dylan grababa *Jhon Wesley Harding* le dolieron las costillas. Por eso al seguir la música, también me duelen, pero en un tono más bajo.

El vecino no sabe del dolor que siento por culpa de la música, ni le importa escuchar lo que rezo por mis demonios. Cuando termina la canción se apaga el tocadiscos, y me dispongo a preparar la rutina de mañana.

¿Hace años Dylan estuvo en El Paso? ¿Sus acordes descansaron en el viejo Salón Acme?

Allí, nada ha bebido aguardiente hace tiempo, ni el piso, ni los cartelones. Sola está la madera de la barra frente al peso muerto de un vaso. “Aquí murió John Wesley Hardin”. Reza una vieja placa de metal. La corrijo: “Aquí murió San Agustín”. De pie a la calle que hoy lleva su nombre, predijo el final del viento al iniciar una puerta, el aguardiente al tocar una llave de fierro. Murió por la espalda: una voz entró por su nuca y cantó por su garganta.

2

Amanece,

pero esta vez no en una calle, sino más adentro, la esquina de nuestra lentitud y
pereza.

En el café de abajo la gente entra y sale, ignoran que en el piso de arriba un santo
de madera vive y obra para nadie
sus milagros,
contagiando los amaneceres de la clientela.

Pero también es milagro la música que se oye, porque alguien entre silbidos le
sigue.

Bob Dylan escucha la canción que viene de abajo. Pasó la noche intentando
conciliar el vuelo
de su sueño con el martirio de un santo, no pudo: dormir era asfixiarse en una
duermevela que no parecía suya.

Se levanta, maldice y en venganza cubre al santo con una playera: ¿Dónde la vida
de otro hombre puede empezar la suya termina?

Baja: el olor del café es el orden de días lentos
y circulares,
pero afuera el día es más rápido:
el viento empieza a aullar,
el viento que desemboca en la cara de nadie,

que entra al café e irrumpe el silbido,
y cualquier otro milagro.

Río abajo se escucha fabularse una tolvanera:
caudal sin agua que viene desde el norte, desemboca en la torre de la Fundidora
y nos cubre los oídos de arena.

Bob Dylan ya no escucha la música de la sinfonola. En cambio, el tren más alto
de la estación es un soplar de ramas secas
que tranquilo desaparece, el silbar de un ciclista se despeña calles abajo, después
el sonido de los carros
y los vestigios de la luz eléctrica de la noche anterior.

Domingo por la mañana: no se despiertan los árboles en el verano de esta ciudad,
si alguien caminara en dirección opuesta a la calle del café, porque ha extraviado
sus pasos, la misma persona que activó la sinfonola,
escucharía a Dylan maldecir:
*“Hay fantasmas que sólo me abandonan cando duermo, días que al levantarnos
se pierden de vista”.*

Entrevista para The Rolling Stone. 29 de noviembre de 1969

Bob Dylan: *En el sesenta y seis un accidente*

de moto me rompió algunas costillas

y eso me recluyó un tiempo. Pensaba

que me iba a levantar y volver pronto.

Pero no pude hacerlo más. John Wesley

comenzó en una larga balada, iba

a escribir sobre el old west, pero en medio

de la segunda estrofa me cansé.

Tuve una melodía, y ya no quise

desperdiciarla. Entonces pretendí

una tercera estrofa y la grabé

en un par de sesiones dolorosas.

I Dreamed I Saw St. Augustine

4

Para conocer la ciudad le dijeron que bastaba una canoa de vidrio soplado,

sin embargo, para conciliar el sueño era necesaria una Sonata. Al reverso

la etiqueta decía: paciencia del relojero, soga del equilibrista, voz.

Pero la única voz que Dylan escuchaba era la de un boticario. La leyenda sobre un

hombre que llegó de Minnesota.

Decía que el río matutino,

el río seco que circulaba por la calle no era viento,

sino agua. ¿Estaba loco?

Llevaba en la boca oro de catorce quilates,

en las manos un cencerro y un dulcimer.

Por ese dulcimer invocó oficios silenciosos. Por ese cencerro habló:

The soles of my feet

I swear they're burning.

Pero lo que escuchó Dylan fue distinto, le parecía una linterna de junio y una

cueva para las primeras lluvias. Pero también

un remo sin manos, roto.

En eso, el insomnio sacude el peso de su frente:

andar a ciegas, hablar por una campana para que escuchen hasta los que no

duermen. El desierto
son los sitios que ocurren después,
una bahía como una voz que el oxígeno adelgaza,
un molino de viento que por vez primera se detuvo. La casa
no es el lugar que pisamos, sino nuestras palabras:

*Don't go mistaking Paradise
for that home across the road.*

¿Habría dicho el hombre?

Oh, help me in my weakness.

El diapasón de este canto no interesó al juez ni a la corte, pero fueron las cuerdas del Dulcimer las que lograron enfurecerlos.

No mendigaba máscaras ni polvo ni hebras ni bronce,
prefería danzas simples y ritmos vagos para desentumecer los dedos de la gente
y lavarles la caspa en el río.

Su suerte fue una cuerda rota en las máquinas del pueblo, como una enfermedad
de movimiento en los engranajes de un tren de vapor:

*My trip hasn't been a pleasant one
and my time it isn't long
and I still do not know.*

Ni los ronquidos de un arcángel de piedra, ni el diablo, o la lechuza escondida en
los arcos de la corte salieron en su defensa: “Agustín,
inocencia del aire,
alma de palo ya sin cuerpo, álgebra
del confeso, culpa
del aire”.

(La corte descrita en el momento de la sentencia como parte de un retrato hecho a lápiz, e inacabado).

“Ciego en la horca y de espaldas a la ciudad que mentiste, curarás tu muerte con el plomo de tu piel y la gravedad en tus huesos”.

El boticario guarda silencio, pero en el frasco de la Sonata le enseña a escribir a

Bob Dylan lo que el hombre predicó aquella tarde:

“El que por mi nombre asegure que me conoce, miente.”

Entrevista para The Rolling Stone (2)

Bob Dylan: *John Wesley Harding no me dice nada,
no dice nada que no esté grabado
en ese disco. Fue protagonista*

*porque el nombre ajustaba exactamente
al tempo. Pero al concluir el álbum vi
que solo obtuve trazos de mi vida*

*cuando padecía insomnio. Por error
puse una g al final de su apellido,
como un tiro de gracia en la cabeza.*

En la penumbra, la luz artificial de la calle, guía la muerte de polillas y otros
insectos.

En una época distinta el juego resultaba más hermoso:
rozar la candela del quinqué, encenderse las alas como de cartón y llevar la muerte
adentro de los hogares semiapagados.

Asustada, la gente de aquel tiempo creía que un demonio pedía asilo en la casa.

Esto soñó Bob Dylan al tomarse la Sonata, y por un momento dejó de saber
que eran los años sesentas, y que se encontraba durmiendo en el segundo piso de
un café.

Lámparas: en una noche de reposo, la irradiación eléctrica también emite
sonidos. Se oye:

la cadencia de un martirio nocturno, reunión de cigarras en las orejas.

Mirar el vuelo circular de estos insectos, o soñarlo, es como orar bajo la luz del
medio día:

la sombra retrocede y se oculta en los pies; el miedo, entonces,
hincha el músculo de la lengua:

“Lámpara del peatón, ala caída,
guárdame de la luz,
de los animales que atrae esta luz”:

Música del desierto:

cuando numerosos granos de arena chocan entre sí,
producen un sonido que nos recuerda que hace miles de años colonias de ballenas
poblaron lo que ahora es nuestro.

(La misma fauna marina, acaso, que aparece al fondo del tríptico de El Bosco).

Bob Dylan, maldito

entre instrumentos musicales, perspectivas y sombras, se ha levantado a media
noche con sed y ganas de orinar.

Ha aguzado el oído por aquella rara música que, dicen, se produce en las dunas
más altas.

¿No ha escuchado nada,

aparte de un hilillo de agua caer sobre la taza del baño?

Entrevista para The Rolling Stone (3)

Bob Dylan: *Recuerdo: oí un sonido diferente
a mis canciones. No estuve consciente
de ello hasta hace muy poco. Yo soñé

un tono que mezclara el rock y el country,
el blues y el folk en una melodía.
Hacia al final solo hallé los sonidos

de una balada sin fondo y sin cuerdas.*

Apéndice a *John Wesley Harding*

8

La voz de Bob Dylan fue acompañada de instrumentos musicales. ¿Los oíste? Parecían no emitir sonido alguno. Dijo: “Guitarra acústica, caja musical para el sordo. Armónica, paraíso del asmático”. *También hay flores* (y pájaros) *en el infierno*, recuerdo que escribió William Carlos Williams para entender el ruido que escuchamos en algunos momentos de nuestra vida. Esas flores, esos pájaros, son la música que la noche anterior no me dejó dormir.

Sección 2. Cartas de relación

*Y porque es así la verdad, como arriba en
esta relación digo, lo firmé de mi nombre.*

Cabeza de Vaca. Naufragios

Fue larga su voz esa mañana. Su voz como polvo en el aire, y sus cartas que
dejaron la habitación en penumbras.

Reconocí su letra, invadía los pocos resquicios de luz que aún quedaban libres
en el departamento.

Tomó mis pertenencias, abrió las llaves del agua, encendió la estufa,
desayunó en la mesa,
y, finalmente, se quedó dormida.

Al despertar, su mano tuvo la agilidad de irse contra la ventana y dejar salir otra
versión de la ciudad.

Cerré las cortinas para que su voz no escape.

Cerré la puerta y al girar tropecé con sus palabras: “¿Qué sería de nosotros si no
tuviera qué escribirte?”

He pensado en responderle: “No mientas, sólo me escribes cuando un agua fría
que no se puede beber, te llena los pulmones”.

¿Qué sería de nosotros si no pudiera escucharla y convencerme de que al leer, en
realidad, estoy bajando a su casa?

Allí, los quehaceres diarios se olvidan, duelen
de otra manera.

Aquí, su respirar pausado, cansa y enarena el paladar.

Si tuviera qué escribirle, le diría que me he mudado a la calle San Antonio,
que en San Antonio es abril y todo está seco. En octubre
vendrán los primeros chubascos, y San Antonio, anegada, será un arcoíris de
gasolina en el arrollo.

(Salgo de mi departamento). En San Cristóbal, donde ella vive,
¿Habrá caído agua recientemente?, ¿cuánto sol, entonces, no pudo reflejarse en
los charcos de las calles?

Pronto habrá humedad en El Paso del Norte.

Al final de una estación en amarillo,
vivir en San Antonio será como ser su vecino:
levantarse todos los días, tocar su puerta o irme sin saber si ella ha despertado.
Será como hablarnos diariamente y asegurar que las piedras de nuestras casas
siguen en pie.

Por ahora, nuestra respiración solo podrá habitar la calle, nunca una casa. ¿Las
palabras que uno lee serán habitables algún día?

*¿Qué sería de nosotros si no tuviera qué escribirte? Vivo en La Isla, ahí
donde lo único que nos separa de San Cristóbal es un bar fronterizo.
Todo este tiempo mentiste. La ciudad no es una sandbox como me
contaste. Todo este tiempo inicié conversaciones y las acabé. De día los*

pájaros de malagüero, por la noche los gatos que no duermen. Ya te contaré en otra ocasión. Antes escíbeme. ¿Leerte es la única manera que tengo para reconciliarme contigo?

Camino hacia el oeste: son de cobre los cerros que flanquean la ciudad.

En San Cristóbal ella me hubiera contado que sobre los cerros hay tres cruces

que protegen su pueblo,

y que los cerros no son de cobre, sino verdes, y el camino que ella sabe de

memoria no está cubierto de piedras,

sino hojarasca. Aquí,

los cerros también custodian la ciudad, dicen, por unas cuantas gotas de diluvio

entre la hierba.

Me desengaña: la gente que maneja o camina hacia el oeste, no sabe de

otras historias que no sean de barro cocido o cal viva.

Hoy decido ir junto a ellos, quiero

olvidar cómo es caminar hacia el oeste de su tierra y visitar los arbustos

que crecen en el solar de su casa: “¿Leerte es la única manera que tengo para reconciliarme contigo?”

Volver la mirada sobre la carta. Respirar

profundamente sin saber que algún grano de polvo ha entrado en la nariz.

Estornudar. Interrumpir su silencio.

Guardar sus papeles para salir finalmente de la carta.

¿No volverla a escuchar?

Esa será la venganza, lo Juro por San Antonio, cuya inocencia es la única
reliquia que guarda esta ciudad.

Llegar a la Plaza del Centenario.

Al centro de ella, un Kiosco en construcción, como sus cartas.

Al lado, el agua y las piedras de su voz. La Plaza
del Centenario es la casa de esta ciudad. Los cerros
no son árboles ni raíces, sino piedras que sirven para levantar un Kiosco.

Cómo me gustaría escribirle: “Mujer, si tú tienes una sola voz, ¿No crees que este
día fue como un largo orar, sediento?”.

Se bien que ella nunca tuvo la razón, o tal vez yo me equivoqué y todo lo que
hemos conversado es mentira y nuestros quehaceres siguen intactos.

Me siento en una banca. No sé qué decirle.

Creo recordar el movimiento de su mano sobre el papel. En ese tiempo escribía
que leer es como un jardín ojeroso.

No voy a responderle. Mejor hablar del Kiosco en construcción, de la plaza.

Plaza, digamos, como un lugar donde le hablo
y no puede escucharme.

Sección 3. Difuminaciones sobre un mismo paisaje

movimiento, paisaje con paso.

Eduardo Milán

Segunda reliquia, obituario del pintor

+

Tom Lea (1907-2001)

El Paso Times lamenta el fallecimiento de Tom Lea, notable pintor y muralista estadounidense muerto en esta ciudad el día de ayer a la edad de 93 años.

Su pintura, de estilo realista, fue marcada por su participación como corresponsal para Life's Magazine durante la Segunda Guerra Mundial, así como la muerte de su primera esposa, Nancy, en 1936.

En una entrevista concedida al diario al final de su carrera, dijo: "Estos años, en realidad, pinté siempre el mismo cuadro, aquel que, recordando el tiempo en el desierto, se pareciera a un endecasílabo que escuché en mi infancia: todas las estaciones se cumplieron".

30 de enero de 2001

Tentaciones de San Antonio

Iceland Afternoon (Tinta y acuarela, 5 x 7-1/2 in)

Si El Bosco no hubiese imaginado a San Antonio, ¿Lo habría hecho Tom Lea al despertar de su siesta vespertina?

Son los años cuarenta y aún el cine
proyecta en blanco y negro.

Tom Lea estuvo soñando la tarde
en esa gama de colores. Blanco,
el tiempo que transcurre en fotogramas,
negro, para lo inmóvil de la imagen:

De par en par se abrieron las ventanas. Distinguía en la estepa los plantíos
lunares contra el viento, bien callados, la sombra de alguien que dormía
cerca

de un árbol. Y después una avioneta que cruza por el sueño

y lo levanta.

Lea abre el viejo libro de pinturas
que estuvo consultando al medio día.

La escena antes soñada se parece
mucho a la pesadilla
que El Bosco tuvo sobre San Antonio.

Según El Bosco, Antonio se encontraba
meditando el color verde del bosque
como la ausencia de otros,
precisamente el blanco y negro que
Lea estuvo soñando. Para El Bosco
no puede meditar bajo el sol.
No llevan tentaciones las personas
que pululan detrás, en la pintura,
ni los demonios en forma de grillos
o trastos; es la luz que a fuerzas quiere
ingresar en la oscura casa del santo,
que a medio día es un castaño muerto.

Inquieto El Bosco por su personaje,
puso una estepa oscura a salvo,
adentro de su voz: “toda mi vida
soñé la arena amontonada en las uñas
de un santo. Quien duerme cerca de uno,
en los pulmones guarda su silbido”.

Después de levantarse de aquel sueño,
Tom Lea resiente el frío e imagina
a San Antonio en blanco y negro, lejos
del bosque iluminado, en una tierra

cubierta por la nieve y el agobio.

San Antonio de espaldas en el cuadro,

ve pasar entre ráfagas de viento

la avioneta que Lea había soñado.

A su derecha el búnker.

Está de guardia el santo: ¿Espera la hora

de su muerte o el fin de alguna guerra?

No tiene que esconderse de la luz,

porque la luz no existe en el dibujo,

porque no existen sus tentaciones.

Según lo dibujado por Tom Lea,

meditar no es leer un libro en blanco,

sino bajar el rostro oscuramente

y saber que nada hay en el dibujo,

que no pueda ser parte del sueño del pintor.

Tres estudios sobre el mito de Perséfone

1. Lonely Town (Aceite sobre lienzo, 24 x 34 in)

Las mujeres sentadas en la mesa
preparan el café, murmuran de la muerte.
Tom Lea entra en la cocina
y observa esta pintura familiar.

Desde ayer todo el pueblo está en la casa,
come, platica o llora en los pasillos.

Entre rostros que sorben y tazas que se enfrían,
Lea no entiende los diálogos que ocurren a mitad
de una conversación
(como si no supiera de quién hablan).

La escena anterior no es ejemplo de un mural
o un estudio del sueño,
es el velorio de Nancy, su esposa.

Cansado de la gente, Lea prefiere
dejar el cuadro. Afuera es medio día y Texas es inmenso:

Las construcciones blancas, despintadas,
se alternan y repiten bajo el cerro
por una luz radiante,
por una luz que un santo
podría confundir con su destierro.

Tom Lea sospecha: nadie habita el pueblo
salvo una mujer vieja,
que tras cada estación se va o regresa a él.
La mujer es imagen
de los años que Nancy no tendrá.

A estas horas del día, ya no importa
lo que el espectador diga sobre la muerte,
porque nadie podrá quitarle nada
a la difunta, menos devolvérselo.

2. *The Smelter, from Mesa Road* (Aceite sobre papel grueso, 9 x 13 in)

Con un cuadro de Brueghel

Para él una pintura podía definirse con un verso: Todas las estaciones se cumplieron. La perspectiva es clave, invita a descubrir algo nuevo que nunca fue previsto: un lugar o una estación. Pensemos, por ejemplo, en *The Hunters in the Snow* de Brueghel. Dijo William Carlos Williams sobre el cuadro:

El panorama es el invierno

montañas nevadas

al fondo el retorno

de la caza...

¿Los cazadores vuelven al pueblo después de una jornada de trabajo? Se equivoca el poeta. Dada la perspectiva, los perros están descubriendo el pueblo tras un bosque. Nunca estuvo en el mapa, pareciera que al mirarlo de lejos el sitio se hizo, de pronto, habitable. Lea, por su parte, supo del uso de aquella perspectiva, por eso, su pintura acerca del espacio es, en realidad, sobre el Descubrimiento:

El Paso es cada vez más silencioso, la ciudad gris, dormida, resuella desde marzo con una chimenea en Mesa Road, que termina en la suave altura de mañana.

Los tonos apagados sugieren un invierno soportable que cubre la frontera. Al mismo tiempo cuentan otra historia: Él habría descubierto su pintura antes de un sueño, o bien, imaginaba la primera visión de un hombre que recupera la vista en el desierto. Regresemos a Williams:

un ciervo un crucifijo

entre sus astas el helado

patio del meson está

desierto salvo por la hoguera

enorme que flamea al viento...

Sobre todas las líneas blancas de ese poema, y los patinadores del cuadro, se enfatiza el color de la hoguera que calienta el mesón. Adentro, según los críticos, la primavera ocurre. Lo cierto es que se trata del mismo color rojo con que El paso soñaba el fuego diariamente, a pesar de las épocas del año.

La nieve, que tocó Brueghel muchas veces, pero que Lea pintó en raras ocasiones, es otra perspectiva en que ocurre el desierto. El espectador ávido descubriría esa nieve, propia de Los Países Bajos, en la textura gruesa y escarchada con que Tom Lea describió la Fundidora.

3. *Sarah In The Summer Time* (Aceite sobre lienzo, 69 x 28 in)

Es lo justo: Perséfone no es esa
chica quieta de frente en la pintura,
burlada al movimiento del verano,
como si todavía nos oyera:

“Di tiempo entero, dame otra postura,
no sonrías, ahora cambia el rostro”.

Perséfone son otras cosas que
nunca cambian, digamos, su vestido,

su maquillaje, el oleaje del clima
que ocurre al fondo: clepsidra, o bien, música
que se mueve de un mundo a otro y torna

las estaciones. ¿Es lo justo? Sí.

Alguna vez tendremos que olvidar
la duración del año, entonces ella

tendrá edad al fin, y calor y horizonte.

*Pero yo conservo felizmente (¿quién no?)
un cinemita votivo que enciendo en mis noches
un entorno mágico con escenas magistrales
(...)
en su caballo blanco (un Tom Mix) y nos salvan
a todos, a mí y mis amiguitos...*

Pablo Guevara

Western para un mural de Tom Lea

Con la cinta *Stagecoach* (1939)

Llevado por sus visiones, San Antonio
huye del cauce de una proyección cinematográfica,
se pasea por la calle Mesa y advierte en el Down Town:

“En cualquier parte habrá una buena bala o una mala botella esperándonos.”

El oficio cansado de su cuerpo
se aloja en los cimientos del Salón Acme,
y la madera de la barra, el vidrio de los vasos, sus astillas, son para San Antonio
materia de descanso.

Todo hombre que empuña un vaso y quema su garganta con aguardiente, escucha
sus visiones.

Cines: como murales que no llegan a terminarse,
el rastro del óxido y la tristeza es igual a los secos sonidos de un proyector:

Stage Man o Juego de niños / En la calle mientras los padres descansan el
camper estacionado se convierte en una diligencia / Su inmovilidad es el
correr de una cinta sobre el mismo escenario nocturno / en blanco y negro /
Hay que ocultarse adentro de ella proteger a los amigos / Hay que sacar por
la ventana el revólver / de juguete para contestar los disparos

Voces que se escuchan por boca del santo.

El ruido de una bala que borró la tarde es un cuerpo que derramó el peso de su nuca.

En el hipo de su ebriedad, esas historias se repiten, respiran y se quiebran

nuevamente frente al pueblo.

Como si lo entrevisto en las proyecciones ocurriera siempre de otra forma.

Como si sentare a mirar el cinematógrafo haya sido orar...

Y en las oraciones, se aprendiera que la muerte se parece a los juegos que a veces
representan los niños:

El hombro del niño recibe sus primeras heridas / No importa / arriba del carro
el rifle de dardos de John Wayne / sobrevive también al asalto / al polvo al
plomo como una estampida sin cauce/ Los cobardes rezan por un buen viaje
a Lordsburg Nuevo México / las manos huelen a pólvora / y los labios
maldicen por la única rueda de fulminantes en el bolsillo / La tensión del
juego / Como para sitiarse en el carro el resto de la noche

¿Los niños, en su juego, ignoran el tiempo que tardará la diligencia en llegar a su
destino?

Ese lapso será el mismo que tarden en crecer, porque en un fotograma, como en el
juego, el tiempo no transcurre.

Los páramos de tierra áspera recorridos durante semanas
por la misma rueda lunar, los amigos
desterrados del territorio de la sed, el sudor
como un rastro de pan para volver al inicio de la cinta.

Esos murales están ahora frente a los que escuchan a San Antonio,
de pie en el tragaluz que se ha formado en la memoria.

Por la noche esas visiones dormirán ahí solitarias,
en la mañana saldrán a beber con la gente,
y por la tarde se manifestarán en la calle por boca de un lenguaraz:

La tensión del juego / Como para sitiarse el resto de la noche / o rendirse y
recibir el tiro de gracia / ¿Hay mucho que perder? / Acaso un par de caramelos
y el derecho de propiedad de la calle / por una semana / El niño recibe en la
frente un sonido directo que no quiere doler / pero que le arranca el sombrero
y los bigote falso / Un sonido de muerte que no sangra / pero que nos deja
encantados hasta que se termine la balacera / y comience otra.

La visión final ha llegado a la boca de San Antonio.

Después de recorrerla con un dedo en el aire
ya no puede evocarla de nuevo. La silueta de esos niños
quedará en la atmósfera del Salón Acme.

Cines: como una larga oración antes de dormir y entregarse a las visiones del
sueño.

Orar a oscuras es descender ebrio al infierno.

San Antonio abre los ojos, mira su vaso de aguardiente. Observa su interior:

Hay días que transcurren felices.

De niños jugamos a recrear en la calle nuestras propias cintas.

Otros días no dejan de prolongarnos hasta la sombra.

De noche, adultos, acaso soñamos que algo biliar quema nuestra garganta:

la diligencia, la pólvora en las manos, el niño encantado como una marioneta que
se jugó la vida.

Esos ruidos nos hablan y nos arrojan del sueño.

Sección 4. Exhumaciones

Con el sol en los órganos

Rodolfo Hinostroza

Vista azul del desierto

Manejo una camioneta llena de cerdos, los escucho gruñir desde la cabina. Ya no pienso demasiado en ese ruido, aprendí a confundirlo con el sonido del motor y el crujir de las piedras bajo las llantas.

He tenido el sueño desde hace días y no reconozco aún la carretera que une los colores secos de la estepa con la palidez de una ciudad desconocida. Cuando puedo pregunto a otros conductores por los verdes tonos de los montes de mi tierra, pero nadie sabe indicarme nada.

Soñar con cerdos me está restando salud. Aún dormido puedo sentir el olor de la gasolina secarme los pulmones e irritar mis ojos. No puedo evitar llenar el tanque de la camioneta cada noche, pues temo quedarme a mitad del camino y no despertar. Siempre recorro la misma distancia en el mismo tiempo. Siempre llego a una ciudad en amarillo la misma mañana.

El matadero puede estar en sitios diferentes de la ciudad: a veces en las afueras, otras en el centro, o bien, después de recorrer una arteria que la surca de este a oeste. Antes de entrar a la ciudad me detengo y pregunto por el camino correcto, siempre al mismo hombre que entra o sale de ella.

Hacia el mediodía llego al matadero. Desde una rampa los animales descienden y son llevados a morir. Luego de esta escena despierto.

Sin embargo, la última vez no lo hice. Soñé que uno de los cerdos iba a morir. Al bajar de la rampa cayó de bruces y por unos instantes midió su hocico con la altura del cielo. Alcé la vista: nunca me había percatado que en ese país no existen las nubes.

Pensé, antes de despertar, que con esa imagen la belleza de la ciudad que a veces visito desde los ojos cerrados había sido pagada.

Breve historia del oro

1. Fogonero

Jamás ha visto el oro, mas conoce el carbón

y cuanto yaga y quema:

la fiebre, dicen, es otra forma del tacto.

El fogonero,

en el reflejo de su calentura

sabe y traduce su oficio, el ensueño

de quien halló la forma precisa del vapor

en la temperatura de cuando transpiraba.

Encorvado, arden músculos y arterias,

se atiende a la fotofobia: el sol

entra como agua, busca y azulea

afiches y vagones de la locomotora.

Uno es solo y su fiebre y la balanza

de mercurio midiendo nuestra temperatura:

a cien grados el agua hierve, ¿y la chimenea?,

si nosotros ardemos, ¿también el sueño lo hace?

Y no le falta el fuego,

pero extraña el cariño de algunos fríos metales.

El fogonero, entonces

es viudo de su oficio y de su tacto,

cuando apaga el hogar

con la templanza de su frente.

2. Bateo

James W. Marshall (1810-1885)

Sobre el río partía su paciencia y en ella
*¿la dirección del agua que corre a ver
su límite antes que arda?*

Acaso una canica del ancho de su suerte,
o una escama de oxígeno.

Hizo parar las máquinas
y comprobó la maleabilidad
de los granos de luz. Guardó silencio.

¿El oro también habla o el roce de los dedos
lo hace por él?, ¿un ciego imagina el oro
lavándose las chispas
por el sonido metálico en el río?

En vano fue feliz. En vano conoció
la música de aquello que se encendía en el agua,
las notas de robarle su mejor piedra al río.

¿Su hallazgo, ante la lupa del orfebre

se apagaría sin más

como un pequeño dije de oropel?

3. Exhumación

Cuando la luz del sol
halla la tierra, es un oro apagado.

Cuando esa misma luz
se profundiza, cava los huesos

y toca los riñones,
es una piedra viva como un puño,

es un golpe del aire
que no ilumina, pero nos calienta.

4. Fotogramas en prosa

Ida Lupino: *Lust for gold* (1949)

Glenn Ford entra a escena, compra un nuevo traje y el barbero le cambia el apellido, ahora es Jacob “Dutch”. Su papel consiste en descubrir a la chica en el Luke Saloon, Julia. Ella no toca el piano, pero es como si lo hiciera: la luna entre las rocas, la traición al amigo, la mirilla en la espalda del esposo. La amará por un par de días antes de verla morir bajo el cerro. Solo entonces comprenderá que la riqueza, como los besos de una mujer, siempre tienen el mismo color en las cintas de Western.

Shirley Eaton: *Gold Finger* (1964)

Sobre el catre la mujer sigue siendo una lámpara de tocador. Ahora su oficio consiste en que su cuerpo debe alumbrar con sus últimos cuidados la recámara del hotel. El detective le toma el pulso por el cuello y le dice: “arca, arete, sin embargo tu perfume aún huele”. Luego, deja intacta la habitación... Nunca sabrá que la belleza, como la pintura de agua, también se desgasta.

5. Dos ejecuciones

Ladrón

En la explanada, el cuerpo cae, se tambalea

y se oye

un sonido metálico,

sin plomo o bronce que de testimonio.

Los pies ya no tantean el banquillo,

le previenen al aire

de la verdad: morir vale su peso en oro.

Mártir

Y le hicieron beber oro fundido,
y cosieron su boca con un hilo de seda.

No murió en el momento,
antes, habló dos veces por el hígado.

Lo beatificaron:
al cremarle su cuerpo,
no encontraron cenizas, sino polvo dorado.

6. Dicho

Es inútil creer que los mineros

lograrán destilar la luz, del oro,

pero no que el ladrón pueda

robar una moneda pulida del desierto.

7. Ciencia

Bajo el agua recuerda el oro que fue luz.

Bajo la luz recuerda el agua que fue azogue.

8. Niño con sombrero de maquinista

Sonido de tren sin locomotora,
de cuerda, por los rieles de juguete,
vagones en el tímpano. A los siete,
y solitario, un niño juega a la hora

del asedio y asalto al tren, explora
el tiempo imaginando alguien que rete
su Carabina Sharp. ¿Algún grumete
de tierra, que a caballo se avizora?

Sonido de tren sin máquina, ruido
de juguete que se oye en las edades
del hombre y en la historia de una casa.

Todo el ferrocarril es un silbido:
entre los muebles viejos las ciudades
nuevas y el juego infantil que se emplaza.

El frío es como la canción de un sueño

La mujer con la que a veces sueño habita un cuarto de madera. El frío ha ido entrando por la ventana y solo se alcanza a sentir la nieve y el olor de las casas solas.

Ella está sentada al borde de una cama e intenta con silbidos débiles adormecer a sus nietos: “Granny, close the window”. Le dicen, pero ella no responde ni deja de silbar una canción de cuna.

La escena no es sobre la vigilia de una abuela y sus nietos, es sobre tener frío y no tener idioma. Lo descubrí la otra noche que por fin la mujer habló. “Ya es muy tarde niños, duérmanse”. Les dijo. Los niños en vano respondieron: “Granny, the cold is like a dream song”. Y vi salir de la boca de ellos el color de su niñez en blancas y finas humaredas.

En este mundo nadie ha podido dormir; nadie sabe que la tundra que habita fuera de la casa también se extiende por los pasillos, hasta llegar al departamento en el cual descanso.

Lecciones sobre poesía moderna

1. Lección de manejo

De un pueblo a otro

con el único automóvil de la carretera.

El maletín

en el asiento de atrás, ciego

el estetoscopio: casi Orfeo

en el corazón del aire. Sin embargo,

William Carlos Williams nunca hablaría de un poema

en función de las enfermedades que diagnostica.

Asma, por ejemplo: *inflamación crónica de las vías aéreas. Sibilancias, dificultad respiratoria y opresión del tórax.*

Padecerlo, no impide cantar.

Prefiere definirlo en términos del kilometraje

de los paisajes huidos

por la ventana del carro:

Como un mecanismo de feria,

la lenta casa / los árboles (de cartón) /

el granero abandonado bajo la opacidad del día /

la verde llanura con unos puntos suspensivos

pastando o bebiendo

agua de un río apenas secándose.

Y después el cambio de
tema en el verso partido:

De vuelta
a Patterson, los músicos
ambulantes de la plaza
interrumpen a toses y estornudos
la feria local.

El tanque de combustible
a punto de vaciarse.

¿Esta es la lección del poema? No
por cada enfermedad respiratoria tratada,
sino por cada cien millas
recorridas a cielo abierto
tenemos que repensar nuestra poética.

Según los biógrafos,
esa manía de Williams
por la salud
del buen viaje, era para tomar nota
de la belleza que algunos kilómetros guardan
en su topografía casi estrófica.

2. Lección de jardinería

En el jardín, su esposa

también se preocupó de la poesía.

Miento,

fue Williams quien lo hizo

por el crecimiento de las flores.

Las procuró diariamente

con agua y abono

y ya hinchadas de cierta luz

las dio al olvido,

total, sólo eran asfódelos:

planta raramente

aromática, herbácea

de raíces tuberosas,

de tallo erecto y lampiño

y hojas basales, como

para cantar

que en ese año de 1952

no se vaya la primavera.

En aquel tiempo, después de un paro cardíaco,

Williams comenzó a escribir:

Del asfódelo

yo vengo, querida

a cantarte.

Y acaso quiso decirnos

es justo que en nuestros jardines

los muertos

también participen

de las labores botánicas

de la poesía.

Ellos cosechan pequeños bulbos ovalados,

frutos que no se pueden comer...

por ahora.

Asfódelos: después del hospital,

en el jardín

de escombros de su esposa,

el atardecer se ve mejor

que desde el patio vecino.

Una tras otra las flores

pierden el sol y se multiplican

en una leche oscura

que no se puede beber.

Pero vamos, estoy seguro que Williams

alguna vez pensó

que las líneas de cultivo

en el jardín, se parecían
a la duración de algunos versos suyos.

Por decir: *Cuando hablo*

de flores

es para recordar

que en un tiempo

fuimos jóvenes.

Asfódelos,

porque le debemos tanto a nuestros muertos,

el gusto por algunas especies de flores

que no debieran crecer en el jardín,

y la pena de extrañar la vida, justo

cuando estamos enfermos.

Oficios gozosos

Algunas veces he soñado mal: me dicen Don Antonio y oficio en un poblado del desierto. La gente me trae sus cartas y papeles valiosos para que se los lea en voz alta.

Ellos son ciegos, pues creen que leer es una especie de pronóstico, como tomar el envés de una mano a millas de distancia e inventar un futuro.

No saben que leer es mentir: nunca a nadie le he dicho el verdadero compendio de sus cartas. Si el sastre acude a preguntarme por su hermano que vive en otro sitio, le cuento que, según el mensaje, goza de una buena salud. Prefiero que el día menos pensado la verdad lo sorprenda dormido.

No me arrepiento de nada de lo que he leído o escrito, tal vez por ello es que mi ganancia se vuelve pesadilla.

Luego de una tarde de trabajo regreso a mi casa. Encuentro una mujer sentada en el sofá. Aunque nunca he podido reconocerla, su rostro me es familiar. Yo le hablo, le cuento de las veces que mentí a la gente, de cuánto gané y perdí al llamarme Antonio y hablar, pero no me escucha.

En ocasiones ella parece sordomuda, otras le llamo pero no comprende mi idioma. Cuando hablamos es como el mar disperso en una playa volcánica. Cuando callamos es como el desierto que se traga a sí mismo en visiones de arena. Imagino lo que la mujer quiere decirme al movimiento de sus labios, lo escribo, lo leo, pero ni así logro entenderla.

Nunca he podido mentirle o decirle la verdad. Su presencia es como escuchar el tacto de una lámpara que afuera de mi sueño olvidé apagar.

Sección 5. También el fuego sabe arder bajo tierra

Tercera reliquia, las tentaciones de San Antonio

Escucha esta historia y cuéntala sin temor alguno, porque es cierta:

A la Misión de Corpus Christi (hoy San Antonio de los Tiguas), un campesino llegó rendido de cansancio después de viajar tres días desde su pueblo. Recuperado, le contó a un monje que soñó con San Antonio y este le había dicho que se erigiera una tumba sobre sus reliquias. Como no había reliquias de santo, el monje ordenó enterrarse vivo. “Si nunca voy a alcanzar los santos olores, que al menos mis restos lo hagan”, dijo. Y consiguió así, para su póstumo y fácil beneficio, la santidad. Un epitafio, grabado en bronce, todavía puede leerse en nuestros días:

*Debajo de esta piedra yacen los restos de Antonio el Abad,
patrono de amputados y leprosos.*

*Sus huesos son una lumbre que nació y arde muerta: en vida
fue engañado por Dios y por el Demonio.*

*Tú, que lees, abre su tumba y comprueba que su pelo y sus
uñas descansan en paz.*

Anexo de pinturas utilizadas

El Bosco

Fig.1.1. Las tentaciones de San Antonio



Tom Lea

Fig 2.1. Iceland Afternoon



Fig. 2.2. Lonely Town

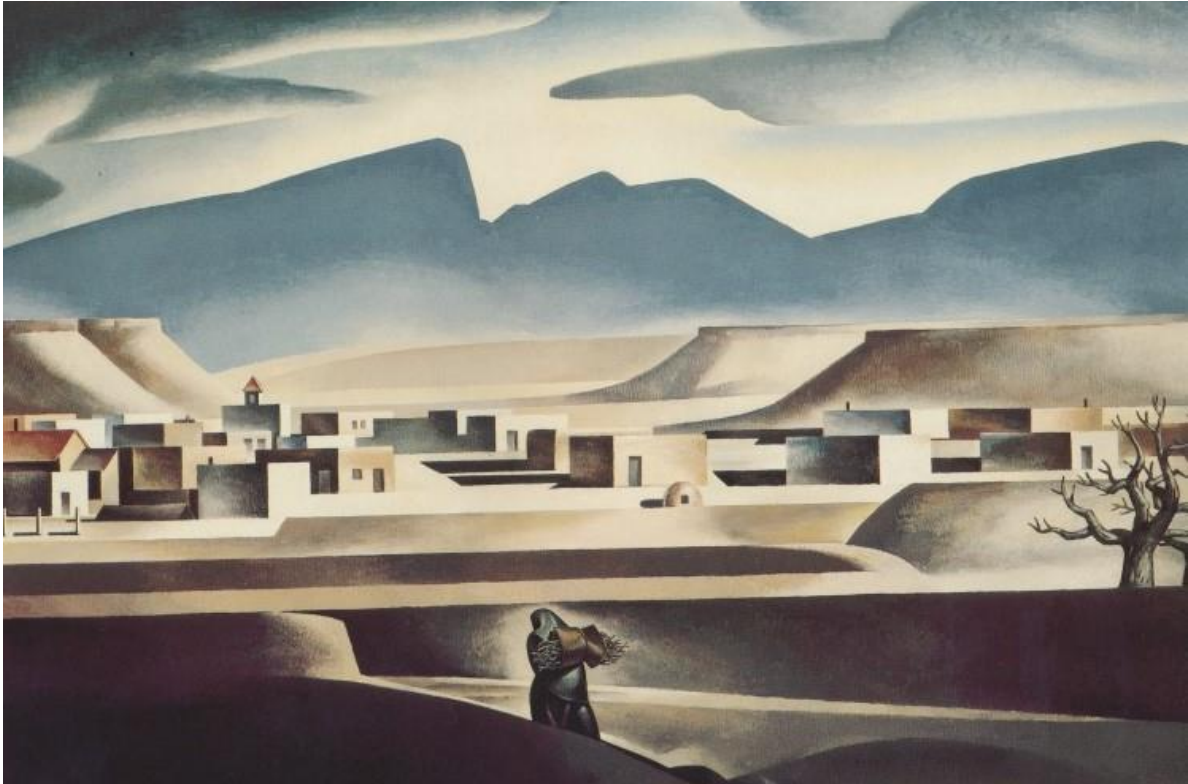


Fig. 2.3. The Smelther from Mesa Road



Fig. 2.4. Sarah in the Summer Time



Brueghel

Fig.3.1. Cazadores en la nieve



Vita

Marco Antonio Murillo (Mérida, Yucatán, 1986). Estudió el MFA en Creative Writing por la Universidad de Texas en El Paso. Premio Nacional de Poesía Rosario Castellanos, en 2009. Premio de Ensayo de Crítica Universitaria (CONARTE), y segundo lugar en el Premio Regional de Poesía José Díaz Bolio, en 2011. Campeón del Torneo Express de Poesía Verso Destierro, en 2013. Premio Estatal de la Juventud 2014 en artes. Así mismo, ha obtenido la beca de Jóvenes Creadores del PECDA (2009), y la Grant de la Universidad de Texas en El Paso (2013-2016). Ensayos suyos aparecen en los libros: *En la orilla del silencio, ensayos sobre Ali Chumacero* (FETA, 2012), *Museo de esperpentos y ensayos en prosa bárbara de Josué Mirlo* (Verso Destierro, 2015) y varias revistas de literatura. Es Autor de los poemarios *Muerte de Catulo* (La Catarsis Literaria, 2011; Rojo Siena, 2013) y *La luz que no se cumple* (Artepoética Press, 2014), y coautor de la antología *Casi una isla: Nueve poetas yucatecos nacidos en la década de los ochenta* (SEDECULTA, 2015). Ha sido editor de la revista Bilingüe Río Grande Review (2013-2015), y parte del Consejo de Redacción de la Revista de Literatura Mexicana Contemporánea (2015-2016).

Contact Information: ludovicoariosto@gmail.com

This thesis/dissertation was typed by Marco Antonio Rodríguez Murillo