

INUSITADO RECORRIDO. A través de creaciones en barro y piedra de Mesoamérica, realizará quien contemple y lea lo que en este libro se contiene. En él, con su secuencia de tiempo y espacio, se nos ofrecen centenares de ilustraciones, imágenes de piezas extraordinarias. El texto las describe y sitúa en sus correspondientes ámbitos de cultura. Obras maestras, pertenecen todas a la que, al parecer, ha sido la más rica colección arqueológica de particulares en México, la que formaron Josué y Jacqueline Sáenz.

Publicada esta obra por la Universidad Nacional Autónoma de México, se abre con una "Presentación" de Beatriz de la Fuente, directora del Instituto de Investigaciones Estéticas hasta fines de 1986. El libro es el primer volumen de una magna obra que constará de cuatro. Aunque el propósito de su autora es fundamentalmente uno y bien definido, no excluye otros objetivos colaterales de particular interés.

En esencia quiere ofrecer un catálogo de la colección de cerca de 2,500 piezas arqueológicas que ella y Josué su esposo han formado a través de muchos años. Pero éste, que es el propósito central, se complementa con la descripción de los significados y funciones sociales, historia y valoración estética, de las creaciones que integran la colección. Las piezas descritas en las 250 páginas de este primer volumen corresponden a la más antigua etapa en el desarrollo cultural de Mesoamérica, el periodo formativo o preclásico (1800 a. C. hasta los inicios de la era cristiana). El segundo y tercer volúmenes abarcarán las piezas arqueológicas del protoclásico y el clásico (siglos I-IX d.C.), en tanto que el cuarto se destinará al periodo posclásico, del siglo X d.C. al momento del contacto con los españoles.

Crónicas en barro y piedra son para Jacqueline las creaciones mesoamericanas que, entre 1944 y 1968, ella y Josué adquirieron, clasificaron y reunieron en su casa-museo. La contemplación de esas creaciones de tiempos y rumbos distintos de Mesoamérica fue para ellos personal disfrute y "lectura" de símbolos en afán de comprensión. Comunicar a muchos lo que ha sido ese disfrute y propiciar un acercamiento a las significaciones de tales "crónicas en barro y piedra" es también intención que conlleva este libro.

No ha querido soslayar Jacqueline lo que para algunos podrá ser un pecado original en esta obra suya. "Coleccionismo" es el nombre de dicho pecado. Reunir, para beneficio personal, obras de arte o cualquier género de objetos de un determinado contexto cultural o aun de aquellos que ofrece el mundo de la naturaleza, como fósiles, caracoles, piedras y minerales, ha sido blanco

LOS LIBROS DE VUELTA

CRÓNICAS EN BARRO Y PIEDRA ARTE PREHISPÁNICO EN LA COLECCIÓN SÁENZ

de Jacqueline Larralde de Sáenz

por Miguel León-Portilla

• Universidad Nacional de México, México 1987.

de muchas formas de condenación y aun, en ocasiones, de sanción legal. Los motivos de tales condenaciones los conoce y comenta Jacqueline. Se ha señalado —nos dice— "que el coleccionismo provoca la extracción de piezas arqueológicas" y ello, además "sin analizar su contexto... lo que dificulta el estudio e interpretación de las antiguas culturas" (p. XII).

Jacqueline analiza esos cargos y hace defensa de lo que ha sido quehacer principal en su vida. Sus argumentos son los siguientes:

1) "La mayor parte de las piezas prehispánicas de México que se conocen provienen de hallazgos accidentales". Ello es así porque "todo el país es un cementerio arqueológico". El Estado no puede, por tanto, controlar el gran número de hallazgos.

2) "A través de los coleccionistas (mexicanos) esas piezas pudieron quedar dentro del país, ya que a los campesinos o a quienes encuentran esos objetos les interesa lucrar con su venta, y sólo tiene dos opciones: vender a coleccionistas mexicanos o extranjeros". Los Sáenz han rescatado para México, por vía de adquisición, piezas que habían salido ya del país.

3) El problema del contexto histórico, derivado del hecho de tratarse muchas veces de piezas que provienen de hallazgos accidentales, no es imputable a los que, adquiriéndolas, las conservan en el país. Ha habido además coleccionistas que inquieran de quienes se las ofrecen en venta acerca de la procedencia de las mismas. Con tal información, y con apoyo en los conocimientos histórico-arqueológicos, se ha logrado su clasificación.

4) Hasta 1968 —cuando dejaron ella y su esposo de incrementar su colec-

ción— no existía la legislación que en esta materia ha venido a establecer de manera más rigurosa la protección del patrimonio cultural del país. Ellos, que registraron su colección en el Instituto Nacional de Antropología, se abstuvieron de adquirir objetos arqueológicos a partir de ese año.

5) El hecho de que colecciones arqueológicas como las de Diego Rivera, Rufino Tamayo y luego la de los Sáenz pasen a museos abiertos al público —la de Diego en el Anahuacalli, la de Tamayo en la ciudad de Oaxaca y la de los Sáenz en Puebla— muestra que "pecado original del coleccionista" ha redundado en preservación de objetos muy valiosos para conocimiento y disfrute del pueblo mexicano.

Por mi parte, a modo de comentario de lo que he citado como expresión de Jacqueline acerca de quienes a lo largo de sus vidas han formado colecciones —arqueológicas o de otros géneros de objetos— recordaré que la gran mayoría, si no es que la totalidad de los museos del mundo se han formado o enriquecido con las aportaciones de los coleccionistas. En México lo hemos visto. Además de los museos ya mencionados, con las piezas que reunieron Diego Rivera y Rufino Tamayo, pueden citarse, entre otras, las aportaciones de Alvar Carrillo Gil, Manuel Barbachano y Franz Mayer. A todas ellas se suma ahora la de los esposos Sáenz en el museo de la ciudad de Puebla.

Con el presente libro, al que seguirán los otros tres volúmenes ya mencionados, quiere Jacqueline facilitar el conocimiento y la valoración de las cerca de 2,500 piezas reunidas. Muchos años de investigación le han permitido ahondar en la clasificación de las mis-

mas. Conocedora de objetos de muy diferentes orígenes dentro del periodo preclásico, grande aportación suya son las correlaciones que hace al describir piezas de áreas muy distintas. Esto se complementa con mapas y cuadros de secuencias cronológicas.

Como punto de partida, atiende a los antecedentes del poblamiento y los cambios de vida de las antiguas bandas de cazadores, recolectores y pescadores que se fueron asentando en aldeas y practicaron ya la agricultura. En el conjunto de piezas de la colección hay algunas que dan testimonio de la aparición de la cerámica en el periodo formativo inicial (preclásico inferior). Jacqueline las describe, las sitúa en su contexto socioeconómico y las reproduce en fotografía: figuras femeninas procedentes de Puerto Marqués y otros lugares de las costas de Guerrero. Iniciado así el recorrido, nos encontramos luego con producciones de ese mismo temprano periodo en otros lugares del occidente de México, como Michoacán, la región central (El Arbolillo y Zacatenco...), y las costas del norte veracruzano. Son rostros y figuras de hombres y mujeres, como la estupenda escultura en cerámica hueca de una mujercita, procedente de Tlatilco y reproducida en la lámina III del libro. Hay asimismo vasijas de barro brufido encontradas en Chupicuaro, Guanajuato; ollas-efigie de Tlatilco y otras globulares de Las Bocas, Puebla.

Con acierto anota Jacqueline que "el periodo formativo inicial... cristaliza hacia 1200 a. C. en lo que, arqueológicamente, se llaman las primeras culturas de Mesoamérica" (p.46). Es entonces cuando, con los Olmecas, se origina el gran desarrollo de la alta cultura que culminará en la aparición de centros urbanos, creaciones de arte extraordinarias, complejas formas de organización social, política, económica, religiosa, calendarios y escritura. Del arte en barro y piedra que se produjo a lo largo del preclásico o formativo medio (1200 a 800 a. C.) son varios centenares las piezas que en el libro se reproducen y describen, tanto del área nuclear olmeca como de otras en Mesoamérica. El ojo de fina percepción estética de Jacqueline la lleva a incluir en las láminas a color muestras magníficas de la colección. Entre ellas está la del niño recién nacido, con la cabeza echada hacia atrás, que grita y agita sus manos (escultura en pirita roja procedente de Pichucalco, Tabasco (lámina VI). También pieza digna del mejor museo del mundo, es la de un mono erguido sobre una base, con una caña en una mano y viva expresión de sorpresa. Esta pieza en barro hueco y ahumado se encontró en Las Bocas, Puebla (lámina VII). Del mismo lugar viene la figura sedente de un hombre de acentuados rasgos olmecas. Con un brazo

de apoyo a su cabeza. Parece absorto en meditación (láminas IX-X). Con buen tino Jacqueline la ha llamado "El pensador". Y ella misma nos informa que tan extraordinaria escultura en barro sólido ha sido exhibida en el Museo Metropolitano de Nueva York y en el Rodin de París, donde se halla el otro célebre "pensador".

Imposible es abarcar en una reseña bibliográfica todas estas "crónicas", presencias humanas, divinas, zoomorfas y de utensilios en barro y piedra que, reproducidas en este libro y situadas en su correspondiente contexto de cultura, integran una imagen radiante de lo que albergará el nuevo museo poblabano. Baste con decir que, así como son muy numerosas las muestras de la creatividad en el formativo medio (procedentes de Tabasco y Veracruz, el Valle de México, regiones de Puebla, Morelos, Guerrero, Oaxaca y otros lugares), también del formativo superior (800-0 a. C.), hay presencias extraordinarias, en calidad y cantidad. "El tiempo trasciende y las culturas se modifican", "cambios lentos pero sostenidos..." (p. 164), nos dice Jacqueline. El recorrido por Mesoamérica se va ampliando. Se entra ya al rumbo de la Huasteca. De la zona del Río Pánuco, con figuras múltiples, como las de los dos jóvenes jugadores de pelota, se continúa hacia el rumbo de Remojadas en Veracruz. Una rica "humanidad de barro" nos sale allí al encuentro. Son

efigies de ancestros de aquellos otros que mucho más tarde moldearon las llamadas "cabezas sonrientes".

Pieza que merece acercamiento detenido es la que se reproduce en la lámina XVII: una mujer sedente con las piernas cruzadas y sus manos sobre las rodillas. En actitud de abstracción o tal vez de espera, esta mujercita de la zona de Soledad Doblado en Veracruz, es joya preciosa del preclásico superior. Y algo semejante debe decirse de las otras dos pequeñas esculturas, también de mujeres, en este caso muy jóvenes, con sus pectorales, grandes orejeras y ricos tocados, que proceden de la zona del lago de Cuitzeo y de Tarímbaro en Michoacán (lámina XVIII).

El libro, anticipado espejo de lo que será el museo, concluye con un apuntamiento a los "inicios de Teotihuacán en el formativo superior". Hay en la obra índices geográficos, de autores, y de materias. Bien lograda edición de la Universidad Nacional es ésta que nos lleva a desear la pronta aparición de los otros tres volúmenes. Con ellos se abarcará en plenitud las creaciones en barro y piedra de la Colección Sáenz, muchas obras maestras del arte de Mesoamérica. Tesoro de cultura es éste que pronto todos podremos contemplar en un nuevo museo poblabano. Entonces, como ahora, hallaremos en la obra que ha escrito Jacqueline la mejor de las introducciones para conocer y disfrutar tantas "crónicas en barro y piedra".

LOS PRESIDENTES

de Julio Scherer García

por Luis Javier Garrido

• Editorial Grijalbo, S.A., México, 1986, 280 p.

LOS PRESIDENTES DE Julio Scherer García es un insólito texto autobiográfico en el que uno de los periodistas más discutidos de México, al recordar una serie de episodios de su vida profesional, se interroga sobre las relaciones de la prensa con quienes ejercen el poder público en México.

En la narración se entrecruzan, sin un orden cronológico preciso, una sucesión de momentos de la vida periodística de Scherer, y a pesar del título muy pronto se percibe quién es el personaje principal — el propio Scherer — y cuál es el tema central: su difícil relación con los cuatro últimos presidentes de México, lo mismo desde la crítica, que pretendió leal, hasta la postura indepen-

diente despojada de concesiones al poder político. Leflero, para hablar de los años del *Excelsior* de Scherer, tituló a su "novela" *Los periodistas*; Scherer, para abordar esos y otros episodios, tituló a su libro *Los presidentes*, porque éstos son, además del autor, los personajes centrales del libro: desde la anécdota inicial, en la que Luis Echeverría ("un Maquiavelo sin genio") lo abraza al día siguiente de su "destape" como precandidato presidencial del PRI, hasta la última página, en la que el autor reflexiona sobre la falta de liderazgo presidencial en los días del temblor de 1985. El lector se pregunta, sin embargo, hacia donde se le quiere llevar, porque la ilación de los he-

chos por momentos suele confundir. ¿Qué busca Scherer al aceptar un encuentro con Durazo o al compartir un barquete pentagruético con El Trampas en el reclusorio sur? La respuesta parece encontrarse al seguir ese itinerario personal que fue de la credulidad a la desconfianza, y de ésta a la hostilidad hacia el poder: en el cuestionamiento implícito de su oficio de periodista. Lo mismo en los hechos relatados a través de interesantísimas anécdotas, que en las pocas páginas cansadas, como aquellas en la que retoma el tema del golpe contra *Excelsior*, el personaje principal pasa por un aprendizaje político. El Scherer desconcertado al recibir una lección de sabiduría política del general Cárdenas, intrigado por el "gesto cruel" de la mirada de Echeverría en un óleo de Guayasamín o indignado al conocer muchos años después las tentativas de Díaz Ordaz para separarlo, desde 1969, de Reforma 18, va mostrando el dilema de un periodista que, sin dejar de servir al régimen, busca un cierto margen de libertad, hasta que las circunstancias lo llevan a ejercer un periodismo abiertamente crítico.

Los presidentes es la historia de un encuentro y de un desencuentro: el de Julio Scherer García con el poder. En las casi dos décadas de vida pública de México a las que se refiere el texto (1968 - 1986), Scherer fue primero un interlocutor cercano de la política presidencial y, más tarde, su crítico distante. Estas dos fases de su biografía se significaron por los dos tipos de periodismo que dirigió, y de los que da cuenta ampliamente en su testimonio, enriquecido con los de algunos de sus colaboradores (Eliás Chávez, Garibay, Ortiz Pinchetti). A partir de los difíciles días del verano de 1968 en los que, a la calda de Manuel Becerra Acosta, asumió la dirección general del diario *Excelsior* (31 de agosto de 1968), Julio Scherer intentó abrir espacios críticos en las columnas de un periódico que, como la mayor parte de los rotativos mexicanos, no era sino un instrumento de la política oficial, y a pesar de las contradicciones que aparecieron muy pronto, y que lo hicieron entrar en conflictos lo mismo con el gobierno que con varios grupos de interés, Scherer logró convertirlo en el órgano periodístico más importante de América Latina (1968 - 1976). Tras de su violenta salida del periódico en el último año de Echeverría (8 de julio de 1976), y ya como director de la revista *Proceso*, se singularizó por cortar con la subordinación al poder público, intentando un periodismo sin concesiones al gobierno. El hecho de ser uno de los periodistas más prestigiados del continente, como era de suponerse, fue permitiéndole recibir a lo largo de ese tiempo un trato privilegiado, lo mismo en la cor-

tesía que en la rudeza. Tanto en los años de "Los Pinos y sus ritos" como en los que se resiste ante el funcionario de Gobernación que le amenaza con el vaso al borde de la mesa que "se puede caer y hacer añicos", Scherer fue registrando, con fascinación y con rechazo, la expresión del poder de los presidentes mexicanos, y en sus descripciones aparecen constataciones insospechadas. A pesar de las claras diferencias de personalidad entre Díaz Ordaz, Echeverría, López Portillo y De la Madrid, lo que sorprende en una lectura atenta de los incidentes relatados, es la misma actitud del funcionario en el poder: el saber usarlo para prevalecer.

El Presidente de la República aparece en su libro, con frecuencia, más preocupado por confundir y dividir a fin de fortalecerse, que por gobernar; buscando mantener la lógica del "sistema", antes que impulsar los cambios urgentes en el país; en la obsesión por lo inmediato antes que por las acciones trascendentes. En el libro de Scherer cada nuevo titular del Ejecutivo da la impresión de estar fatalmente destinado a incurrir, aunque en diversos grados, en las mismas prácticas que sus predecesores: del autoritarismo al patrimonialismo. No sólo no busca reformarlas, sino que tiende a fortalecerlas, como acontece en el caso del ejercicio del periodismo y de las peculiares relaciones a que da lugar en México. Porque el libro, a pesar de no proponérselo, es también sin duda un análisis del presidencialismo mexicano.

Uno de los mejores géneros para abordar ciertas facetas del problema del poder es acaso el que más se había desdorado: el del testimonio. Los análisis sociológicos y políticos pueden tener sus límites, como lo sugiere Barthes, al dejar pasar las sutilezas de la dialéctica social, y Scherer supo encontrar esta otra veta. El principal obstáculo para tal acercamiento estaba en la dificultad de haber sido un personaje que gozara de la confianza de los gobernantes y estado comprometido en varias de sus opciones, e incluso de sus componendas. Pero Scherer supo ser suficientemente autocrítico en este libro, que de alguna manera debía a sus lectores, y ese es el primero de sus méritos. Los episodios que relata con toda transparencia, la mayor parte de ellos significativos, registran claramente las conflictivas relaciones entre los periodistas y los presidentes. Dependiente lo mismo del gobierno en turno que de las principales fuerzas económicas, el oficio del periodista se ve limitado en México por su papel político y, más que expresar a la sociedad, salvo notables excepciones ha tendido por ello históricamente a servir al Estado: y

más precisamente a los funcionarios en turno.

El libro, que se presenta en primera instancia como un testimonio personal, y en segundo término parece ser un análisis sobre el antiguo problema de las relaciones entre prensa y poder, deja sin embargo tantas dudas como aquellas que plantea al denunciar al "sistema". ¿Por qué un hombre como Scherer aceptó esas reglas de juego? En esa larga batalla entre "el sometimiento y la libertad", que es probablemente el dilema fundamental de quienes ejercen el diario en buena parte de los países del continente, Scherer tuvo sin duda más resistencias que debilidades. Con una precisión autocrítica poco común, narra sin embargo las unas y las otras. La primera de las fallas habría sido el dejarse arropar en diversas ocasiones por el poder presidencial, al que parece tan difícil resistirse a periodistas e intelectuales. La segunda, y no menos grave, sería la de haber tenido en ciertos momentos difíciles una proclividad a la confianza en los poderosos. Las concesiones ante las zalamerías o las exigencias son equivocaciones que tienen su precio en los conflictos con los gobernantes. En 1975, por ejemplo, el *Excelsior* fue manipulado por Echeverría para preparar el destape de su sucesor, y Scherer, al describirse sorprendido en un salón del Palacio Nacional, cinco semanas antes del "destape" del candidato presidencial priísta, como uno de los seis concededores del nombre del elegido, parece seguir una vez más que la única prensa escrita posible sería aquella plenamente independiente.

En una memorable reunión en casa de Daniel Cosío Villegas en 1974, que recuerda Octavio Paz a petición de Scherer en una carta incluida en el libro, funcionarios e intelectuales tuvieron como centro de su discusión el tema de la función de los intelectuales en las sociedades modernas, y la conclusión de Paz era ya entonces contundente: "Si el intelectual calla ante los abusos y los crímenes de los poderosos, traiciona su condición y traiciona a sus lectores y a sus oyentes". Es por ello que el gobierno "tiene la obligación, dentro de ciertos límites, de garantizar la libre expresión de las críticas, incluso de aquellas que los gobernantes juzguen equivocadas o sin fundamento". Los intelectuales en el poder — agrega — "dejan de ser intelectuales; aunque sigan siendo cultos, inteligentes e incluso rectos, al aceptar los privilegios y las responsabilidades del mando substituyen a la crítica por la ideología".

Los lectores en muy poco tiempo han convertido *Los Presidentes* en uno de los libros más vendidos de la literatura

política mexicana; constituye, en todo caso, un hecho revelador de que toca uno de los temas centrales de la vida pública de México. En un régimen cuya legitimidad antes que por las elecciones ha pasado por un consenso a cuya forja la prensa ha contribuido decisivamente, los periodistas se han visto obligados a cumplir un papel político muy diferente del que tienen en las democracias liberales. El problema del periodismo mexicano se ha tornado capital en la discusión sobre el futuro del país por una sencilla razón: una prensa independiente, tanto del poder

público y de las fuerzas económicas como de los partidos, puede constituir un importante contrapeso al sistema presidencialista, el que los mecanismos constitucionales no le brindan: un freno a sus excesos. De legitimadora del régimen, como parece proponer Scherer, la prensa puede pasar a cimentar un principio de democracia. *Los Presidentes*, en todo caso, lleva el problema a discusión.

dice que "la comida entra por los ojos". Las imágenes y los colores del libro expresan también, aunque sea artificialmente, texturas, aromas y sabores. En todo caso, evocan a estos últimos, con el consecuente accionar de los jugos gástricos, por lo menos para quien antes haya degustado con éxito estos alimentos.

Los productos que se presentan en el libro no sólo fueron base de la dieta de los antiguos mexicanos, sino que hoy los comen, por gusto, necesidad o tradición, muchos de nuestros contemporáneos en comunidades indígenas y áreas rurales, así como algunos sofisticados golosos que incursionan en los contados establecimientos que los preparan, según la estación del año y el abasto de los insumos autóctonos.

La historia es continuidad y cambio, como bien se advertirá a lo largo de esta obra. Por ello, la insistencia en la actualidad y la presencia de estos productos dentro de nuestra cultura culinaria. No se trata, en efecto, de un bello libro de antigüedades, menos aun de una investigación esotérica o de la exquisitez de un "gourmet": término que el simpático Xavier Domingo combate con razón en nuestra lengua y en nuestro gusto, al través de sus artículos y ediciones en esa bella colección, *Los cinco sentidos*, que publica Tusquets Editores.

De lo que da cuenta este libro es de una cultura que perdura a pesar de innumerables problemas de orden económico, ecológico y propiamente cultural de patrones de consumo. Esta comida fue y es, todavía, parte de lo nuestro. Lo es no sólo para esos grupos marginados y marginales — en los dos extremos sociales del ingreso económico —, sino para nuestra identidad cultural de mexicanos y para nuestras prácticas alimenticias cotidianas.

Debemos pues entender estos alimentos como la base indígena de una comida del México de hoy: de carácter mestizo y con fuertes variantes regionales. Con razón no debería hablarse de una "cocina típica mexicana" sino más bien, como sostienen investigadores en Francia, España, y China sobre su propio arte culinario, de una cocina de tal o cual país. Una de las primeras características que tiene una cocina con personalidad y tradición propias es la existencia sostenida de cocinas regionales ricas y variadas; siempre sobre la base de un proceso de integración y contando con materias y técnicas de cocción singulares.

Cocinas de gran tradición, como la de la India, por no citar sino a otra de incuestionable personalidad y carácter, valoran también lo regional, lo tradicional, así como la capacidad para trans-

PRESENCIA DE LA COMIDA PREHISPÁNICA

de Teresa Castelló Yturbide y Michel Zabé

por Alfonso de María y Campos

• Fomento Cultural Banamex, México, 1986

PARA QUIENES HEMOS vivido cerca de Teresa Castelló Yturbide, *Presencia de la Comida Prehispánica* se nos antoja algo más bien común y hasta familiar. En todo caso, un asunto natural, apartado de lo extraño o de lo exótico. Pero, desgraciadamente, un buen número de mexicanos, y desde luego la casi totalidad de los extranjeros, desconoce la mayoría de los productos alimenticios de que se trata en esta obra. Para ello suelen ser nada más objeto de una investigación curiosa sobre cuestiones antiguas.

Ciertamente, el trabajo también habla de la tortilla, el frijol y el chile, que nadie entre nosotros desconoce, aunque serán pocos los lectores que puedan decir que han degustado armadillo, iguana y acociles, productos regionales de gusto popular — muy codiciados localmente —, por no hablar del ajolote, el tepalcuintli o la víbora de cascabel. Como investigadora acuciosa de lo mexicano, como ducha manipuladora de la cocina y como anfitriona de familiares y amigos, la autora de esta investigación ha recuperado, a lo largo de varias décadas, tradiciones, costumbres, informes, documentos y objetos de la cultura popular en México, que le han permitido deleitar, no sólo el ojo y el entendimiento, sino también ese sentido que algunos por equivocación vinculan con el exceso: el gusto.

La pequeña exposición que presentó la Universidad Nacional Autónoma de México, en 1984, con parte del material de este libro, cuando todavía estaba en proceso la investigación, permitió observar la respuesta de un he-

terogéneo pero voluminoso público. Si bien la muestra de fotografías y textos se llevó a cabo dentro del III Festival Universitario de Cultura Popular y, por ello, el público se encontraba en cierta medida predisposto al tema, lo que dominó fue la sorpresa, la curiosidad y en ocasiones se produjo hasta cierto rechazo.



Sin duda, las espléndidas fotografías de Michel Zabé, de un alto valor plástico, contribuyeron entonces, como lo hacen ahora, a ganar más adeptos, al presentar cada elemento en su mejor expresión visual. No por casualidad se

mitir e incorporar con éxito elementos de otras culturas y épocas. En fin, se trata de cocinas y comidas que evolucionan y se transforman a la par de las biografías de sus países, regiones y habitantes.

La riqueza culinaria de México está fuera de toda discusión. Regiones, entidades y localidades del país cuentan con alimentos, técnicas, tradiciones y documentos escritos que permiten construir una cocina nacional, mestiza, con platillos y especialidades bien caracterizados. En sus *Memorias de cocina y bodega*, Alfonso Reyes, con enfoque erudito y un tanto europeizante, al hablar de esa cocina mestiza dice, por ejemplo, que el mole de guajolote es la "pieza de resistencia de nuestra cocina, la piedra de toque del guisar y el comer, y negarse al mole casi puede considerarse como una traición a la patria."

Conviene mencionar también otro platillo, éste del siglo XIX, epítome de la cocina mestiza y barroca del México independiente: los chiles en nogada. Según la tradición, éste fue concebido por las monjas de Puebla para festejar a Agustín de Iturbide y conmemorar la consumación de la Independencia. Lleva el exquisito platillo los tres colores patrios del ejército trigarante por lo que bien podría repetirse para él la sentencia de Alfonso Reyes sobre el mole y la traición a la Patria. Un tercer ejemplo de plato mestizo, exento de las grandes causas, es el del michoacano escabeche de blanco de Pátzcuaro que integra a la perfección el sutil pescado del lago, de arraigo indígena, con el inconfundible aceite de oliva del conquistador español.

Ahora estamos ya frente a la cocina mestiza del México de hoy. Su base y su origen están en la cocina prehispánica. En particular, en la parte que ha permanecido de ella y que es tema del presente estudio. Como buena cocina, la de México ha podido, por un lado, transmitir elementos, técnicas y productos a otras cocinas más allá de sus fronteras. Por otro lado, también ha sabido integrar productos y experiencias extranjeras. Así, el cacao de América, que dio origen al chocolate, conmovió a Europa entera en el siglo XVIII y sólo el café de África y el té asiático, en su momento, dejaron una huella semejante. La modesta, aunque omnipresente vainilla, igualmente se llevó a Europa de América, así como el maíz, la papa, el frijol (incluida la alubia blanca), el tomate y el chile, que se difundieron con éxito en todo el mundo. En el caso del frijol blanco (alubia española y *haricot blanc* francés), conviene anotar que sirvió como base de platos regionales del mayor arraigo: la fabada y el *cassoulet* respectivamente. Nestor Luján, el ameno crítico español así lo testimonia y glorifica.

De España y Europa llegaron el trigo y animales domésticos como la gallina, la vaca, el chivo y el puerco. Este último, igual que en China, se convirtió en la base de la dieta animal local, junto con el chivo. Los indígenas mexicanos del siglo XVI, como nos dice Salvador Novo en su *Cocina mexicana*, "miraban sorprendidos a aquel extraño, gordo animal que siempre dormía: cochi, dormir. El cerdo español recibiría su nuevo nombre mexicano de cochino, el que duerme y chicharrón, suena al verbo chichina, quemar. Todavía usamos en México el nahuatlismo chichinar."

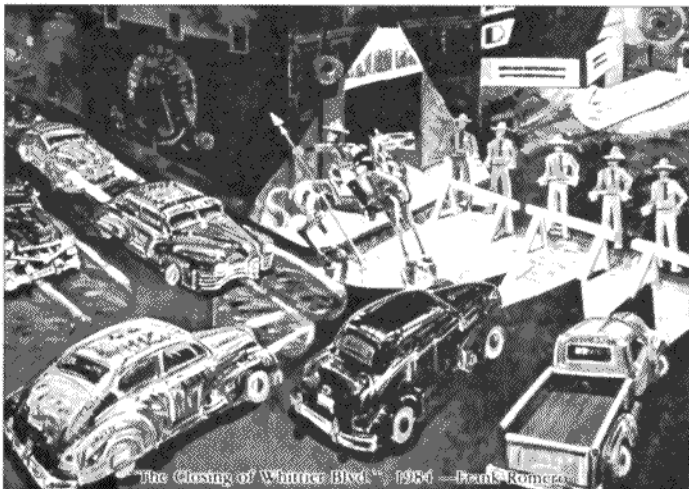
En relación a las técnicas de la producción de alimentos o a las de la elaboración de éstos, puede hacerse un curioso recuento. Es bueno recordar aquí lo estudiado por Charles Gibson sobre la producción de hortalizas en chinampas, que los españoles aprendieron primero de los mexicanos y cuyo posterior control comercial sirvió para dominar a los propios indígenas.

Desde el punto de vista estrictamente gastronómico, más allá de las necesidades dietéticas en cantidad y calidad de los mexicanos, la cocina de México requiere mayor difusión: libresca y de restauración, pues no cabe la una sin la otra. Habría que abordar ambos aspectos para tener éxito, pero el de exportar la cocina es sin duda el más difícil. Por razones que habría de dilucidar ampliamente y que no son tan obvias como podría parecer, la comida de México viaja mal. Todavía más, podría decirse que difícilmente sale de casa, lo que demuestra que el problema de la "comida mexicana" en el exterior — siempre con contadas excepciones — no es en exclusiva el de acceso a las materias primas y a las técnicas de cocción, sino algo mucho más complejo.

Así, aunque no puede afirmarse que no existan buenos restaurantes de "comida mexicana", sí puede decirse sin empacho que no son muchos y que los que incluyen, no ya un menú completo, sino platillos a la carta que recuerden al México prehispánico, se cuentan con los dedos de la mano. "Casa Chon", en la Merced, es una notoria excepción. La alternativa es acudir a los mercados de gran abasto, como el de San Juan en la Ciudad de México o los de Texcoco y Toluca, alejados a la capital. Así una vez aprovisionado, el interesado puede comer en casa con amigos y familiares platillos de este corte. Cabe, entonces, no ser ortodoxos en cuestiones culinarias y agregar algunas innovaciones mestizas, como el tequila que contribuye a abrir el apetito y a digerir los proteínicos alimentos de nuestros antepasados mexicanos. Con todo, llegará el día en que surjan en las principales ciudades del mundo distintos comederos con productos y platillos de México en donde, a la natural predominancia mestiza, se agregará la presencia prehispánica.

Otro camino es el de la investigación y difusión de lo culinario a través de publicaciones: populares y eruditas, históricas y costumbristas, recetarios y novelas; en fin, de todo género y especie. Se trata de un tema que, por desgracia, llega a verse como algo intrascendente o frívolo, en sentido peyorativo.

Subrayo aquí las carencias, pues en materia de logros, que también existen, igual contribuyen el día de hoy tanto mexicanos como extranjeros. Pienso en los trabajos de Ana Ma. G. de Vázquez Colmenares, Patricia Quintana, Diana Kennedy y del extinto Jaime Saldivar; en la crítica gastronómica de Luis



Marcet; en las investigaciones de Virginia Rodríguez, Sonia Corcuera, Raúl Guerrero, y en tantos más que día con día nos invitan a comer mejor y a saber más de lo nuestro. Como objeto de la historia, el tema ha recobrado una importancia mundial sólo comparable al surgimiento de los restaurantes y la crítica culinaria profesional en la Francia Revolucionaria de fines de siglo XVIII. México, oportunamente, parece

no estar al margen de esta nueva primavera culinaria y en el campo de los libros, esta espléndida obra que auspicia Fomento Cultural Banamex es una prueba contundente de ello. Sin duda *Vuelta*, siempre atenta a la creatividad, no quitará los ojos de la comida. ¡La mesa está puesta!

la relación existente entre autor y poema en el caso de Valente. Es decir, vaciado él mismo y vaciado su lenguaje, Valente se construye en el poema y se funde en él. De esta posibilidad de ser o de *devenir ser* (que es una forma de dejar de ser) depende el ahorro verbal de Valente. Sabe que una palabra de más, una palabra antes o una palabra después y desaparece un pájaro, un gato, un venado o el cuerpo del amor. El lenguaje de Valente, entonces es, más que un lenguaje de investigación del objeto, el lenguaje de su protección. Proteger el mundo es una forma de serlo.

CRÓNICA DE POESÍA

por Eduardo Milán

- *El Fulgor*, de José Angel Valente, Madrid, Cátedra, 1984
- *Animalaccio*, de Roberto Echavarrén, Barcelona, Llibres del Mall, 1985
- *Vaivén*, de Marco Antonio Montes de Oca, México, Joaquín Mortiz, 1986

EL CUERPO DEL AMOR

DE LAS FIGURAS que integran la llamada "generación de postguerra" española, que reunió a Francisco Brines, Angel González, Jaime Gil de Biedma, Carlos Bousoño, Claudio Rodríguez y José Angel Valente, entre otros, son los dos últimos los que mantienen una poética digna de atención, más allá de su historicidad. Aunque con lenguajes y propósitos muy distintos, ambos poetas siguen un tronco común pero frente a distintos referentes: Rodríguez reverencia el mundo; Valente reverencia el lenguaje. José Angel Valente (Galicia, 1929) puede considerarse uno de los mayores poetas españoles de la actualidad. La poesía de Valente no puede comprenderse si se la aparta del hecho de que su autor es uno de los más solventes especialistas en mística española (véase, al respecto, su introducción a la *Defensa de la contemplación*, de Miguel de Molinos, editada por Barral). No puede comprenderse cabalmente ese proceso de investigación paralelo al de su lírica, digo, porque la investigación mística de Valente se vuelve un caso patente de teorización, producto de una vivencia personal o de una *experiencia*. En su más reciente poesía, y especialmente en *El fulgor*, es cada vez más palpable esa política de desasimiento. Es interesante ver cómo logra Valente una especialísima forma de sincretismo místico-poético, si se toma en cuenta el hecho de que es un poeta que en ningún caso ha renunciado a la Modernidad —con el acarreo historicista que el término trae. La conciencia de Valente, es decir, su conciencia poética, adquiere lucidez si se la compara con experiencias poéticas actuales, donde, en pleno apogeo post-moderno —es decir: retroceso— hay

innumerables poetas que repiten, por ejemplo, a San Juan de la Cruz como si el esquema poético del santo del signo sostuviera su originalidad en su vocabulario o en sus metros. Esas experiencias "místicas", evidentemente, no pueden ser tomadas en serio. La clave de Valente radica en cómo hacer derivar un proceso de alto refinamiento espiritual, a un proceso de alto refinamiento lingüístico, como es el poema.

Un lenguaje antes

Como la alondra de Bernart de Ventadorn, el lenguaje de Valente *se olvida* y *se deja caer*. Es un lenguaje que está vaciado, es decir, está antes de la escritura. Es un lenguaje, en cierta forma, pre-verbal. Con ese signo vacío, es decir, sin ese signo, Valente entra al campo del poema, entra a su cuerpo. Ese gesto implica una política de detención, de economía verbal, de expectación frente al objeto. Supone también una actitud de extrañamiento frente al signo, que redundará en un extrañamiento frente al objeto. Entre ambos, signo y objeto, se sitúa el yo lírico, que supone la aniquilación del yo autor. La pérdida del yo, condición extrema y clave para el acto de fusión, es también condición expresa del poema moderno, donde no existe un autor explícito sino que ese autor está en función mímica con el texto mismo. De ese texto, de su felicidad como producto, dependerá la existencia del yo. De un modo hereje, cito unas líneas de un artículo de Valente ("Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión", *Syntaxis* 12/13, Otoño 1986/Invierno 1987), quien a su vez cita estos versos de Hallej: "Yo, que he visto a mi Señor con el ojo del corazón. Le digo: ¿Quién eres Tú? Y El me responde: Tú". Esa dialéctica de *Yo es Tú* puede ser asimilada dialógicamente a

El cuerpo es el cuerpo del amor y es el cuerpo del poema

El tema o la Palabra de *El Fulgor* es el cuerpo. Treinta y seis poemas conforman el libro. En su mayoría, todos los textos se refieren al cuerpo de manera directa. Cuando no sucede así, hay un deslizamiento a una exterioridad que lo contextualiza. Por ejemplo:

XXII

La lluvia olía
sobre la sequedad
como animal viviente y
repentino: gracias
te doy, la lluvia,
por este don, sobre pájaros muertos,
sobre días de agosto en el lugar
en donde estoy: París,
poema, favorable, nada.

O en otro caso de salida del cuerpo, cuando reconoce otros cuerpos en la naturaleza, como sinécdoques de un cuerpo mayor que es el cuerpo del poema y "corporiza" los referentes:

XXIII

El gato es pájaro.

Salta de su infinita
quietud
al aire.

Se hace presa.
Es cuerpo, presa con su presa.

Vuela.
Desaparece hacia el crepúsculo.

Es notable ver cómo Valente dialoga intertextualmente con algunos poetas místicos, especialmente con San Juan de la Cruz. No sólo mediante palabras que en alusión más o menos velada hacen referencia al mundo del autor del *Cántico espiritual* ("venado", "presa", "mente", "llano", "bosques", "llama", "vuelo", o palabras que aluden a la experiencia misma: "luz", "vacío", "huevo", "nada").

El diálogo inter-textual está también esbozado en un nivel *gestual*, de apro-

ximación y retirada frente al cuerpo del deseo, de pérdida y de encuentro, de reconocimiento y de olvido. Resalta la simetría de la organización textual el hecho de que Valente siempre se refiere a ese cuerpo (¿su propio cuerpo, el cuerpo de la amada, el cuerpo de Dios,?) como a un tú, como a un otro. Y es en ese principio de reconocimiento del otro que se vuelve posible el amor, un amor intuitivo la mayoría de las veces y rara vez manifiesto explícitamente. Al igual que San Juan en busca del amado, Valente va en busca del cuerpo. Y en esa transferencia que hemos esbozado, puede decirse que a través de todos los textos Valente va en busca del poema. En este sentido es que hay que ver a *El fulgor* como un proceso, como un "Work in progress" permanente.

La experiencia poética de *El Fulgor* atestigua que para Valente el acto poético es ya en sí mismo un acto místico. Es un principio de extrañamiento, de otredad y de fusión. Nadie es nada si no es capaz de desaparecer en otro. Nadie es poeta si no es capaz de desaparecer en el poema. Nada más lejos de la experiencia místico-poética que la sobreesaturación omnipotente de un yo lírico y confiado en su propia inmanencia. En este sentido, la lección de Valente es una de las más bellas, ricas y profundas de la actual poesía en lenguaje hispano. Su lectura de la tradición mística no reconoce ningún lenguaje doble, ni "a lo divino" ni "a lo profano". Se trata de un sólo lenguaje: el lenguaje del amor. Pero para ese amor, que puede generalizarse a cualquier forma de amor, sólo se necesita un requisito: estar vacío. Y el lenguaje también debe estar vacío.

ANIMALACCIO, ANIMAL ILUMINADO

LA NUEVA POESÍA conosureña — me refiero en especial a la argentina y a cierta zona de la poesía uruguaya — ha comenzado la tarea nada fácil de la búsqueda de nuevos medios expresivos. Hartos ya de los procedimientos usuales de una norma poética que derivó muchas veces en la castración, producto de una poesía "bien comportada", los poetas jóvenes de aquel ángulo del continente — o mejor: su poesía — se ha rebelado contra toda suerte de preceptiva. Al contrario de lo que se vislumbra en otras poesías de América Latina, donde la vuelta a viejas formas del pasado pretende hacer pasar por novedad preceptivas ya gastadas por el uso, la nueva poesía rioplatense se empeña en reanudar un perdido diálogo con los maestros herederos de la vanguardia, entre ellos y principalmente, Lezama Lima, Octavio

Paz y Borges. Desde un punto de vista de la tradición poética latinoamericana significa un empeño de *corrección*, en el sentido de hacer justicia — una justicia muchas veces parricida — a los padres modernos de nuestra lírica. Los argentinos Néstor Perlongher (1948), Arturo Carrera (1948) y el uruguayo Roberto Echavarrén (1944) pueden ser asimilados a una corriente que Perlongher bautizó con el nombre de *neobarroco*, parodiando el estilo denominado *neobarroco* de la nueva narrativa latinoamericana y haciéndose eco de ese suelo lamoso al que aludía Borges en su poema "Fundación mítica de Buenos Aires". Pese al hecho de tener un único libro editado, *Austria-Hungría* (1981) y dos en vía de publicación, *Alambres y Parque Lezama*, Néstor Perlongher obtuvo un verdadero éxito (palabra extraña referida a un poeta) entre los lectores de la nueva poesía argentina con un solo poema: "Cadáveres". Este texto de Perlongher es una larga zaga paródica del momento histórico de tiniebla por el que recientemente atravesó la historia argentina bajo la dictadura militar y una referencia explícita a los 30,000 "desaparecidos". La crítica argentina, en general, no entendió el poema, basada quizás en una mirada neostalinista que tiende a sacralizar ciertos momentos históricos que le son adversos. El poema mantiene una organización clásica que cierra cada estrofa con la afirmación: "Hay cadáveres". Su lenguaje parodia el estilo de varios de los monstruos sagrados de la literatura argentina, desde José Hernández y su *Martín Fierro*, hasta el Ernesto Sábato de *El Túnel* y por toda la aventura metalingüística de Borges. Dueño de un excelente manejo de los más "pervertidos" registros del habla, como el de los *media* y aún del registro lingüístico de las telenovelas, "Cadáveres" pasa revista a la situación de la literatura argentina hasta el momento de su escritura y la refiere a su obsesiva tematización: esos cadáveres que aparecen aquí, allí y en todas partes. Un recurso estilístico recorre todo el texto: el humor, pero no un humor tranquilizador de las malas conciencias sino más bien una risa desacralizadora de toda una literatura y de todo un momento histórico. Es una apuesta por la vida mínima, cotidiana, y un intento de sacar la cabeza fuera de la Historia, dos actitudes muy caras a toda verdadera poesía.

Arturo Carrera comenzó su escritura bajo una fuerte influencia de Severo Sarduy y, a través de éste, de la herencia lezamiana. Desde sus libros *La patera canta* y *Arturo y yo*, Carrera se libera de esas influencias y comienza, simplemente, a escribir. Pasa así de una

sobreesaturación barroca basada en el exceso metafórico a una extraña forma de la transparencia. Si bien en sus primeros libros Carrera abría el juego por el lado del significante y desenterraba así un imaginario subyacente en un verbo desgastado por los siglos neocoloniales en un diálogo abierto, por ejemplo, con el inca Garcilaso de la Vega, su deriva posterior, a partir de los dos libros mencionados, se centra en su autobiografía. Una biografía desolada por la pérdida del origen, por una orfandad del dúo padre-madre que lo liberaron a la soledad del signo. En *Arturo y yo* es evidente el desdoblamiento entre escritor y personaje, lo que evidencia la falla existente entre ambos. Su siguiente libro, *Mi padre*, es una retomada directa del canto edípico sublimado del deseo del padre que se convierte en muro, muladar o pared anagramática que sólo habla para hacer más representativa la desertificación de su escritura. Es suyo el bellísimo anagrama: *madres = dreams*, que anuncia su próximo libro, *Mi madre*.

Detenerme en Perlongher y Carrera es una pretensión de centramiento del tercero de estos poetas, Roberto Echavarrén, de cuyo último libro, *Animalaccio*, me ocuparé. La escritura de Roberto Echavarrén llama la atención desde su libro *La planicie mojada* (1981). Antes había publicado *El mar detrás del nombre* (1969). *La planicie mojada* maneja un aparato verbal cuyo centro era el significado. No un significado que se desprendía del acoso directo del referente, sino un significado que aparecía oblicuamente referido, rozado al pasar, en un intento de encadenamiento metafórico que formalizara un tapiz de significaciones. Ese oscurecimiento del significado se basaba en dos modelos que Echavarrén asumió desde el principio: el de la poética cerrada de Lezama Lima y el de la teoría del inconsciente de Jacques Lacan. De Lezama recogía la proliferación del decir en busca de un centro que sucedía fuera de la escritura, el bordeo de un eje ausente que subyace a la organización sintáctica pero que no la dirige sino que la deja fluir con libertad. En el predominio obsesivo de la sintaxis como ordenadora de un mundo sin sentido, nutrido de objetos que no tienen más representación que su funcionalidad, radica la poética de *La planicie mojada*. De Lacan, Echavarrén tomaba en un plano estrictamente teórico la función del lenguaje como piedra de toque para el funcionamiento de la máquina de inconsciente. No hay una lógica del lenguaje en ese libro de Echavarrén: hay una lógica de imágenes que responden a un impulso estrictamente personal, ordenada únicamente por una

necesidad de decir. En este sentido, *La planicie mojada* es un libro implosivo, donde el deseo permanece enmascarado en la exterioridad metafórica y se niega a decir qué es. Un libro oscuro, cuya actitud fundamental es transmitir un imaginario en bruto, un imaginario casi salvaje. Su valor radica principalmente en la voluntad de mimetizar el comportamiento imaginario y entregarlo al receptor sin concesiones a una norma de inteligibilidad. En esa obliteración del sentido, en esa autocensura a propósito, en ese oscurecimiento referencial reside su radicalidad.

Animalaccio representa el lado "claro" de la poética de Echavarrén. Consciente de que la censura en el decir es meramente operativa, ya que lo que se oculta aquí se trae allá, *Animalaccio* se abre a un cierto grado de "claridad", a un mayor grado de representación. Esa apertura se plantea básicamente en la relación directa con el objeto. Hay un desprendimiento del uso de la metáfora en favor de una mayor realización del lenguaje. La escritura pierde su ensimismamiento y entra en una zona híbrida donde el lenguaje poético se mezcla con el lenguaje hablado produciendo un continuo cambio de registro. Los adjetivos pierden el privilegio "literario" y ahora califican desde cierta perspectiva coloquial. Digo "cierta" perspectiva coloquial: Echavarrén no cae en la trampa de creer que el lenguaje coloquial es el lenguaje "natural" de la comunicación. Sabe que el coloquialismo reviste una retórica tan gastada como cualquier otra. Esa entrada coloquial en la escritura se practica para quitarle neutralidad y en favor de una mayor concreción de la expresión. En este aspecto, en el cuerpo negro de la escritura, lo coloquial se introduce como un injerto que produce momentáneamente un cambio de piel. Otro elemento que aparece claramente en *Animalaccio* es el anecdótico. Los poemas ahora tienen un tema, por lo que el lenguaje cambia de frente al dejar de estar autorreferido. Era previsible este giro en la poética de Echavarrén, que alternaba siempre entre el verso medido por la respiración y un desborde verbal que rozaba la prosa. La ruptura genérica que produce el lenguaje de *Animalaccio* resalta así su grado de hibridación. Sin perder el deseo significativo de su libro anterior, ahora Echavarrén ingresa en un nuevo territorio: el mundo objetivo-real. Naturalmente que prosigue el cuestionamiento de esa "realidad" como un paisaje insustituible con mecanismos anteriores a ella misma. Contra esa realidad "hablada" ideológicamente, Echavarrén pasa de la autocensura a la denuncia. Y desde la única perspectiva creíble: desde la más empedinada subjetividad. El mundo objetivo se define estrictamente por el deseo del que lo nombra y no por una

lógica implantada antes del deseo. La propuesta de Echavarrén es nombrar todo de nuevo, lo que lo aproxima a una poética de invención. Pero si la invención siempre concedió un grado de veracidad a ciertos discursos paralelos al poético, como el de la ciencia, por ejemplo, con la consabida voluntad de ordenar el mundo, la escritura de Echavarrén acepta la desarticulación de lo real como dato de hecho. La luz, los objetos, las relaciones entre éstos, dependen ahora de la mirada del poeta. Ya no más un universo anterior a la mirada. Partiendo de la base de ese *estar ahí* de lo real y de su aceptación, ahora se trata de conquistar un lugar para la mirada personal. Bello libro *Animalaccio*. Y la afirmación de uno de los exponentes más sugestivos y sugerentes de la nueva poesía latinoamericana.

IMAGINARIO RÍO DE AGUA IMAGINARIA

UNA DE LAS aventuras más originales de la poesía mexicana del siglo es la emprendida por Marco Antonio Montes de Oca. Desde su comienzo mismo, la lírica de Montes de Oca se instaló en la poesía mexicana como un cuerpo extraño. A partir de *Ruina de la infame Babilonia* (1953) hasta este *Vaivén*, un mismo movimiento la recorre: el fluir, un devenir que no se sabe dónde empieza ni donde termina. Ese fluir se ha planteado a través de su variadísima colección de poemas a partir de diversos estadios: un estadio referencial-histórico (los poemas políticos), uno concreto-visual (*Lugares donde el espacio cicatriza* (1974), un estadio ecológico-naturalista ("A la custodia del reino natural"), etc. Pero si bien existen esas cristalizaciones, ninguna de ellas ha detenido el devenir interminable. Pocas poéticas en lengua hispana sugieren la similitud de un río como la de Montes de Oca. Es un agua de respiración heraclítica, de continua mutación o de continuos agregados. Todas las influencias —desde Hölderlin a Dylan Thomas, desde la lógica compositiva "poeticista" hasta el surrealismo, pasando por la aventura concreta— se hunden en esa poética y desaparecen bajo su superficie. Una poética de la superficie: a pesar de que la temática de Montes de Oca es muy variada y atraviesa los grandes tópicos del amor, la muerte, el bien y el mal, el tiempo y el espacio (el espacio donde vivir, el espacio donde escribir), ninguna de esas profundizaciones ha opacado la piel última de su decir: el significativo. En la poesía de Montes de Oca está presente desde siempre la

problematización del lenguaje y la conciencia de su materialidad. Pero esa conciencia de la materialidad del lenguaje no ha cristalizado en el poema *doble*, es decir, en el poema como objeto y en el objeto como pasible de reflexividad. En este sentido, Montes de Oca no es un poeta crítico del lenguaje mismo, no trata de averiguar metódicamente la representación de ese lenguaje. Montes de Oca confía en la palabra poética y en su capacidad transfiguradora. Es una poesía que bordea principalmente dos funciones del lenguaje teorizadas por Jakobson: la expresiva, manifestación inequívoca de un yo profundo, predominante en lo que la preceptiva clásica llama "lírica", y la función poética del lenguaje, la que se vuelve sobre su materialidad misma, una función esencialmente lúdica. Naturalmente que el juego lingüístico supone ya una distancia crítica respecto de las posibilidades de la combinatoria. Pero nunca es una pregunta por el código, nunca supone un extrañamiento frente al lenguaje como *otredad*. El poeta *moderno*, perdida su posibilidad real de *otredad*, vuela esta pulsión sobre su creación misma: convierte el poema en su *otro*. De ahí que se diga que la poesía moderna incluye su propia crítica. Para Montes de Oca, en cambio, existe una convicción adánica, de fusión entre la palabra y la cosa muy anterior a la crisis epistemológica que las separó. Heráclito pero también Parménides: "lo que es, es. Y no puede dejar de ser". La elección de esta identidad supone un cierto grado de atemporalidad o, mejor, de fuera del tiempo, de fuera de la Historia. Este último visto globalmente, ya que aludí antes a su incursión sobre temas de una actualidad candente, en sus poemas políticos: "A bayoneta calada", "Oda por la muerte del Che Guevara" y otros. Ulalume González de León sugiere que estas incursiones de Montes de Oca en la poesía de compromiso no representan su zona más feliz. Cierto: el impulso poético del autor parece negarse a una restricción temática demasiado dependiente de la contingencia. Lo cual no quiere decir ni sugerir un debilitamiento de la poesía de Montes de Oca frente a situaciones concretas, producto de la Historia o no. Tampoco sugiere que esas situaciones históricas no pueden producir buenos poemas (aunque, hay que decirlo, son rarísimos los casos de resultado feliz de esos experimentos: en su mayoría no son ni poesía ni política). Si comparto con González de León la convicción de que lo que llamo *deriva imaginaria* de Montes de Oca no consigue detenerse en un objeto determinado, sino que su felicidad radica en el roce objetivo, en el pasar entre el

mundo fenoménico sin detenerse. Este explica, por otra parte, el hecho de que su poesía no cuestione la naturaleza ni su "orden". Por el contrario, la celebra. Puede decirse que globalmente la obra entera de Marco Antonio Montes de Oca es una ofrenda. Ofrenda a la naturaleza, ofrenda al mundo y ofrenda al lenguaje. Esa triple actitud tiene por raíz el deslumbramiento y el asombro, que han mantenido intactas su inocencia. La crítica ha visto también una evolución desde la celebración al escepticismo en esta poesía, tal vez desde el libro *Se llama como quieras*. Si esta obra registra estas instancias, cree que están planteadas mejor en el plano de la conciencia referida a lo humano, a sus posibilidades reales, a la pérdida de fe en las utopías. No creo que el escepticismo haya dejado huella en la poesía misma. El impulso primario no parece haber decaído sino que ha tomado giros distintos, distintos devenires. Sí, sobre todo en la última parte de la poesía de Montes de Oca, hay un mayor centramiento en el yo poético y en la realidad inmediata, lo cual disminuye la posibilidad de un canto totalizador. La última poesía de Montes de Oca es cada vez más fragmentaria, cada vez más un registro del instante sin sacralizaciones.

Vaivén, el libro que hasta el momento cierra su poética, es un ir y venir de Montes de Oca de la poesía a la prosa. Esta incursión en la prosa poética no es nueva: atraviesa intermitentemente toda su creación. Hay quien dice que lo mejor de la producción de Montes de Oca está en su prosa poética. No lo sabría exactamente. Parece que en este género la imaginación del poeta se desprende hacia nuevas regiones que el verso — y quede claro que el verso de Montes de Oca no es de ninguna manera rígido — no puede abarcar. Pero no distingo claramente una diferencia entre los dos momentos. Creo que existe una clara continuidad o una rara complementariedad entre ambos. Porque si bien la mayor elasticidad de la prosa poética permite una nueva dimensión temática, en el caso de Montes de Oca esta posibilidad resulta sólo un pretexto para soltar su imaginación. Pero ese movimiento pendular del libro está pautado también dentro de los poemas no prosísticos. La división del espacio escritural en dos bloques bien diferenciados posibilita una lectura alternativa que se autoabasteca de sentido en cada bloque. El ir y venir de uno a otro prolonga la significación y abre la percepción del lector a nuevas posibilidades. En *Vaivén* la poética de Montes de Oca continúa intacta. Es la misma su voluntad creacionista y es el mismo el sistema de montaje como grecas, los largos párrafos que los indígenas labran en la piedra. Grecas que no comenzaron ni terminan en el poe-

ma, sino que estuvieron antes en la memoria y seguirán después en su desdramatamiento. También siguen presentes en *Vaivén* los recursos tropológicos que desde temprano acusó esta poética: la metáfora y la imagen. La metáfora es un tropo que aspira a la fijación temporal a la vez que pretende un desvelamiento objetual. En la operación de sustitución que la caracteriza, los distintos referentes que participan en ella suponen un grado de revelación de identidad. La metáfora es una ecuación contradictoria en esencia: la identidad de un objeto se revela por oposición a otro y en esa oposición, por paradoja, las identidades distintas se atraen. De cualquier manera, el tropo supone una instancia de fijación, de detención objetual. La conciencia de su poética como una poética de deslizamiento referencial ha hecho que Montes de Oca haya, paulatinamente, ido abandonando este recurso. No sucede lo mismo con la imagen: ese recurso obviamente visual tiene una mayor agilidad respecto de los referentes que aglutina y contiene el atributo de sugerir movimiento. No es raro que Montes de Oca insista estilísticamente en la imagen, ya que su poesía es eminentemente visual. Es coherente con su otra faceta creativa: la de pintor. Si la zona de su obra contenida en *Poesía Reunida*

(1971) puede caracterizarse por un proceso de yuxtaposición de instantáneas de la mente, en el transcurso siguiente de su obra se puede observar una mayor lógica sintáctica con el consecuente relegamiento metafórico, ya que la metáfora interrumpe el libre fluir de la cadena sintáctica al proponer súbitamente un nuevo espacio. Por el contrario, una mayor insistencia en la imagen vuelve coherente su proyecto de dinamismo, su pasar sin dejar huellas petrificantes. *Vaivén* es testimonio directo de lo que acabo de decir. Es notoria no obstante, la búsqueda de un mayor desasimiento, de un dejar pasar el objeto *tal como se ve*. En este sentido, en *Vaivén* es clara la deriva de lo propiamente *inventivo* (metafórico) hacia una perspectiva del *ver* (imaginaria), que es otra manera de inventar pero no tan distanciada de la apariencia, único reducto que aproxima al poeta de lo real. La paradoja poética radica justamente en que en lo apariencial está la clave secreta de lo invisible. En cualquier caso, hay que esperar la próxima edición de la poesía completa de Marco Antonio Montes de Oca para hacer un arqueo de su trayectoria y para concluir, aunque sea provisoriamente, sobre cuáles han sido los parámetros exactos de la evolución de esta especialísima poesía de flujo incesante.

Vuelta Publicará:

Susan Sontag *La manera como vivimos ahora*

Donald Fanger Tertz / *Siniavki: El diálogo solitario de un escritor ruso ejemplar*

Eliot Weinberger *¿Cuáles eran las preguntas?*

Juan Nuño *Los esfuerzos del divino Marqués*

Leszek Kolakowski *El terremoto de Gorbachev*

Adolfo Bioy Casares *El relojero de Fausto*