

A LA SOMBRA de los oscuros dátiles, cuando cae entre los minaretes donde los temerosos vociferan el Nombre y las cúpulas azules jaspeadas el resplandor anaranjado del crepúsculo, detrás de los mucharabíes, nimbada por una luz blanca, como la odalisca tatuada de Gustave Moreau, aparece una esclava de ojos rasgados. La siguen sus hermanas, que tienen idénticos trazos y nombres de vientos. Las cuatro van a abandonar la corte, el feroz ejército y la biblioteca donde se encuentra la interpretación de los arabescos que rigen, sin que ellos sospechen, el destino de todos los hombres. Antes de partir, la Señora va a marcarlas: que lleven para siempre, como halcones el anillo de sus príncipes, la firma de tinta roja, el sello indeleble del cautiverio. Ordena que cada una lleve en el vientre, tatuada, la cuarta parte de una araña roja, dorada y negra.

Derivan los cuerpos cifrados, se van marchitando, desfallecen, hasta que mueren pronunciando un nombre; los tatuajes se borran.

O no: como si temieran degradarse con la piel que los soporta, los tatuajes frente a la muerte, con ese *instinto que atraviesa toda escritura*, se han exilado, han emigrado hacia otro cuerpo, vital y fornido, pájaros de tinta hacia el verano.

Van a reaparecer, pues, los cuatro fragmentos, pero ensamblados en una sola araña tentacular, brillante y devoradora que se ha posado en el sexo urgente de Ahmed Allabí — comparable al de Farraluque, en *Paradiso*, y objeto de idéntica veneración.

La mancha colorida crece con la erección, vampiriza la energía que antes del estallido blanco irriga el canal, hasta que termina, con una orquídea aniquilando a su huésped, anemizando la fuerza fabulosa de Ahmed. Muere el tatuado a su pesar, ya sin la potencia itifálica que lo había torturado, y confiesa en su agonía el sueño que tuvo la noche en que comenzó tan luciferina turgencia: el de la esclava y sus tres hermanas.

Se trata de uno de los tatuajes descritos por Alberto Ruy Sánchez en *Los nombres del aire* y, en el interior de la descripción, soñado; ello no impide que, al recorrer un repertorio de la iconografía dérmica como el de Michel Thévoz — *Le corps peint*, Skira, 1984 — podamos reconocer esos ramajes de tinta proliferantes y arácnidos, en los maquillajes para fiestas religiosas o matrimonios, de la banda costera de la región de Tihama, en Yemen. Aunque el paisaje que enmarca el relato nos hace pensar, con más probabilidad, en los tatuajes que marcan verticalmente desde el labio inferior hasta el mentón, y reaparecen en el antebrazo de las mujeres de Aït Hadidou o Aït Brahim, en

# LOS LIBROS DE VUELTA

## LOS NOMBRES DEL AIRE

de Alberto Ruy Sánchez

por Severo Sarduy

• *Los nombres del aire*, Joaquín Mortiz, México 1987, 115 pp.

Marruecos, y en los dibujos, hechos con henna verde, en el reverso de las manos de las mujeres de Marrakech.

El paisaje que enmarca el relato: una isla de Mogador onírica, no exenta de esa alambicada ornamentación islámica, siempre presta a bascular en su exceso, en su *kitsch*, ni tampoco — por onírica — de relaciones con la isla real, la que se encuentra situada no lejos de la ciudad de Essaouira — la antigua Mogador —, que fue edificada en una península, y abriga en la bahía a las *Insulae Purpurariae*, donde el rey Juba II, a finales del siglo I antes de Cristo hizo construir una fábrica de púrpura.

Teniendo en cuenta ese contexto podemos volver a los tatuajes. Si la elucidación que de ellos hace Michel Thévoz, a partir de sus orígenes en el período pre — islámico y hasta en el neolítico es operante en este caso de emigración, veremos que no es asombroso el sitio que escogieron para posarse, el destino físico de su fuga, ya que: "el efecto de la prohibición coránica sólo fue la substitución de la significación ritual de los tatuajes por una función terapéutica, profiláctica o curativa, sobre todo contra las afecciones de la vista, la esterilidad y las enfermedades venéreas. Las madres tatuaban por eso a sus hijos o recurrían a un tatuador profesional, siempre para obtener lo mismo".

No pretendo con estas citas, por supuesto, dar una verosimilitud etnológica a la minuciosa ficción que se despliega en *Los nombres del aire*; pretendo, eso sí, *anclarla en lo real*.

Ya que si los signos — los de tinta y los otros — emigran continuamente en el relato, se desplazan de un soporte a otro, donde se entregan a un diferente sentido y a una nueva constelación, siempre lo hacen a partir de un alfabeto real, de una heráldica precisa, cuya

semiología no sólo es realizable sino que está repertoriada. Lo extraordinario no está en los sistemas de signos, sino en la luz que arroja su emigración. Así sucede también cuando las nueve cartas de la baraja que la adivina despliega en forma de espiral, situando en su centro cuatro cartas más que corresponden a los ángulos de un cuadrado imaginario, dibujan instantáneamente no sólo el destino secreto de la consultante, sino también el mapa de la ciudad de Mogador, que para sus habitantes es una imagen precisa del mundo: la calle del Caracol, esa que dando giros va desde las murallas exteriores hasta la plaza central, donde se encuentran, formando un cuadrado, los baños públicos y los tres templos que corresponden a las religiones practicadas en el lugar.

Si he fijado los amarres con lo real, es para que se despliegue mejor, como un velamen, la enigmática iniciación del personaje principal del relato, Fatma, que no es ni una fuente de pasiones, ni una voluntad de lenguaje, sino más bien otro espacio físico, otro lugar a donde van a emigrar los signos: los del deseo, esos que han marcado, desde los míticos zejeleros, la lírica del Islam, una voluptuosidad cuya firma es la voluta, el arabesco, el arco generoso que corona las aberturas de la casa, en oposición a la severa ortogonal que asfixia a las de la arquitectura occidental.

En Fatma se posan los deseos, ella los recibe como una pura transparencia: los ve pasar a través de su cuerpo y a veces vibra con ellos, pero jamás los conserva. Es la morada de lo efímero, de lo que el erotismo tiene de inapreciable y siempre huyente. Su cuerpo — dicen las mujeres de Mogador — aloja extraños y peligrosos visitantes; mas esa residencia es pasajera, como los hechos que las viejas que llevan al

cuello una piedra plana de dos colores —el emblema de una fortaleza— saben conjurar.

Así pasan los deseos de un joven afebrado, y luego los de un obeso vendedor de pescado con un pañolón rojo en el cuello de toro, tan maniático en cuanto a los colores de los peces que prohíbe la yuxtaposición del verde y el amarillo. Ante la indiferencia de Fatma su desconsuelo es tal que frota su falo entre dos peces, hasta herirlo con el roce de las escamas. Finalmente, en el hammam, donde una bruma púrpura sube por los muslos de las mujeres, surge el deseo de Kadiya; su mano adquiere entonces la majestad hierática de un fetiche omnipotente: una mano que mira, un gesto que alucina el laberinto del hammam. '¿Qué era el Hammam por la mañana? Torbellino secreto: grito, pastilla de jabón disuelta en agua, cabellera enredada, yerbas de olor evaporadas, un gajo de naranja en una fuente de semillas de granada, menta y hashish en labios gruesos, depilaciones apresuradas, sandalias de madera hinchada, tierra roja para teñir el pelo, un durazno mordido, flores obesas, azulejos vivos, desnudez sumergida

que se mueva como reflejo de la luna en el agua'.

Nombrar el aire es también hacerlo ver: lo que logró Delacroix en las *Mujeres de Argel*; lo que siempre pretende esa tradición de pintores "arabistas" que, desde las escuelas coránicas tan en boga en el siglo XIX francés hasta Matisse, irradian la tela de una luz reconocible, la de un sur mítico. Fortuny o Claudio Bravo, con sus marabutos perdidos en la arena brillante o sus adolescentes en chilaba en medio de apartamientos excesivamente ruidosos, no están lejos de esta herencia; tampoco, en otro ámbito, Pierre Loti.

Alberto Ruy Sánchez ha escrito, con *Los nombres del aire*, más que una novela: una semiología de la movilidad; el libro se va convirtiendo, mientras desciframos —no sólo con el conocimiento, sino también con la piel, con la invención táctil— las voluptuosas aventuras de Fatma, en una *heráldica del desplazamiento*. Es decir, en otro modo, el de la fulguración, seguramente más idóneo, de aprender a leer.

sea tratándose de este poeta. Es interesante cómo, en ésta como en tantas otras cosas, Borges es un redefinidor, un fundador de géneros a partir del cual resulta necesario volver a plantearlo todo. Por lo mismo hubiera sido pertinente reconsiderar la forma adecuada de relatar su vida y, más aún, repensar los objetivos mismos del género biográfico antes de enfrentarse a un ser tan ubicuo e irreductible.

Me temo que Monegal no solamente no lo hizo, sino que se decidió por asediar la vida y la obra de Borges a partir de una serie de convenciones y discursos sancionados y legitimados por un quehacer académico tedioso, con el aura de resignación y la pátina envanecida de una formación ortodoxa y escasamente flexible.

Sería interesante pensar en las razones que han hecho de Borges un escritor tan leído, glosado, comentado y socorrido en todos los niveles. Una de ellas, sin duda, es la que se deriva del hecho de que Borges invariablemente se las arregla para que el lector de su trabajo se sienta muy inteligente, casi siempre sin tener que detenerse a ponderar en qué medida esa sensación se preserva no gracias a él sino a su pesar. Sus parábolas ilustran con minuciosa diaphanidad vértigos metafísicos y geométricos maëlstroms que, para la mayoría de sus lectores, pasan por inarticulables y que, una vez cifrados en una ficción, un relato de malevos o un soneto conjetural, fingen explicar (es decir: explican) oscuras razones cuyos ingredientes básicos (el tiempo, el espacio, yo) suscitan la simpatía del agradecido lector. Otra, quizá, se derive del ejercicio iconoclasta, de ese arrojado contagioso y deslumbrante frente a las grandes oscuridades de la razón y las luces de la fantasía hivanadas en un tejido de apretada originalidad. Otra más: pocos escritores contemporáneos han logrado la longevidad precisa para habitar con holgura tal el amplio territorio de mistificación con el que sus lectores han retribuido los dones de una obra y el carisma de un autor como Borges. Borges consiguió traducirse en leyenda tanto por la calidad de su trabajo como por la fácil benevolencia de un tiempo apabullado por su ausencia de gloria. Él se dejó festejar y cosechó prolijamente los frutos de una celebridad casi maternal no sin dejar de machacar, en cada oportunidad, que su elaboración modesta era la primera en escandalizarse ante el perpetuo no-cumplimiento de su víctima.

Con la fidelidad de un Boswell, pero sin sus dones, Monegal dedicó casi treinta años de su vida a abanderar la causa internacional de ese fervor. Sus libros (el *par lui meme*, el *Ficcionario*,

## BORGES, UNA BIOGRAFÍA LITERARIA

de Emir Rodríguez Monegal

por Guillermo Sberidan

• Traducción de Homero Alsina Thenevet, colección "Tierra Firme", Fondo de Cultura Económica, primera edición en español, 1987

EN LA MEDIDA en que se puede adivinar la vida de alguien a quien uno conoce puede resultar imposible escribir la vida de alguien a quien todos imaginamos. El biógrafo hábil quizá considere eso cuando decide a quién va a biografiar y cómo. De hecho, cuando la relación entre un biografiado y un biógrafo realmente funciona, es decir, cuando se establece entre ambos una afinidad que va más allá de las meras coincidencias, es cuando se dan las condiciones adecuadas para esperar una gran biografía. Eso sucedió, por citar algunos rápidos ejemplos, entre Maurois y Balzac, entre von Salis y Rilke o —más recientemente— entre Mariani y William Carlos Williams. Incluso entre Troyat y Tolstói y, por razones diferentes —que alguna vez explicó García Ponce, buen lector de biografías—, entre Painter y Proust. En todas estas biografías, y muchas más, se da la temperatura de la creación. Una temperatura que resalta al biografiado, el biógrafo

y, cosa muy importante, a la época y a los lugares que sirvieron de escenarios a la vida en cuestión. Todo en ellas queda impregnado de una relevancia que culmina en el objetivo final: revelar ciertas condiciones que nos hacen amar más una obra. (Borges, por cierto, escapa de lo anterior: su *Évaristo Carriego*, más que una biografía de un poeta, lo es de una manera de ser porteño que era lo que a él le interesaba y que tuvo en el coplero sólo a un digno paradigma.)

Comenzada desde 1949 y publicada primero en inglés en 1978 (después hubo una edición francesa) la biografía de Monegal se asume desde el título como una empresa ambiciosa en tanto que pretende que la literatura de Borges está íntimamente determinada por su vida y que, de hecho, es en ésta donde deben encontrarse las causales que, paralelamente, devendrán en una práctica literaria específica. Esto, que podría antojarse evidente, quizá no le

etcétera) y sus artículos sobre Borges le certifican ese nombramiento de embajador cercano a la majestad de Borges que todos los lectores pareceríamos haberle encargado. Monegal asumió de alguna manera el cargo de *cheerleader* dado por los fans y esta biografía es, a su vez, su manera de retribuir tal compromiso.

Entonces ¿qué fue lo que pasó? Paso que a esta biografía le falta y pasó que también le sobra. Pero ¿no hubiera sido igual con cualquier otra? es decir, ¿no sucederá que Borges evadirá siempre esta forma vicaria de celebración? Los méritos y los defectos de esta biografía se antojan peculiares de esta biografía, pero sería difícil calcular que otra cualquiera no tendría los suyos propios, no por incompetencia de los posibles responsables, sino por el exceso de facetas del asediado. Aún está fresca y viva la memoria de alguien a quien nos hablamos acostumbrado a tener cerca como para sustituirlo por la historia. Parafrasearé a Bianco y propondré que uno lee la biografía de un escritor por una razón muy sencilla (en apariencia): porque queremos conocerlo a él (ya conocida su obra) y porque queremos alcanzar vicariamente su amistad. Pero Borges estaba demasiado presente como para suponer que no era un amigo presente. Este deseo de ser amigos es tan comprensible como todas la visciditudes que surgen de la admiración, esa extraña forma del egotismo. Sin embargo es cierto: uno no debería admirar a sus escritores favoritos. Esa es una palabra demasiado necia que quizá no significa nada. Ya lo dice Cioran en respuesta a la solicitud de Savater de que escriba algo para *homenajear* a Borges (otra palabra zonzona): "La consagración es el peor de los castigos... desde el momento en el que todos lo citan, ya no podemos hacerlo, o de lo contrario, tenemos la impresión de aumentar la masa de sus admiradores, es decir, de sus enemigos."

Monegal se quiso uno de sus amigos. De hecho, en la biografía, a partir de la página 262, él mismo aparece en escena, para ya no abandonarla, como uno más de los personajes, precisamente cuando decide convertirse en el coordinador de la admiración general. Confiesa haber leído las colaboraciones de Borges para *El Hogar* (que, editadas por Monegal, ha hecho circular Tusquets en un volumen que cuesta veinticincomil pesos), haberlo, después, buscado y haberlo, entonces, encontrado y haberlo, más tarde aún, hecho su amigo. Para él, dice, "habla terminado la literatura y habla comenzado Borges". La verosímil autoridad del testigo quedará contagiarnos a partir de ese momento con la que pasa por ser una cuestionable autoridad. Serán cuarenta años de estudiarlo, conversarlo, analizarlo, interrogarlo y pasearlo, finalmen-

te, en su apoteosis final: los triunfos del Borges conferenciista (el otro) en todos los *Simón Bolívar Rooms* del circuito *Ivy League* de las universidades norteamericanas.

Monegal ha sido el más ferviente oficiante de aquella variedad. Como Píadas, anhela disolverse en Orestes y no ver la vida sino por la interpósita persona del admirado y preservando, a la par, los beneficios del testigo de privilegio. Lo cual no está mal, si de lo que se trata es de redactar una biografía y contar la historia como si la historia fuera un hombre, cuota ineludible del género. Lo que sí no se puede evitar, toda vez que será allí el único terreno donde ese fervor ha de comprobarse, es que la biografía funcione como biografía y como texto autónomo, que lejos de explicar lo inexplicable (la vida de un hombre) prefiera proveernos de las razones suficientes de la imposibilidad de esa explicación (pienso, por ejemplo, en lo que hizo Moricke con Mozart, que ni siquiera quería ser una biografía y de hecho no lo es, aunque...)

Pero Monegal está empeñado en explicar, en aducir y en sancionar su admiración en lugar de festejar su propio deseo. Así, explica minuciosamente una serie de percances en la obra de Borges que, según él, explican la aparición de ciertos temas y asuntos de su obra. Tal la tesis de que el bilingüismo inicial tuvo una correspondencia con la bivalencia borgiana ante las letras (a las que correspondería el inglés) y las armas (en español), antítesis que Borges mismo atizó en sus infinitas entrevistas. Monegal concluye, por ejemplo, que aunque el castellano era "el código culturalmente inferior" Borges logró redactarlo "con una tensión estilística más próxima a la lengua inglesa." O bien cuando se decide por aclarar el *leitmotiv* del espejo y se abandona en elegantes disquisiciones sobre las implicaciones freudianas y lacanianas del azogue en las que Georgie (Georgie es Borges cuando era chiquito) tendrá que caer en su paso por las horcas caudinas psicoanalíticas. Para nosotros como lectores es un hecho que cualquiera de los relatos, ensayos o poemas en los que el espejo funciona como símbolo o como asunto argumental, incitan y asombran más que cualquier reducción pretendidamente científica. Pero eso no intimida al académico, cuya labor, a fin de cuentas, no consiste en palpar el enigma sino en traducirlo a una fórmula. El enigma del espejo y el vértigo que nos produce, no puede tolerarse como mero símbolo y es menester velarlo con la cuaresma de la psique. (Los espejos parecerían incapaces de fascinar y hechizar por sí mismos. A Georgie quizá lo hechizaron porque vio reflejado en uno

a *Padre* y a *Madre* — así se llaman en esta biografía los padres de Borges, es decir, Georgie — haciendo el amor. ¿No es Auden el que pregunta "quién puede imaginarse a su padres fornicando"?)

El interés por el laberinto y el minotauro, en el mismo tenor, tiene que ver con la casa cerrada al exterior en que los Borges vigilaron la libresca infancia de su hijo, una casa alertada contra las intromisiones de un "afuera" ominoso. A partir de eso y de la tesis final (el vientre materno como casa) Monegal recorre toda la obra de Borges en pos de las situaciones que signifiquen su tesis. Por ejemplo, desde ahora, "El inmortal" es un cuento que deberá leerse como una alegoría del parto y del pavor uterino. Estamos ante un nuevo giro de la reciente escolástica que pregona que "todo lo anotado es notable" (no es un azar que el laberinto de la ciudad de los inmortales tenga nueve puertas). Si es así, el lector de una vida, al decidir que todo lo vivido se convierte en sustrato de lo creativo y es notable ¿no debería afinar en qué consiste lo vivido? Pues lo vivido es lo recordado por una memoria que, involucrada en un proceso tan creativo como el otro, es inconfiable por selectiva, olvidadiza y, como dice Borges, básicamente mentirosa. ¿Quién puede imaginarse a sus padres fornicando? Respire el lector: el padre Borges, según Monegal, no pudo: en un burdel ginebrino al que fue llevado por *Padre* Georgie sufrió lo siguiente:

La pequeña muerte, como denominan los franceses al orgasmo, se acercó demasiado para él a la muerte real. A partir de ahí, Georgie sintió miedo ante la perspectiva del acto sexual.

De ahí a la cristalización de su edipo se cocina una lechuga lacianiana con una cebolla Klein con todo y madres sucedáneas y actos fallidos (por ejemplo, abrirse a la cabeza y casi morirse con tal de no cumplir una cita con una novia). ¿Para qué?

Monegal es mejor historiador que biógrafo. Los capítulos sobre la vida literaria portañesa en las décadas de la "vanguardia" son mucho más interesantes y están apropiadamente documentados y narrados. A pesar de esta incómoda insistencia por parte de Monegal en que Borges fue el primero en todo y de veleidades harto subjetivas en materia de preferencias literarias, tal el desdén hacia el período madrileño (que parece surgir de una personal antipatía contra Gómez de la Serna a quien llama "un payaso de éxito" y un "dadalista"). Y es que Monegal no duda en aprovecharse de su autoría para denostar a quienes le in-

cuello una piedra plana de dos colores —el emblema de una fortaleza— saben conjurar.

Así pasan los deseos de un joven afebrado, y luego los de un obeso vendedor de pescado con un pañolón rojo en el cuello de toro, tan maniático en cuanto a los colores de los peces que prohíbe la yuxtaposición del verde y el amarillo. Ante la indiferencia de Fatma su desconuelo es tal que frota su falo entre dos peces, hasta herirlo con el roce de las escamas. Finalmente, en el hammam, donde una bruma púrpura sube por los muslos de las mujeres, surge el deseo de Kadiya; su mano adquiere entonces la majestad hierática de un fetiche omnipotente: una mano que mira, un gesto que alucina el laberinto del hammam. "¿Qué era el Hammam por la mañana? Torbellino secreto: grito, pastilla de jabón disuelta en agua, cabellera enredada, yerbas de olor evaporadas, un gajo de naranja en una fuente de semillas de granada, menta y hashish en labios gruesos, depilaciones apresuradas, sandalias de madera hinchada, tierra roja para teñir el pelo, un durazno mordido, flores obesas, azulejos vivos, desnudez sumergida

que se mueve como reflejo de la luna en el agua".

Nombrar el aire es también hacerlo ver: lo que logró Delacroix en las *Mujeres de Argel*; lo que siempre pretende esa tradición de pintores "arabistas" que, desde las escuelas coránicas tan en boga en el siglo XIX francés hasta Matisse, irradia la tela de una luz reconocible, la de un sur mítico. Fortuny o Claudio Bravo, con sus marabutos perdidos en la arena brillante o sus adolescentes en chilaba en medio de apartamientos excesivamente brufidos, no están lejos de esta herencia; tampoco, en otro ámbito, Pierre Loti.

Alberto Ruy Sánchez ha escrito, con *Los nombres del aire*, más que una novela: una semiología de la movilidad; el libro se va convirtiendo, mientras desciframos —no sólo con el conocimiento, sino también con la piel, con la invención táctil— las voluptuosas aventuras de Fatma, en una *heráldica del desplazamiento*. Es decir, en otro modo, el de la fulguración, seguramente más idóneo, de aprender a leer.

sea tratándose de este poeta. Es interesante cómo, en ésta como en tantas otras cosas, Borges es un redefinidor, un fundador de géneros a partir del cual resulta necesario volver a plantearlo todo. Por lo mismo hubiera sido pertinente reconsiderar la forma adecuada de relatar su vida y, más aún, repensar los objetivos mismos del género biográfico antes de enfrentarse a un ser tan ubicuo e irreductible.

Me temo que Monegal no solamente lo hizo, sino que se decidió por asediar la vida y la obra de Borges a partir de una serie de convenciones y discursos sancionados y legitimados por un quehacer académico tedioso, con el aura de resignación y la pátina envanecida de una formación ortodoxa y escasamente flexible.

Sería interesante pensar en las razones que han hecho de Borges un escritor tan leído, glosado, comentado y socorrido en todos los niveles. Una de ellas, sin duda, es la que se deriva del hecho de que Borges invariablemente se las arregla para que el lector de su trabajo se sienta muy inteligente, casi siempre sin tener que detenerse a ponderar en qué medida esa sensación se preserva no gracias a él sino a su pesar. Sus parábolas ilustran con minuciosa disfanidad vértigos metafísicos y geométricos maëlstroms que, para la mayoría de sus lectores, pasan por inarticulables y que, una vez cifrados en una *ficción*, un relato de malevos o un soneto conjetural, fingen explicar (es decir: explican) oscuras razones cuyos ingredientes básicos (el tiempo, el espacio, yo) suscitan la simpatía del agradecido lector. Otra, quizá, se derive del ejercicio iconoclasta, de ese arrojo contagioso y deslumbrante frente a las grandes oscuridades de la razón y las luces de la fantasía hilvanadas en un tejido de apretada originalidad. Otra más: pocos escritores contemporáneos han logrado la longevidad precisa para habitar con holgura tal el amplio territorio de mistificación con el que sus lectores han retribuido los dones de una obra y el carisma de un autor como Borges. Borges consiguió traducirse en leyenda tanto por la calidad de su trabajo como por la fácil benevolencia de un tiempo apabullado por su ausencia de gloria. Él se dejó festejar y cosechó prolijamente los frutos de una celebridad casi maternal no sin dejar de machacar, en cada oportunidad, que su elaborada modestia era la primera en escandalizarse ante el perpetuo no-cumpleaños de su víctima.

Con la fidelidad de un Boswell, pero sin sus dones, Monegal dedicó casi treinta años de su vida a abanderar la causa internacional de ese fervor. Sus libros (el *par lui meme*, el *Ficcionario*,

## BORGES, UNA BIOGRAFÍA LITERARIA

de Emir Rodríguez Monegal

por Guillermo Sberidan

• Traducción de Homero Ainsa Thenevet, colección "Tierra Firme", Fondo de Cultura Económica, primera edición en español, 1987

EN LA MEDIDA en que se puede adivinar la vida de alguien a quien uno conoce puede resultar imposible escribir la vida de alguien a quien todos imaginamos. El biógrafo hábil quizá considere eso cuando decide a quién va a biografiar y cómo. De hecho, cuando la relación entre un biografiado y un biógrafo realmente funciona, es decir, cuando se establece entre ambos una afinidad que va más allá de las meras coincidencias, es cuando se dan las condiciones adecuadas para esperar una gran biografía. Eso sucedió, por citar algunos rápidos ejemplos, entre Maurois y Balzac, entre von Sallia y Rilke o —más recientemente— entre Mariani y William Carlos Williams. Incluso entre Troyat y Tolstói y, por razones diferentes —que alguna vez explicó García Ponce, buen lector de biografías—, entre Painter y Proust. En todas estas biografías, y muchas más, se da la temperatura que resalta al biografiado, el biógrafo

y, cosa muy importante, a la época y a los lugares que sirvieron de escenarios a la vida en cuestión. Todo en ellas queda impregnado de una relevancia que culmina en el objetivo final: revelar ciertas condiciones que nos hacen amar más una obra. (Borges, por cierto, escapa de lo anterior: su *Évaristo Carriego*, más que una biografía de un poeta, lo es de una manera de ser porteño que era lo que a él le interesaba y que tuvo en el coplero sólo a un digno paradigma.)

Comenzada desde 1949 y publicada primero en inglés en 1978 (después hubo una edición francesa) la biografía de Monegal se asume desde el título como una empresa ambiciosa en tanto que pretende que la literatura de Borges está íntimamente determinada por su vida y que, de hecho, es en ésta donde deben encontrarse las causales que, paralelamente, devendrán en una práctica literaria específica. Esto, que podría antojarse evidente, quizá no le

etcétera) y sus artículos sobre Borges le certifican ese nombramiento de embajador cercano a la majestad de Borges que todos los lectores pareceríamos haberle encargado. Monegal asumió de alguna manera el cargo de *cheerleader* dado por los fans y esta biografía es, a su vez, su manera de retribuir tal compromiso.

Entonces ¿qué fue lo que pasó? Pasa que a esta biografía le falta y pasó que también le sobra. Pero ¿no hubiera sido igual con cualquier otra? es decir, ¿no sucederá que Borges evadirá siempre esta forma vicaria de celebración? Los méritos y los defectos de esta biografía se antojan peculiares de esta biografía, pero sería difícil calcular que otra cualquiera no tendría los suyos propios, no por incompetencia de los posibles responsables, sino por el exceso de facetas del asediado. Aún está fresca y viva la memoria de alguien a quien nos hablamos acostumbrado a tener cerca como para sustituirlo por la historia. Parafrasearé a Bianco y propondré que uno lee la biografía de un escritor por una razón muy sencilla (en apariencia): porque queremos conocerlo a él (ya conocida su obra) y porque queremos alcanzar vicariamente su amistad. Pero Borges estaba demasiado presente como para suponer que no era un amigo presente. Este deseo de ser amigos es tan comprensible como todas la vicisitudes que surgen de la admiración, esa extraña forma del egotismo. Sin embargo es cierto: uno no debería admirar a sus escritores favoritos. Esa es una palabra demasiado necia que quizá no significa nada. Ya lo dice Cioran en respuesta a la solicitud de Savater de que escriba algo para *homenajear* a Borges (otra palabra zonzosa): "La consagración es el peor de los castigos... desde el momento en el que todos lo citan, ya no podemos hacerlo, o de lo contrario, tenemos la impresión de aumentar la masa de sus admiradores, es decir, de sus enemigos."

Monegal se quiso uno de sus amigos. De hecho, en la biografía, a partir de la página 262, él mismo aparece en escena, para ya no abandonarla, como uno más de los personajes, precisamente cuando decide convertirse en el coordinador de la admiración general. Confiesa haber leído las colaboraciones de Borges para *El Hogar* (que, editadas por Monegal, ha hecho circular Tusquets en un volumen que cuesta veinticincomil pesos), haberlo, después, buscado y haberlo, entonces, encontrado y haberlo, más tarde aún, hecho su amigo. Para él, dice, "habla terminado la literatura y habla comenzado Borges". La verosímil autoridad del testigo querrá contagiarnos a partir de ese momento con la que pasa por ser una incuestionable autoridad. Serán cuarenta años de estudiarlo, conversarlo, analizarlo, interrogarlo y pasearlo, finalmen-

te, en su apoteosis final: los triunfos del Borges conferenciista (el otro) en todos los *Simón Bolívar Rooms* del circuito *Ivy League* de las universidades norteamericanas.

Monegal ha sido el más ferviente oficiante de aquella variedad. Como Píadas, anhela disolverse en Orestes y no ver la vida sino por la interpósita persona del admirado y preservando, a la par, los beneficios del testigo de privilegio. Lo cual no está mal, si de lo que se trata es de redactar una biografía y contar la historia como si la historia fuera un hombre, cuota ineludible del género. Lo que sí no se puede evitar, toda vez que será allí el único terreno donde ese fervor ha de comprobarse, es que la biografía *funcione* como biografía y como texto autónomo, que lejos de explicar lo inexplicable (la vida de un hombre) prefiera proveernos de las razones suficientes de la imposibilidad de esa explicación (pienso, por ejemplo, en lo que hizo Moricke con Mozart, que ni siquiera quería ser una biografía y de hecho no lo es, aunque...)

Pero Monegal está empeñado en explicar, en aducir y en sancionar su admiración en lugar de festejar su propio deseo. Así, explica minuciosamente una serie de percances en la obra de Borges que, según él, *explican* la aparición de ciertos temas y asuntos de su obra. Tal la tesis de que el bilingüismo inicial tuvo una correspondencia con la bivalencia borgiana ante las letras (a las que correspondería el inglés) y las armas (en español), antítesis que Borges mismo atizó en sus infinitas entrevistas. Monegal concluye, por ejemplo, que aunque el castellano era "el código culturalmente inferior" Borges logró redactarlo "con una tensión estilística más próxima a la lengua inglesa." O bien cuando se decide por *aclarar* el *leitmotiv* del espejo y se abandona en elegantes disquisiciones sobre las implicaciones freudianas y lacanianas del zoque en las que Georgie (Georgie es Borges cuando era chiquito) tendrá que caer en su paso por las horcas caudinas psicoanalíticas. Para nosotros como lectores es un hecho que cualquiera de los relatos, ensayos o poemas en los que el espejo funciona como símbolo o como asunto argumental, incitan y asombran más que cualquier reducción pretendidamente científica. Pero eso no intimida al académico, cuya labor, a fin de cuentas, no consiste en palpar el enigma sino en traducirlo a una fórmula. El enigma del espejo y el vértigo que nos produce, no puede tolerarse como mero símbolo y es menester velarlo con la cuaresma de la psique. (Los espejos parecerían incapaces de fascinar y hechizar por sí mismos. A Georgie quizá lo hechizaron porque vio reflejado en uno

a *Padre* y a *Madre* — así se llaman en esta biografía los padres de Borges, es decir, Georgie — haciendo el amor. ¿No es Auden el que pregunta "quién puede imaginarse a su padre fornicando?")

El interés por el laberinto y el minotauro, en el mismo tenor, tiene que ver con la casa cerrada al exterior en que los Borges vigilaron la libresca infancia de su hijo, una casa alertada contra las intromisiones de un "afuera" ominoso. A partir de eso y de la tesis final (el vientre materno como casa) Monegal recorre toda la obra de Borges en pos de las situaciones que signifiquen su tesis. Por ejemplo, desde ahora, "El inmortal" es un cuento que deberá leerse como una alegoría del parto y del pavor uterino. Estamos ante un nuevo giro de la reciente escolástica que pregona que "todo lo anotado es notable" (no es un azar que el laberinto de la ciudad de los inmortales tenga *nueve* puertas). Si es así, el lector de una vida, al decidir que todo lo vivido se convierte en sustrato de lo creativo y es notable ¿no debería afinar en qué consiste *lo vivido*? Pues lo vivido es lo recordado por una memoria que, involucrada en un proceso tan creativo como el otro, es inconfiable por selectiva, olvidadiza y, como dice Borges, básicamente mentirosa. ¿Quién puede imaginarse a sus padres fornicando? Respire el lector: el padre Borges, según Monegal, no pudo: en un burdel ginebrino al que fue llevado por *Padre* Georgie sufrió lo siguiente:

La pequeña muerte, como denominan los franceses al orgasmo, se acercó demasiado para él a la muerte real. A partir de ahí, Georgie sintió miedo ante la perspectiva del acto sexual.

De ahí a la cristalización de su edipo se cocina una lechuga lacianiana con una cebolla Klein con todo y madres sucedáneas y actos fallidos (por ejemplo, abrirse a la cabeza y casi morirse con tal de no cumplir una cita con una novia). ¿Para qué?

Monegal es mejor historiador que biógrafo. Los capítulos sobre la vida literaria portañesa en las décadas de la "vanguardia" son mucho más interesantes y están apropiadamente documentados y narrados. A pesar de esta incómoda insistencia por parte de Monegal en que Borges fue el primero en todo y de veleidades harto subjetivas en materia de preferencias literarias, tal el desdén hacia el período madrileño (que parece surgir de una personal antipatía contra Gómez de la Serna a quien llama "un payaso de éxito" y un "dadalista"). Y es que Monegal no duda en aprovecharse de su autoría para denostar a quienes le in-

comodan. Parecería que el matrimonio de Norah Borges con Guillermo de Torre le molestó más a él, a destiempo, que, en su propio tiempo, a Borges mismo. Fustiga a sus enemigos personales en intronismos lamentables por sí mismas y, sobre todo, porque parecen estar lanzadas desde la protección que supone que Borges le ofrezca. Así, por ejemplo, riñe a sus colegas:

...los jefes de departamento que buscan fotografiarse con él para obtener promociones, los famélicos profesores jóvenes que lo necesitan para sus magros currícula, los exiliados latinoamericanos que quieren mostrar que no todo es miseria y subdesarrollo al sur del Río Grande...

Al final del trabajo los vicios se acentúan hasta lo paródico. Plantea que el *leit-motiv* del laberinto ya no es uterino sino una alegoría sobre la dictadura de Perón; que el de la biblioteca se debe a los años que Borges pasó como empleado de una biblioteca de barrio; nos explica que el modernismo es el equivalente del simbolismo francés; que Henríquez Ureña huyó al exilio porque "el dictador Trujillo pretendía a su hermosa mujer"; que el tema del Golem es un reflejo de la crisis con *Padre*; que Chesterton es una parodia de Poe y de Conan Doyle (*sic*); que Borges se convirtió en una suerte de profesor Higgins que "hipnotizaba a las mujeres para convertirías en intelectuales de tiempo completo" (y producir, por supuesto, sus "libros menos importantes" escritos a fin de cuentas por Borges y estas mujeres "dispuestas a vivir por él"); que, por supuesto, "fue sólo tras de un duro y largo período de entrenamiento que Borges aprendió a soportar la soledad y el vacío que la ceguera impuso en su vida" (lo cual no le impide decir, un par de veces, que Borges "no se mostró ciego" frente a tal o cual cosa); y, por último, que "El Aleph" es una parodia de la *Divina Comedia*. Esto último es curioso y ha suscitado un par de agudos comentarios. En su afán de sostener algo que Borges negó, Monegal ya lleva su admiración al límite: ya no es por Borges, sino por el Borges que a él le interesa. El capítulo delata los errores de que se dejó victimar Monegal en el planteamiento básico de su trabajo y que se agravan en los años finales. Si se trata de averiguar de dónde viene el cuento (cosa que sólo se entiende dentro del fervor académico) Monegal podría haberse acordado de los "Perros de Tíndalos" y hasta de *La Arucana* que señaló Monterroso, junto a muchos otros casos que cita. Pero el síndrome del hallazgo logra, en fin, cegar en esta como en otras materias. Se niega a ver más allá, se niega a dudar, se niega a diferir siquiera de cualquier postura

que considere sancionada por su borgesismo, incluso si Borges mismo da motivos para lo contrario. Hay un párrafo en el que reconoce que

...había reunido todos sus libros, me había suscrito a las revistas en que él colaboraba y hasta le había imitado en mis reseñas y notas, irremediablemente modestas. Estaba convencido de que Borges era el mejor escritor de lengua española y estaba resuelto a pelear hasta la muerte con quien se atreviera a desafiar esa convicción. En pocas palabras, yo era joven y fanático.

El pretérito del párrafo es imperfecto. Los años no le dieron la distancia para desistir de una actitud tan dañina. La *Biografía* se empeña en otorgar premios igualmente incómodos: Borges resulta ser "autor de la mejor prosa española del siglo"; *Sur* es "la más influyente publicación literaria de América Latina"; Borges "es el primer escritor latinoamericano que influye en la cultura occidental": la traducción de *Wild Palms* "ha sido considerada tan buena o aún mejor que el original"; Borges "se convirtió en el gurú de miles de jóvenes en por lo menos tres continentes".

A pesar de no ser ya joven ni fanático, Monegal no supo detener un fervor que, si acaso, debería haber existido sólo como anécdota, pero no como pretexto para emprender esta biografía. La muerte de Borges inauguró una etapa de la que esta misma nota que redacto es signo: la de aquella en la que ya no se escribe sobre un escritor, sino sobre sus comentaristas. Es una tarea melancólica. Hay una paradoja en ello: Borges, que sólo desgraciadamente es Borges, y cuya obra se afanó en la grave empresa de apartarlo del tiempo, del espacio y de sí mismo, paga la cuota de su fracaso con un castigo atroz, su celebridad (de la que procuró burlarse en aquellas fichas de las enciclopedias venideras). Esta biografía no es la biografía de Borges y menos la del autor de las obras firmadas por Borges, sino la de un hombre empeñado en disolver su yo con habilidad tal que terminó por entregárselo a los profesores norteamericanos. Quizá Borges — y supongo que Monegal jamás lo consideró siquiera — no sea su obra. Quizá su obra no sea sino el pensamiento de Borges y, en los sonetos, las emociones que ese pensamiento se permitía tener a nombre de los innumerables yo que el suyo acogía, una anónima substancia de la que se asumió vocal. Painter, sugiere García Ponce con lucidez, optó por "reescribir, en un desesperado intento,

*En busca del tiempo perdido*". Guardando las distancias y los diferentes planos, cabría conjeturar si Monegal, como un anti-Pierre Menard, no habrá decidido revivir la vida de Borges. Monegal no buscó al autor en su obra, sino que buscó una serie de situaciones "reales" a partir de las cuales proponer a un autor de obras. Una biografía imposible de Borges era la biografía de sus sueños, de sus pesadillas y de sus delirios. La convicción positivista de Monegal lo llevó a insistir en que su vida precedió a su escritura. Y si desde la perspectiva de la razón académica no es posible entender de otro modo las cosas, habría que ponderar el hecho de que no es lo mismo, como Proust quizo, entender su verdad íntima en la escritura, que, como Borges, aceptar que la vida no es sino el escenario donde se tejen fuerzas más anónimas e intensas, conceptuales y emblemáticas. Pretender escabar una realidad anterior a "Beatriz Viterbo" es reducir un vasto enigma a una pura, insubstancial, circunstancia. Uno no lee una biografía en pos de una verdad final que sólo está en las obras. Lo que debe hacer una biografía es narrar las condiciones pretextuales entre las que nace esta convicción de que no hay más verdad que la del ejercicio literario. Lo que uno debe de amar es esa verdad, no admirar a quien le haya tocado transmitirla, y las buenas biografías son las que consiguen que la amistad vicariamente buscada con un autor culmine en la posesión de mejores armas para presentar esa verdad. Monegal quiso acceder a un más allá (eso significa *admirar*) vedado. Y no vedado por su incompetencia (estoy lejos de suponerlo, a pesar de mis energías reservas) sino porque lo mismo le estaba vedado a Borges. Decía Wilde que si la obra de un artista es fácil de comprender, huelga toda explicación. Y si es incomprendible, toda explicación es perjudicial. Hay un momento en la *Biografía* en la que Monegal dice que la lucidez de Borges no es contagiosa. Por lo que decía al principio, yo creo que sí. Todos nos sentimos Borges a la hora de leerlo y después prolongamos esa sensación en la adopción de sus términos y sus gestos (de él que sostuvo la más ardua de las poses, la de parecer natural). Pero la lucidez no se contagia, sino que se gana, sobre todo cuando es una lucidez incomprendible. La biografía de Borges, por ser él quien es, no debe de esperar revelarnos sus secretos, sino ayudarlo a él a que los nuestros se revelen más aún.

Hay una escena interesante que protagoniza el señor Palomar. Está viendo los planetas con su telescopio y piensa

que éste se halla bien enfocado cuando cree percibir, entre las brumas de Marte, al continente australiano. El error se justifica en el hecho de que reconozca algo propio en algo que es lo ajeno, como lo es ver a Australia en Marte. Se tarda en caer en la cuenta de su engaño y no tarda en rectificarse. Pienso que Monegal cometió el mismo error de principio: vio en Borges algo por lo que estaba dispuesto a morir sin darse cuenta de que ese algo era, en realidad, algo propio. Monegal se afanó tanto en enfocar tan agotadoramente a Borges que acabó por ver en él un eco de sí mismo. Quizá ese sea el precio de la admiración, si bien no debe de ser el costo del deseo, de la curiosidad o la voluntad de saber. A pesar de ello, Borges se las ingenia para salir más Borges que antes. En una especie de broma final, en una "Posdata de 1985" Monegal le agradece a sus colegas el que se hayan atareado por

comentar su libro en algunos suplementos. Luego cita una carta de Borges en la que dice:

...no conozco la biografía de Rodríguez Monegal. Sé que es un buen amigo y un excelente escritor. Sé que sus biografías no condescienden a trivialidades ni a conjeturas psicológicas. No he leído su libro porque el tema no me interesa o, quizá, me interesa demasiado. No me he sometido nunca a interrogatorios. Tampoco a mis amigos. Ha ejecutado su obra a su modo. Este es su mérito.

Y su riesgo. Pero es que, a final de cuentas ¿a qué lector fervoroso (Borges incluido) no le está deparada la necesidad de errar?

vación constituía la base de su precario edificio social.

Como había observado muy bien nuestra primera feminista doña María de Zagas y Sotomayor, la dicotomía del hombre que no puede respetar a la mujer deseada ni se atreve a desear a la esposa y madre de sus hijos, negándole el placer con el pretexto de que no debe regodearse en el lecho bendito por el santo matrimonio como una prostituta cualquiera, conduce en la práctica a una castración mediante la cual la ley masculina confisca la sexualidad del cónyuge sumiso y le reduce a una sombra. "Si al principio fue consciente de haber quedado convertida en un zombi limitado a lidiar a un bebé, escribe Lina a propósito de su amiga Dora, a medida que pasaba el tiempo pareció irse conformando a su situación sin buscar definiciones ni respuestas, sus sentimientos empezaron a atrofiarse, su interés y curiosidad se extinguieron, y al cabo de unos años era una mujer amorfa y marchita que comía poco, dormía mucho y vivía atontada por los tranquilizantes y las jaquecas". La zona prohibida del fantasma masculino descubre igualmente doña Eulalia con el doctor Juan Palos, empuja a éste a hacer el amor con ella "con la ligereza de un gallo" y reservar sus obsesiones y fantasías secretas para uso exclusivo con las sirvientas. Atrapada en el dilema de ser prostituta o madre, la mujer no puede evitar la alternativa del envilecimiento o la frustración.

Bajo este concepto, Benito Suárez representa el ejemplar típico, magistralmente descrito, de ese machista simultáneamente agresivo y romántico, teatral y alevoso, inmaduro y cursi, calculador y arrebatado. Apasionado de Nietzsche, compositor de malos versos, enternecidos hasta las lágrimas por la escucha del de Rubén Darío "¿te acuerdas que querías ser una Margarita Gauthier?", compendia en su persona todas las pulsiones del egocéntrico resultado a imponer su voluntad y atropellos y frente al que "batallar con armas femeninas era tan ineficaz como

## EN DICIEMBRE LLEGABAN LAS BRISAS

de Marvel Moreno

por Juan Goytisolo

• Editorial Plaza & Janés, Barcelona, 1987

LA ESCRITORA COLOMBIANA Marvel Moreno, autora de un fino libro de relatos, *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, (Bogotá, 1980) que de modo injusto pasó inadvertido, acaba de publicar, tras siete años de silencio, una novela que merece sin duda, por diversas razones, la atención y simpatía del agobiado lector del género. *En diciembre llegaban las brisas* se nos ofrece a primera vista como una recreación minuciosa, a través de la memoria de una expatriada, de la vida y destino de un grupo de mujeres de la burguesía de su ciudad natal: Barranquilla; es, sobre todo, el retrato implacable de una sorda, incansante y a menudo alevosa guerra entre los dos sexos, vista desde el lado de sus "naturales" perdedoras y víctimas.

La crónica de los amores casi siempre desgraciados de Dora, Catalina o Beatriz podría parecer exagerada e incluso truculenta; desdichadamente, no lo es. Durante mi estancia en una ciudad caribeña tuve ocasión de conocer de visu a esos Andrés Larosca, Benito Suárez, Álvaro Espinoza o Javier Freisen que aparecen y desaparecen de las páginas del relato conforme a las sinuosidades y meandros de la memoria de la narradora. Educados para encarnar el prototipo de hombre vanidoso, competitivo, dominador y violento que la

sociedad les proponía por modelo, habituados a considerar a la mujer como una cosa tomada y poseída, incapaces de imaginar una concepción distinta de las relaciones humanas que la fundan en la fuerza y explotación del débil, divididos hasta la esquizofrenia entre sus impulsos incontrolados y el supuesto código de honor masculino, "sólo hablando de algo tan inadecuado como olor, color, disposición de plumas o comportamiento ritual" escribe Lina, la narradora, podrían comprenderse sus peles, arrebatos, convencionalismo, afán de humillar a la mujer que habían reducido, su empleo de un discurso sistemático orientado a desvalorizarla una vez rota la fatal membrana cuya preser-

### SOBRE EL NÚMERO ANTERIOR

- El poema de Jaime García Terrés, "Hebdomada", pertenece al libro *Las manchas del sol* (Poética: 1956-1987) que pronto publicará Alianza Editorial.
- El poema de Derek Walcott, "La primavera helada", está dedicado a Octavio Paz.
- La *Wheatland Conference on Literature* se celebró en Washington y no, como dijimos, en Nueva York.

oponer a un tanque una honda y tres gujarros"; su escepticismo filosófico y supuesto desdén de los códigos morales no le impedirán correr a latigazos a Dora el descubrir la pérdida de su virginidad.

Ante un mundo de valores exclusivamente masculino como el que priva en la sociedad que lo rodea, la mujer, muestra Marvel Moreno, no puede sino adoptar una actitud pasiva o romper los tabúes, con todos los riesgos que ello supone. Porque no bastaba con "ser bonita, tener dinero, saber vestirse; había que transformarse mentalmente sometiendo a una especie de auto-censura a partir de la cual, como las cremas que aterciopelaban la piel, toda impureza quedaba oculta" a fin de no perturbar, con una mirada, palabra o gesto reveladores de una conciencia, la imagen ideal de la muñeca programada. Para quien se negaba a sujetarse a una escala de valores ajenos en nombre de la religión, convenciones sociales, hijos o seguridad, toda su energía, dice la narradora, se consumía en la lucha "por liberarse a sí misma a través de un aprendizaje difícil, surcado de penas, empobrecido por la soledad, que culminaba imponiéndole al mundo su dignidad de persona y robándole al hombre la palabra".

El afán de dignidad expresado mediante la palabra robada articula la totalidad del relato de Lina y dibuja en filigrana la recatada personalidad de la autora: vulnerable, aislada, obligada a expatriarse con sus heridas y cicatrices morales, pero libre al fin en su refugio parisiense. El retrato de la ciudad abandonada para siempre resulta bastante inusual en una generación de escritores propensos a mitificar y constituye en mi opinión una de las mejores bazas del libro. La visión de Barranquilla extendida a orillas "de un río color de fango, inmenso, despidiendo un tufo podrido de caimán"; de "aquella pequeña burguesía racista, suficiente y prodigiosamente inculta que dormitaba en un pantano de frustraciones cuyas burbujas subían a la superficie en forma de maledicencia en las mujeres y de obscena vulgaridad en cuanto a los hombres"; de "la ciudad polvorienta en donde el recogimiento resultaba imposible y la reflexión ineficaz bajo un sol creado para herir los ojos del hombre" refleja unos sentimientos que he compartido en distintos periodos de mi vida tocante a mi país nativo: un gesto de ruptura fecundo, catártico, seminal.

La novela de Marvel Moreno no es optimista ni contiene mensaje redentor alguno, fuera del feminismo implícito en el discurso de la narradora. El retrato de Víctor, ese converso casi paulino al marxismo-leninismo a quien la guerrilla permite canalizar y ennoblecen sus impulsos de violencia, expone con luz cruda la falsa alternativa de esos

defensores de una "Revolución proletaria ideal sin proletarios" (Octavio Paz) que, copiando, remedando y llevando caóticamente a la práctica teorías elaboradas en contextos muy diferentes, han contribuido a fortalecer a la postre, con sus alucinaciones y excesos, el poder opresivo de sus clases dominantes.

Esta lucidez dolorosa, alcanzada tras un largo y duro aprendizaje, ha evitado así a Marvel Moreno las trampas del *realismo mágico* que, aderezado con salsa progresista, devasta hoy a la novelística latino-americana y amenaza al desdichado lector con cien años de un tedio y empalago infinitamente peores que la soledad.

## LAS IDEAS ESTÉTICAS DE FREUD

de Teresa del Conde

por Alberto Espinosa

• Grijalbo, México, 1986, 258 pp.

QUIZÁ FREUD SEA, antes que nada, un moralista; detective genial que al explorar los sótanos del alma humana echó el guante a laboriosos polizontes: la culpa dejó de ser entonces asunto de la conciencia despierta y vigilante para volverse material de un subterráneo sabotaje perpetrado por esos pardos roedores que, bajo la forma del encubrimiento y la traición (los dobles agentes de los *lapsus* lingüísticos, actos fallidos, desplazamientos, etcétera), pululan incansables y secretos royendo la estructura intrapsíquica de la personalidad humana. La clarificación consciente de esos mecanismos, la experiencia de la autorreflexión, representó para Freud el acto a través del cual el sujeto al reflejarse se desvincula de una situación en la cual se habla convertido en objeto: prisionero de sí mismo. Su imperativo moral — "donde estaba el ello he de estar yo" — lo condujo a infatigables investigaciones analíticas de las motivaciones inconscientes del comportamiento humano que, como "impulsos desde atrás" de pulsiones reprimidas, retornan y emergen a la superficie en el escorzo de las *simbolizaciones sustitutivas*. El hecho de que los sujetos se engañen a sí mismos a través del lenguaje y al mismo tiempo se traicionen en él a través de las simbolizaciones sustitutivas (mediante la adopción de una gama de *símbolos aislados*, perspectivas y subjetivos, que rompen la trama del lenguaje público e intersubjetivo), significó para Freud un descubrimiento capital de las tretas del inconsciente, no exento de profundas vinculaciones con la vida artística. Tales simbolizaciones, así como los símbolos aislados que engendran, son cercanos a algunos mecanismos de la imaginación estética, como son la metáfora, el chiste y los lengua-

jes perspectivas en que se fundan las obras artísticas. En su libro *Las ideas estéticas de Freud* Teresa del Conde, apasionada crítica de las artes plásticas, nos ofrece más que una reconstrucción de la teoría del arte deducida de los planteamientos básicos de la obra freudiana, un recuento ciertamente prolijo de los comentarios e ideas que el fisiólogo vienés expresó en torno al arte y la creatividad, así como un pertinente apunte bibliográfico e interpretación de la personalidad y cultura estética del padre del psicoanálisis.

Freud, en efecto, participó de una idea clásica respecto a las cuestiones estéticas regida por la tradición del *Bildung* alemán. Este gran heredero de la ilustración, nos comenta Gombrich, miró el arte y la literatura con los ojos de Goethe y Schopenhauer. El gusto por las obras plásticas y realistas lo acercó a la Grecia de la antigüedad (permiéndole una de sus pocas concesiones: la del coleccionista de esculturas), mientras que lo distanció de las vanguardias de su época, incluso del surrealismo, el cual se había levantado en conjunción con las mismas banderas enarboladas por el psicoanálisis. Tal estética académica y clasicista lo hizo abominar del expresionismo al que no comprendió; sin embargo lo dotó de una cultura, gusto y perspectiva crítica que, paradójicamente, sus mismas enseñanzas contribuyeron a minar.

De cualquier forma, Freud siempre guardó una fuerte ambivalencia ante la personalidad artística, mezcla de envidia y temor. Y es que el artista representa no sólo al hombre personificado, liberado de sus deseos y fantasmas al arrojar la pasividad neurótica al exterior mediante una obra que está a medio camino entre el juego y el trabajo; encarna también al hombre desgarrado por

contradicciones internas misteriosamente reconciliadas. Es muy probable que su rechazo estuviera cifrado en la incapacidad del psicoanálisis para abarcar la personalidad artística y en el mismo deseo, más o menos reprimido por Freud, de seducir con las armas del gran creador fantástico. El artista representa sin duda un caso límite que roza al psicótico y al neurótico, pero que a la vez se instala en la realidad, dominando y armonizando sus represiones y contradicciones internas. Para dar cuenta de los fenómenos de la personalidad artística y la creatividad, es necesario recuperar algunas tesis básicas de la teoría psicoanalítica, infortunadamente ausentes en el libro de Teresa del Conde.

El hombre, abandonado en un arduo territorio de limitaciones, cercado por la demora de la satisfacción y el dolor que ello implica, desarrolla, según Freud, un mecanismo base de alucinación y del sueño orientado por una satisfacción sustitutiva llamado "proceso primario", sede del principio de placer. Este principio, refugio de la satisfacción fallida, ligado al ensueño diurno y a la fantasía, guarda conexiones con las manifestaciones superiores de la cultura como son el arte y el mito. Sin embargo, las exigencias del mundo interno o "ello" tienen que rendirse ante las exigencias comunitarias y de seguridad del mundo externo representadas por el "yo" consciente. El principio de realidad desarrollado a partir del proceso secundario se orienta a conseguir efectivamente los objetos necesarios para satisfacer los impulsos. Se sustituye así el juego por el trabajo, la conducta libre y espontánea por la actividad planificada sujeta a reglas, el goce de la primera por la fatiga de la segunda. El proceso secundario, para lograr esta renuncia a los objetos primarios de satisfacción, *desplaza* el objeto del deseo creando nuevas necesidades mediante un mecanismo llamado por Freud "sublimación". Este mecanismo cambia la ruta de la energía libidinal o agresiva hacia actividades inscritas en el marco de la cultura, cargándolas de valor, disfrazándolas muchas veces de formas elevadas de realización individual. La sublimación explica en buena medida el quehacer humano, pues es el mecanismo propulsor del trabajo, de las actividades creadoras y de la producción material e intelectual. Por medio de ella el individuo renuncia a los objetos primarios como instancias de satisfacción e invierte su energía en la obtención de los valores culturales. Empero, estos valores son frecuentemente ideológicos y están diseñados bajo las formas de la dominación y la alienación individual: se preserva al Estado sacrificando al individuo singular. La civilización así, lejos de ofrecer la felicidad deseada, sólo brinda sustitutos confor-

mistas introduciendo a la vez una fuente constante de dolor y sufrimiento por estar basada en la dominación. La sublimación resulta insuficiente como llave de salida a las pulsiones insatisfechas. Sin embargo la sublimación de los impulsos reprimidos puede reunir características especiales que la distinguen de cualquier mecanismo que induce al trabajo ordinario y le confieren una función especialmente compensatoria: puede traducirse en la expresión de representaciones ideales a través del arte, la religión, los mitos y la filosofía, creando un sentimiento de omnipotencia del pensamiento, lejano a cualquier otra manifestación de los productos culturales. Este tipo de sublimación puede conducir al otorgamiento de pleno sentido y valor a nuestras vidas.

En el artista existe, en efecto, una vigorosa facultad para la sublimación y también para la liberación de las represiones, todo lo cual sirve de manera decisiva para el reconocimiento del deseo. Esto lo llevaría a cabo el sujeto creador gracias a su extraordinaria fantasía. Para Freud no todas las funciones mentales quedan supeditadas al principio de realidad; precisamente la fantasía, la capacidad de imaginar libremente situaciones posibles (placenteras o dolorosas), se identifica como una facultad ligada al principio de placer, no sometida a las leyes coercitivas de la racionalidad. La fantasía es, en efecto, una facultad derivada del proceso primario que consiste en la construcción de imágenes que simbolizan los objetos ausentes capaces de satisfacer impulsos frustrados. Estas imágenes o símbolos son expresados por el artista desde ángulos radicalmente perspectivas y personales ligados a los accidentes de la biografía singular del sujeto; sin embargo, para alcanzar la legibilidad de tales símbolos el creador se vale de esquemas o imágenes tradicionales pertenecientes a la tecnología particular en la que desarrolla su actividad. La fantasía así, coloreada por los materiales hasta cierto punto privados de la historia personal, se distingue de la realización alucinatoria de deseos en la medida en que sí conserva la distinción entre imagen y objeto perdida para el proceso primario. La fantasía, aunque ligada al principio de placer, pertenece al proceso secundario sede del principio de realidad. Es así como el arte logra, por un camino peculiar, la reconciliación de los dos principios enfrentados en el antagonismo irreducible individuo-civilización.

A pesar de distinguir entre imagen y objeto, la fantasía es una actividad eminentemente placentera que consume una gran cantidad de energía libidinal y agresiva, constituyéndose por ello co-

mo la principal fuente de satisfacción secundaria. En el sentido pragmático del término, la fantasía es inútil; empero sirve para crear, y esto sólo es posible por ser una actividad esencialmente libre. La actividad creadora del individuo se vincula de esta forma con el juego, tal como lo vislumbró Schiller en su utopía educativa. En el libre juego de la fantasía la mente imagina situaciones sin ninguna restricción, despojándose alegremente de las normas morales represivas, nutriéndose de los impulsos reprimidos exento ya de las prohibiciones externas y jugando con la realidad a través de sus imágenes simbólicas. Estas características dan a la fantasía un poder liberador pues supera la represión culturalmente impuesta. De esta forma el artista encuentra un camino de regreso de la fantasía a la realidad: liberado de sus represiones al utilizarlas como infusiones de su trabajo, el creador logra el asimiento a la realidad precisamente porque no se queda pendiente en un vacío, porque su creación es una obra fruto del trabajo y la actividad. Por ello también su tarea puede compararse con la descarga de una obsesión inútil, con el alivio de un cólico sin meta. Heinrich Heine, el inmenso poeta alemán, expresó esta intuición diciendo:

Enfermo estaba; y ese fue de la creación el motivo: creando convalecí, y en el esfuerzo sané.

El proceso creativo de la obra de arte guarda estrechas relaciones con algunos procesos descritos por Freud pertenecientes al "trabajo del sueño" y el chiste. El desplazamiento y la condensación del significado, característicos de lo que Freud llamó el proceso primario, pueden entenderse como mecanismos simbólicos de una gran riqueza creativa. El desplazamiento puede verse como una trata metafórico-metonymica en la cual se reemplaza una imagen por otra, que guarda con aquella una relación analógica o de contigüidad, o bien le es definitivamente opuesta (representación por el opuesto). El desplazamiento es uno de los mecanismos fundamentales mediante los cuales opera el trabajo del sueño; también el trabajo imaginativo. Sin embargo, como han señalado Ernest Kris y Gombrich, ese libro de Freud sobre "El chiste y su relación con el inconsciente", es el modelo germinal para cualquier forma de creación artística sobre líneas freudianas. Lo que el maestro vienés tuvo más presente al construir este modelo fueron los juegos de palabras. La relación del chiste con el inconsciente es más de forma que de contenido; la condensación del significado propia del

procedimiento del inconsciente sería ese proceso "formal" en el que las impresiones de experiencias de nuestra vida de vigilia se mezclan en impredecibles permutaciones. En el chiste el *ego* usa este mecanismo para investir una idea ruda, agresiva o trivial con un encanto peculiar al sumergirlo mediante un juego lingüístico (condensación) en el "fluido mágico del proceso primario" para crear una nueva estructura. Lo que haría el proceso primario en la teoría freudiana sería llevar a cabo un *ascenso semántico* del enunciado cómico por una rápida conexión de asociaciones. Los juegos de palabras no están hechos, sino que se descubren en el lenguaje y son precisamente esos *accidentes* los que permiten condensarlos en chistes o en poemas. La maravillosa frase de Pellicer: "Hay azules que se caen de morados", es un buen ejemplo de esa maestría sobre los accidentes de la realidad lingüística que el gran artista encuentra en su eterna tarea de recomienzo. Lejos de ver en el mundo del arte sólo contenidos inconscientes o recuerdos infantiles, Freud recaló la importancia de tales "accidentes" o *mediums* (realidades que el artista debe aceptar y manejar en sus diversas tecnologías). Lo que

hace que salte la chispa del chiste, que reviente la flor del surgimiento de la significación es el engarce del *medium* con la maestría: dos elementos cruciales en la concepción freudiana respecto del arte, pues solamente aquellas ideas inconscientes que pueden adaptarse a las realidades de las estructuras formales son comunicables. Su crítica a un expresionismo llano es implacable; el arte, en efecto, no es labor de honestos lunáticos. El arte nace del arte, de los símbolos tradicionales, de los hallazgos entre contenido y forma, no en la mera suma de confesiones desgarradas, ni tampoco en la mera autoexpresión. Todo creador, incluso el genial, se debe a las convenciones de su tiempo y de su maestría.

Del libro escrito por la crítica e investigadora Teresa del Conde, del cual ciertamente me he alejado para ahondar en ciertos desarrollos de la teoría psicoanalítica vinculados con los problemas de la personalidad artística y de la creatividad, sólo me resta decir que es un texto ameno, especialmente en su renglón biográfico, y que representó su tesis doctoral.

## CRÓNICA DE POESÍA

por Eduardo Milán

- Augusto de Campos: *O Anticrítico*, Sao Paulo, Companhia das Letras, 1986; *Linguaviagem*, Sao Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- Roberto Appretto: *Velocidad controlada*, Montevideo, Ediciones del Mirador, 1986.

### POETA TOTAL

#### I. Cuestión de justicia

La historia de la poesía latinoamericana es también la historia de la supremacía de la lengua española — el castellano — sobre la lengua portuguesa, el brasileño. Supremacía como aislamiento, aislamiento como marginación. Consciente de su singularidad a fuerza, de su otredad caída del cielo imperial, la cultura brasileña asumió su deriva periférica, su *estar negro* en una blancura sospechosamente impura e igualmente mestiza que la que echaba a un costado. Se ensimismó como un caracol consciente de su otredad caracol y comenzó a trabajar su propio ruido de mar. Resultado: en el siglo XX, dos de los mayores momentos de la cultura latinoamericana: la Semana de Arte Moderno de 1922 y la fundación del movimiento de poesía concreta en

1956. El primer resplandor fue producido por artistas como Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Tarsila de Amaral, Mario de Andrade, Patricia Galvão "Pagú", Carlos Drummond de Andrade, entre los más significativos. El segundo fue responsabilidad de tres poetas nacidos en Sao Paulo: Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos. El primer movimiento constituye el llamado *modernismo* brasileño, salto cualitativo de esta cultura al asimilar las vanguardias europeas de los años XX. Un salto no epigonal: una deriva latinoamericana del estallido vanguardista movida por un agudo espíritu crítico. La prueba es el *Manifesto antropológico* del visionario de la Semena de Arte Moderno: Oswald de Andrade. En un todo o nada que se apoyaba en una especial simbiosis mítico-crítica, Oswald de Andrade proponía la devoración de los productos estéticos metropolitanos, su asimilación transformadora y la presentación

revalorizada de nuevos productos con igual valor de intercambio en el mercado internacional. Para ser proveniente de una cultura "marginal", la visión oswaldiana era extraordinariamente radical. Como propuesta orgánica, América Latina no presentaba antecedentes culturales de enfrentamiento a las metrópolis. Y como propuesta orgánica, no hubo continuación. Del lado hispano de la lengua, sólo la actitud heroica de los herederos de la vanguardia presentó alternativas particulares frente al problema: Huidobro, Vallejo, Gironde, Lezama, Paz, esa historia que ya conocemos, la historia que se articula en la necesidad de fundar una avanzada crítica dentro de la poesía latinoamericana. Si bien el eco de la visión oswaldiana no trascendió la frontera, sí retumbó dentro de los límites de la propia lengua, el lado luso del uso. Brasil vuelve a la carga: el movimiento de poesía concreta, más consciente y articulado programáticamente que el anterior, extrema la propuesta hasta las últimas consecuencias y cae al centro de la discusión occidental: el poema concreto es la puesta al día límite de lo que es la tradición occidental creativa o de *concretud*. Brasil entra en la historia poética contemporánea por derecho de radicalidad. Una historia de la epifanía cultural latinoamericana, derrumbada ya la mentira de la barrera de la lengua, tendría que pasar, en su revisión actualizante, por el eje modernismo hispanoamericano-modernismo brasileño-poesía concreta. En el nivel de los movimientos orgánicos, éste es el cuento que sé. ¿Habrás otro?

#### II. Hazlo nuevo: sincronía y tradición.

Si bien es cierto que la propuesta concreta coincidió históricamente con algunas intuiciones estéticas europeas, como la del suizo-boliviano Eugen Gomringer, el creador de un famoso poema, "Ping pong", pelota de fonemas que repicaba en la página, la derivación posterior — es decir, actual — de los poetas de Sao Paulo demostró que en el caso brasileño la aventura concreta no se trataba de una música oriental impresionista. No se trataba de eso, lisa y llanamente, porque la puesta al día poética que propuso el concretismo brasileño era prácticamente una condición de sobrevivencia cultural, muy parecida al caso de Darío y del modernismo hispanoamericano. En un continente de trasplantes culturales la historia estética no puede medirse por un diccionario de autores, encaminados en esa larga fila india que propone el tiempo lineal. En América Latina, civilización que es metáfora flotante sobre un vacío, se impone una política de verti-

calidad, de corte profundo en el tiempo estético para tratar de recuperar el handicap negativo que le otorga su danza respecto de la evolución occidental. No pocas veces los sueños de modernidad latinoamericana producen "monstruos" que devoran Europa. La verdadera amenaza que presiente Occidente, su hora cero cultural, es el momento en que los márgenes se cierran sobre el centro. La necesidad de apoderarse del instrumental estético metropolitano, practicada por el concretismo brasileño o por un Octavio Paz de este lado de la lengua, era cuestión de vida o muerte. Casos límites similares, aunque a simple vista parezcan encontrados, son las poéticas propuestas por un Lezama Lima, un Borges o, del lado norteamericano, de un Ezra Pound. La avidez de pasado de estos autores, ese despliegue de erudición que para un *scholar* francés puede parecer falsa, se origina en la consciencia del vacío original y es exactamente paralela (estrategias opuestas y complementarias) a la avidez de modernidad de la poética concreta o de la poética de Paz. Tan parecidas son las experiencias, que uno de los autores modélicos del "paideuma" —elenco de autores vivos en un momento histórico dado— que implanta el concretismo brasileño es, justamente, Ezra Pound. Considerar el despliegue erudito-cultural de la poética poundiana como innecesario y megalómano, como lo hace un autodeclarado postmoderno, el brasileño señor Affonso Romano de Sant' Anna, es no entender nada, no saber qué suelo se está pisando. Además, el enfrentamiento al pasado de Pound no es una

reverencia sacralizante. Parte de una necesidad de inventario: su lema al respecto, "make it new", es demoleatoriamente claro. Mediante la traducción y la búsqueda de lo nuevo y vigente en ciertos autores de la tradición no sólo occidental, Pound inventa, equivocada o no, una tradición. Inventa: la hace presente, coexistente. La misma política de invención del pasado mediante la traducción fue practicada en forma paralela al desarrollo de su poética, desde los inicios del movimiento, por los poetas concretos de Sao Paulo. La *transcreación*, la propuesta traductora de Haroldo de Campos, parte de la misma base: la presentificación del texto objeto —sea de un autor del pasado o de un autor del presente— mediante la crítica y la invención. Para los poetas concretos traducir, transcrear, no es una operación aislada: se origina en la misma necesidad de modernidad que fundó su aparato teórico —poético: la visión sincrónica de la tradición.

#### III. Augusto, el Augusto

Augusto de Campos (1930) es uno de los mayores poetas latinoamericanos de la actualidad. Su poesía completa hasta el momento está reunida en el volumen *Viva Vaia*, (Sao Paulo, Editora Duas Cidades, 1979; 2da. edición aumentada, 1986). Es difícil abarcar en pocas líneas la extraordinaria riqueza de la poesía de Augusto de Campos. *Viva vaia* es el devenir riguroso e insobornable de una poesía que no cedió jamás al canon poético establecido por la poesía brasileña o latinoamericana. Desde su primer libro, *O rei menos o reino* (1949), escrito en un endecasílabo perfecto, dantesco, pasando por *Poetameños* (1953), poesía que hacía un *pendant* entre los colores de los fonemas y los sonidos y silencios de la música de Webern, siguiendo con el extraordinario poema *Solange Sohl* (hay traducción al español de Antonio Cisneros) y de ahí en adelante por la fase *concreta* de su poesía y sus derivaciones intersemióticas e icónicas actuales, la poesía de Augusto de Campos persiguió un solo frente: la investigación de las formas. Acierta el poeta y crítico Antonio Risério cuando afirma que hay dos grandes temas en la poesía de Augusto: la poesía misma y el amor. Se trata de un lírico de la forma, de un poeta que canta al cuerpo del poema como si cantara a la mujer, a la que también canta bajo el prisma de la forma del poema. Pero creo que el gran tema de esta poesía en su última fase es el tema del *estar*, no del ser, sino del *estar*. *Pulsar*, uno de los mayores poemas de De Campos, es una suerte de arte poética en este sentido. Resuelto de

una forma intersemiótica, intercalando signos no verbales, el poeta propone la armonía cósmica. Escrito sobre fondo negro, noche oscura de la letra blanca, el fonema *e* que se repite alternado es sustituido por la figura de una estrella, que aumenta o reduce su tamaño mientras el texto avanza, acentuando así la sensación de profundidad espacio-estelar. Explicar el poema es traicionarlo. Para traicionarlo de veras, lo traduzco verbalmente:

En cualquier lugar que estés  
En Marte o El Dorado  
Abre la ventana y observa  
El pulsar casi mudo  
Abrazo de años luz  
Que ningún cuerpo calienta  
Y el hueco oscuro olvida

Más que traducida la poesía de Augusto de Campos en su fase intersemiótica debe ser reproducida como objeto y glosada el pie de página, tal es su encadenamiento de sentido. La micrología de la composición poética de Augusto de Campos y su trabazón significativa obligarían al traductor muchas veces a la reinventación del poema. Tal es la propuesta traductora del poeta brasileño.

#### IV. Traducción de amor y anticrítica de amor

La tarea traductora de Augusto de Campos siempre corrió paralela a la tarea crítica. Desde su libro *Verso, reverso, contraverso* (Sao Paulo, Perspectiva, 1978), De Campos iba a buscar al pasado a los poetas que cimentaran su misma tradición, la tradición que el poeta paulista elige para insertarse. Ahí están vertidos al portugués algunos metafísicos ingleses y algunos poetas provenzales. La versión de De Campos de poemas de Arnaut Daniel (*L'aur amara*, entre otros) actualiza de tal forma el trovador provenzal que sus poemas parecen escritos hoy. Y es la concepción traductora de reinventación poética la que señala que el tiempo de los poetas que conforman la tradición de concretud occidental es *ahora*. La ecuación traductora de Augusto es clara: reinventación = ahorrada. *O Anticrítico* reúne a autores como Dante, Donne, Gertrude Stein, Paul Verlaine, Marcel Duchamp, John Cage, Vicente Huidobro, Mallarmé, Lewis Carroll, Edward Fitzgerald y otros. Pese a que el volumen en su título alude a una operación crítica, aunque sea tomada por el rabo, en realidad se trata de una síntesis operativa de crítica y traducción: para Augusto de Campos la traducción es fundamentalmente una tarea crítica en la medida en que selecciona, enjuici-



cia y valoriza. Rever a Dante, a Donne o a Duchamp bajo la mirada de su funcionalidad actual es dejar clara su vitalidad y su injerencia presentes. La doble acción crítico-traductora es una lucha contra el tiempo, un ejercicio transtemporal. Reinventar a Verlaine es evidenciar la zona de su trabajo poético bajo la óptica de la concreción. Evidenciar es la palabra: a través del trabajo de acentuación significativa del repertorio poético del autor objeto, De Campos, a la vez que ilumina su singularidad funcional dentro de su época hace un lugar para la poética de dicho autor en la actualidad. De esta forma Verlaine escribe hoy. Pero también hay una especificidad crítica en relación a la escritura reflexiva de Augusto de Campos. El poeta brasileño se niega a una escritura escolástica que recuerde la retórica y el vocabulario abstractizantes de la crítica tradicional. La escritura crítica del poeta paulista es esencialmente poética desde su forma misma. La reflexión está versificada: las líneas son cortadas rítmicamente por la respiración poética, generalmente limitada por los periodos fónicos del habla cotidiana. La lógica del discurso reflexivo es saboteada constantemente por la analogía, por el juego de palabras y por los paralelismos antitéticos. En dos palabras: *prosa parosa*, una definición donde el adjetivo ya de por sí sabotea al sustantivo al otorgarle una respiración, un aire suplementario. En la traducción del Valéry de los *Cahiers*, de un Cage o de Buckminster Fuller, la reflexión crítica sobre un autor se vuelve inseparable de la reflexión sobre el lenguaje mismo que se utiliza. No sólo crítica ni sólo anticrítica: metacrítica. Para Augusto de Campos, cuyo eje estructural es la poesía, la reflexión tiene que encontrar su forma propia. Más que una prosa preceptiva, su escritura crítica se convierte en una charla, en una conversación entre hombres inteligentes. Esto deja paso a una interacción de las distintas funciones del lenguaje: no sólo la reflexiva y la poética; también la expresiva y la apelativa. La elección de los autores criticados/traducidos no puede ser, entonces, casual: regido por una visión sincrónica del pasado literario, Augusto de Campos va en busca de los fragmentos de un elenco que cimiente la concreción de su mirada. Y la lectura se vuelve necesariamente fragmentaria. No se trata de traducir una obra completa o un conjunto de poemas. Mejor, se trata de traducir los momentos límites de la producción de un poeta, donde el traductor vislumbra la acción concretizante del lenguaje objeto. En este aspecto, nada más alejado de un ejercicio para la Biblioteca. Como quien lee por fragmentos ordenados por el placer, por un acto de amor. Pero no un amor irresponsable y de despilfarro: el rigor constructivo lo

convierte en una verdadera *ciencia de amor*. Ciencia de la traducción + conciencia del instante poético luminoso: Augusto de Campos traduce epifanías.

*Linguaviagem, viaje via lenguaje*, reúne dos estudios-traducciones, basados en lo que para De Campos son afinidades electivas evidentes: sobre la pareja Mallarmé-Valéry y el segundo sobre el dúo Keats-Yeats, sospechosamente unidos por la representación de sus nombres en la letra. De Mallarmé traduce *Hérodiade*, de Valéry, *La jeune Parque*. De John Keats vierte al portugués *Ode to nightingale* y *Ode on a Grecian Urn*. Por su parte, Yeats participa con *Sailing to Byzantium* y *Byzantium*. Y un aparte final: dos poemas de Aleksandr Blok: *Ravena* y *Venezia*, quien entra al juego por una deriva *simpática* proveniente del tema de Bizancio y Salomé. Como lectura alternativa a su estudio paralelístico sobre Keats y Yeats, el poeta brasileño traduce un poema de Jorge Luis Borges: *A John Keats*. El lector se pregunta (independientemente de la afinidad conocida entre Mallarmé y Valéry): ¿qué razón une a esos poetas? No tendría que haber ninguna. Además de riguroso, Augusto de Campos es un traductor libertario. Pero sí hay una razón: los poetas elegidos son sorprendidos justamente en su cúspide de concreción lingüística. Juntarlos sobre un mismo suelo por analogías diversas pero cuyo eje es la *creatividad* funda una nueva tradición, una nueva historia: una *historia poética* que no depende de la linealidad de los hechos, ni de las distintas épocas ni de las biografías. Se trata, otra vez, de las posibilidades reales de la sincronía. Sorprende al lector el hecho de que Augusto de Campos, pese a la posición marginal que ha elegido para su trabajo poético, seleccione autores de prestigio universal indiscutido. Pero, justamente, ése es el desafío: ver lo nuevo en lo que, de tan evidente, ya está *demasiado* aceptado. Reafirmar una tradición, sí, pero poniéndola continuamente a prueba. Esa es una de las claves de la tarea verdaderamente crítica. Cuando lo general es aceptar la sacralización de oído, De Campos pone a prueba su sonido: verifica la legitimidad del acorde, mide su capacidad de duración. La traducción pone en jaque a la tradición.

*O Anticrítico* y *Linguaviagem* certifican que, para Augusto de Campos, la traducción, la crítica y la creación son tareas inseparables. Esa convicción también rige las prácticas de Haroldo de Campos y de Décio Pignatari. Situado al margen de una lengua marginada, la mirada ética y la conciencia poética del escritor paulista son una elección de vitalidad. Para los que pretenden reducir la tarea creativa de los

poetas de Sao Paulo a la etapa ortodoxa de la poesía concreta —una imagen que funciona no sólo en Brasil sino también para la mirada latinoamericana—, la lección de Augusto de Campos es una elección de *devenir* poético, sin apartarse un ápice del presente. Una poética que puede condensarse en un lema del que De Campos no se ha apartado: *ojos nuevos para lo nuevo*, no importa donde lo nuevo se encuentre.

## VERSO NEGRO SOBRE GRIS TINIEBLA

### *Del no admitir el mito*

La cultura uruguaya fue considerada tradicionalmente una cultura crítica. Considerar a la literatura uruguaya una literatura crítica sólo es un efecto de prolongación. No crítica: hipercrítica. El azar hizo nacer en un país cuyo nombre rima con Paraguay a dos de los poetas decisivos en el siglo XX: Lautréamont y Laforgue. También Jules Supervielle nació allí. Todo fue inútil. La literatura uruguaya no supo qué hacer con esos nacimientos. Murilo Mendes se encargó de hacer algo: atribuyó tres puntos cardinales a los tres poetas y concluyó: "el país carece de este". Pero se equivocaba el gran poeta brasileño: el país no carece de este, no carece de mismidad, es la mismidad misma. El país carece de norte: no sabe dónde ir. Ya en francés, Lautréamont se bautizó a sí mismo con el nombre de *otro mundo*. El otro mundo para Lautréamont era Uruguay, pero para Uruguay Lautréamont no era el otro mundo. En realidad, *no era nada del otro mundo*, esa expresión tan cara a los uruguayos. De la mano de Murilo Mendes se equivocó Lautréamont: no existe nada en el mundo más carente de otredad que Uruguay. ¿No habrá sido mirando Uruguay como Borges se dio cuenta de que el otro y el mismo era exactamente iguales?

El azar insiste pese a la geografía. En Uruguay nació Julio Herrera y Reissig. Uno de los grandes misterios que rodea a la literatura uruguaya consiste en cómo pudo aceptar a Julio Herrera, quien se decía *modernista*, lo que, al fin y al cabo, es *otra* cosa. Julio Herrera se atrevió, después de una etapa concretamente modernista, a parodiar el movimiento mismo. Un caso raro dentro de la literatura uruguaya no es ya el recurso a la parodia. En realidad, el espíritu uruguayo no es demasiado afecto a la poesía. Sospecha que la poesía tiene un pacto secreto con el devenir y una imagen puede, en cualquier momento, situar al lector en un espacio desconocido de donde ya no pueda escapar y regresar a casa sano y salvo.

Emir Rodríguez Monegal trató en vano de probar la dependencia de Lautréamont con el alma del país. Nadie se lo creyó, porque Rodríguez Monegal ya no estaba en el país: se había convertido en otro. Pero el sueño de otredad murió definitivamente en la literatura uruguaya con la llamada *generación del 45* (Ángel Rama, Carlos Maggi, José Pedro Díaz, Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno, el mismo Rodríguez Monegal, quien lo abandonó pronto, y otros). Esta generación fue básicamente una generación de narradores. Para el lector uruguayo —y en esto se parece bastante al lector latinoamericano, considerado genéricamente— la literatura es un fenómeno esencialmente narrativo: hay que contar una historia. Tuvo mala suerte al verificar la realidad de que sus dos grandes narradores, Feliberto Hernández y Juan Carlos Onetti, crearon universos fundamentalmente poéticos. Hernández desde el lenguaje mismo: una escritura autoconsciente que existe impávida a la rebelión de los objetos. Onetti funda un mundo sostenido en una gran metáfora gris: Santa María no existe pero es sospechosamente parecida a una ciudad uruguaya. Cosa rara, el lector uruguayo leyó la metáfora en forma literal, es decir, poética. Todavía lo persigue el fantasma de esa obra, una biografía de la inexistencia.

Hay quien atribuye el *impasse* actual de la literatura uruguaya a los duros años de dictadura militar. Si bien es cierto que la década militar significó una parálisis creativa y un apogeo cultural generalizado, un diluvio de granizo y una diáspora quizás definitiva, además de un fratricidio infame, el momento de caída de la literatura uruguaya se sitúa en la década de los sesenta con el auge de la literatura "comprometida". La literatura uruguaya alcanza su más baja temperatura estética. Nevó sobre la Suiza de América. Con el regreso de la democracia, la literatura uruguaya, muy crítica pero no autocrítica, va en busca de su pasado más glorioso, salta por encima del período militar y cae en el centro de su momento estático: los sesenta. Es el momento de triunfo de Mario Benedetti y Eduardo Galeano, los dos *bestsellers* nacionales. Es el triunfo de la literatura que dice *la verdad*, que es la muerte de la literatura cuando se convierte en preceptiva ideológica. No debe el coronista dexter hacer su oficio.

## LA EXCEPCIÓN DE UN LINAJE

Un corte sincrónico en la literatura uruguaya de este siglo verifica un margen, una tradición marginal que sí puede llamarse verdaderamente crítica. Una tradición que admite el cambio y que, por

ello, corre peligro. Un corte vertical toca a Julio Herrera y vitaliza una línea de autoconsciencia lingüística: Roberto de las Carreras, Enrique Casaravilla Lemos, Sara de Ibáñez, Juan Cunha, Jorge Medina Vidal, Marosa di Giorgio Médicis, Ida Vitale, Amanda Berenguer, Salvador Puig, Enrique Fierro, son paradigmas de una conciencia poética que no admite transacciones. En la misma línea habría que mencionar a Juan Carlos Plá, a Cristina Carneiro y a Roberto Echavarrén, actualmente fuera del país. De esa vertical deriva lo mejor de la última generación poética: Juan Carlos Macedo, Carlos Pellegrino, Rafael Courtoisie y Roberto Appratto. Appratto (Montevideo, 1951) ha publicado hasta el momento tres libros de poemas: *Bien mirada* (1979), *Cambio de palabras* (1982) y *Velocidad controlada* (1986). De un formalismo casi fenoménico en relación al objeto, que caracteriza su primer libro, pasa a una poesía más de superficie, donde la ironía cuestiona implacablemente la tradición poética "oficial" uruguaya, cuyo leitmotiv es el tono menor, una poesía entre cuatro paredes que no son precisamente las de la página. Appratto se mimetiza con el habla cotidiana para parodiar una poesía que no accede a decir su nombre verdadero. El efecto que elige es la anáfora, cuyo recurrir insistente a lo mismo termina por sabotear el propio discurso y por construir una acusación: la poesía coloquial es una retórica que sólo en forma epidér-

mica se reviste de fresca. Este momento poético de Appratto sienta las bases de lo que es la clave de su poética del *habla*, más cercana al objeto que al discurso sobre el objeto. En este sentido puede verse su experiencia como derivación de lo que es lo mejor de cierta poesía nicaragüense: la de un Carlos Martínez Rivas o la de un Julio Cabrales, por ejemplo. El recurso al habla no soslaya la tremenda ambigüedad del lenguaje conversacional sino que lo evidencia en su sentido múltiple. Pero si bien esta poética de *cambio de palabras* asume el habla como perceptiva posible, el lector asiste a una poesía que no escapa al verso tradicional. Es habla, pero habla *escrita*. *Velocidad controlada* asume el habla de una manera más cercana al límite: las líneas dependen ahora más de un impulso respiratorio que las delimita. El verso deja de ser verso en cuanto a unidad de sentido y pasa a ser frase que completa su significado en la línea siguiente o dos líneas más abajo. Esta *asunción del habla* que practica Appratto no lo hace olvidar los recursos mismos del lenguaje poético: reflexividad sobre sí mismo, juego de palabras, relación indirecta con el referente. Entre la modernidad y un acriollamiento local del lenguaje, cuyo referente rioplatense más acabado es el Oliverio Gironde de *En la mas médula*, la poesía de Roberto Appratto se sitúa entre las nuevas voces poéticas renovadoras de la lírica del Cono Sur latinoamericano.

## CRÓNICA DE NARRATIVA

por Fabienne Bradu

- Hernán Lara Zavala, *El mismo cielo*, Joaquín Mortiz, México, 153 pp.
- Francisco Hinojosa, *Informe negro*, 1987, Fondo de Cultura Económica, México, 70 pp.
- Dante Medina, *Tole*, 1987, Tusquets Editores, Barcelona, 177 pp.

## TRIVIO EN LA NARRATIVA MEXICANA

Los accidentes de la actualidad editorial nos enfrentan con apariencias de homogeneidad o de diversidad en las creaciones literarias. Tomando en cuenta esta parte de azar que no es signo de nada más que de su propia contingencia, quisiera comentar aquí tres nuevos libros de narrativa que me parecen señalar, a modo de muestreo, cierta diversidad en las letras mexicanas, que se va constituyendo a un margen de compactos núcleos estilísticos y temáticos (cf. el realismo recalcitrante o el nuevo periodismo literario). Se

trata de tres narradores que van surgiendo con características varias, indiscutibles aciertos y uno que otro tropo procedente de diversas índoles: Hernán Lara Zavala con este segundo libro suyo: *El mismo cielo*, Francisco Hinojosa con un primer libro de cuentos: *Informe negro* (ha publicado ya dos libros de poesía y cuentos para niños) y Dante Medina con la novela titulada *Tole* (también tiene un libro de cuentos: *Niñoserías*). Es molesto adjudicar a los escritores que empezaron a publicar la etiqueta de "jóvenes promesas", etiqueta castradora y falsamente profética, que, por lo demás, no dice gran cosa del hecho literario y sólo suena a una especie de disculpa. Sólo diría entonces que se

trata de narradores actuales que, en direcciones divergentes, tal vez están marcando nuevos derroteros en la prosa mexicana, cualquiera que sea la estimación que pueda hacerse de estas pistas provisionales, cualquiera que sea el lugar donde desemboquen, algún día, estos caminos.

Con excepción del primer cuento, "Eclipse", de una calidad bastante inferior a los demás relatos, el último libro de Hernán Lara Zavala, *El mismo cielo*, hace ver un sólido oficio de narrador, un corte muy clásico de factura y un gran atractivo en las distintas formas de encarar el mismo cielo del mundo. No creo que haya que buscar en los cuentos de Hernán Lara Zavala una voluntad demasiado urgida de innovación estilística o formal: este escritor se cife con buena gana y goce a las leyes tradicionales del cuento, a las exigencias de una narración redonda, que se juega en una suerte de suspenso — sea cual sea la naturaleza de éste — y cuya idea no se revela con exagerada prisa. Es una prosa que conoce bien su propia economía y su ritmo, a un tiempo pausado y preciso. Aparte de algunas licencias, por ejemplo poéticas, que se permite Hernán Lara Zavala, se nota en su escritura que no le gana una desmesurada ambición de ser *nuevo* a toda costa. Al contrario, hasta se diría que se percibe en su estilo una modestia deliberada, en muchos momentos ejemplar, que definiría como una secreta gratificación de contar bien historias, aventuras, cuadros de vida, fantasías. No parece existir en él otra preocupación que ésta: la de contar esta precisa historia, por ella misma, por su secreto encanto, sin reparar en modos, demostraciones o motivaciones extraliterarias. La mayoría de los cuentos son breves (once en total) y están regidos por estas exigencias que acabo de esbozar. El "9 rue Arsenne Orillard" se distinguiría del resto por su extensión y su propósito, ya no de seguir un solo hilo anecdótico, sino de dibujar como paneles de tres vidas que se entrecruzan, sin sucesos espectaculares, con un desarrollo lento y prolongado, casi de novela corta.

*El mismo cielo* significa el mundo entero: México, Estados Unidos, Inglaterra, Francia, o más bien un hotel y un aeropuerto, Japón, España, la Unión Soviética o cualquier país del Este que se le parezca, el "paraíso colegial" de la tradicional isla británica. Es decir, cualquier parte del mundo porque cualquiera es propicia a revelar alguna característica banal, paradójica, maravillosa o extraña, de la naturaleza humana. En cada cuento, la puesta en situación (contexto, país, cultura, exotismo) se impone y borra su significancia a un mismo tiempo, porque toda historia humana, cuando se la sabe ver y restituir

en su inquebrantable misterio, acontece bajo un mismo cielo. No creo que haya en eso un afán de "universalidad" sino, simplemente, esta preocupación ajena a una geografía interesada y que corresponde, como ya lo he dicho, a esta modesta ambición de contar historias por lo que encierran de autosuficiencia narrativa, de autonomía como acontecer literario. Ciertamente existe un juego un poco burlón cuando Hernán Lara Zavala se ocupa de esta figura desprotegida, acosada por el miedo a lo desconocido y demasiado enajenada en su inmediata sobrevivencia para realmente reparar en lo que sucede en su alrededor, me refiero al turista, a quien el escritor denomina rotundamente "el pendejo internacional". El ridículo y el miedo, indisolubles en el turista, se traducen en la prosa de Hernán Lara Zavala en una curiosa esquizofrenia de los puntos de vista narrativos, como en el cuento "Reflejos". La visión de este turista mexicano en Japón — encarnación de este detestable estereotipo de viajero inmóvil — parece asimismo revelar una singular prohibición: la que le impide al turista satisfacer el deseo sin caer en una especie de contrasentido, de fuera de lugar, que lo saca literal y materialmente de sus casillas, volviéndolo otro, un poco como ocurre en la transgresión de alguna prohibición que nos hace estar a un tiempo con la cabeza en el lugar de la norma y con el cuerpo irremediablemente más allá de su frontera. No sabría decir con exactitud si ésta es la razón por la cual se explicaría el enigmático final de "Reflejos": el turista viéndose a sí mismo en compañía de la joven japonesa-prostituta, espíandose a sí mismo, todavía en el transcurso del viaje y ya de regreso a su punto de partida (él-otro-él). En todo caso, un mismo sentido se desprende de esta figura encarnada del viajero, del transcurrir del viaje, y del relato, que llevan ya en sus inicios la marca del regreso seguro. La atmósfera de este cuento también podría recordarnos el comentario de Henri Michaux en *Un bárbaro en Asia*, cuando habla de ese extraño sentimiento de vigilancia continua durante su visita a Japón: "País donde todo es conocido, todo abierto, todo espionado, donde ninguna puerta se puede cerrar, donde se encuentra un espía hasta en el baño, desnudo, pero espía (por todas partes lo acompañan a uno) donde una muchacha no muy rica es vendida normalmente a un empresario de burdel, para servir a la multitud (por lo demás, con lo poco personales que son). ¡(Servir, siempre servir)!".

Aunque se podría extrapolar que el narrador de este libro es él mismo un viajante, no todos los cuentos tienen

al viaje como tema. Entre los episodios que suceden bajo otro/el mismo cielo, cabría mencionar especialmente los relatos "Correspondencia secreta" y "Crucifixión". Lo que Hernán Lara Zavala gana del lado de la economía de sus cuentos, de su buen arte de narrar y del oficio que se advierte en la construcción de sus fábulas, lo pierde cuando se mete con el juego de la perversión. "Correspondencia secreta" consiste en un ingenioso armazón de cartas entre un hombre y una mujer que pretenden construir una relación erótica a través del arte epistolar, después de haberse encontrado en la cómoda intimidad de los anuncios anónimos. Hay mucha habilidad en revertir de pronto la relación sadomasoquista que en un principio parece llevar el hombre y de la que acaba por adueñarse la mujer, sometiendo a una verdadera tiranía del deseo al hombre de quien se confesaba ser la esclava. Estas cartas son evidentemente paródicas, tanto de cierta tradición literaria como de ciertos estereotipos del deseo masculino. Pero algo se atora en el ademán paródico de Hernán Lara Zavala, como si al jugar con los lugares comunes que habitan las mentes poco creativas (a pesar de todas las apariencias de audacia epistolar), se le frenara al escritor el libre desenvolvimiento de su propia imaginación. Se podrían aventurar que Hernán Lara Zavala es más un hombre de arte que de imaginación, para quien la perversión es un asunto de construcciones pensadas desde la contención y poco dadas al desenfreno. Para decirlo en pocas palabras, Hernán Lara Zavala es un escritor más astuto que perverso.

"Crucifixión", enigmáticamente dedicado a Enrique Krauze, juega en un sistema de contrapunto entre la pacífica armonía de los colegios ingleses (por supuesto, toda aparente) y el aprendizaje de la sexualidad por parte de adolescentes rubicundas y encantadoras. Se van sucediendo juegos iniciáticos, rituales del placer y de la crueldad, experimentos eróticos que tienen un instrumento común: el extranjero moreno, Abdúlá, que conoce ya las sofisticaciones del placer, incluyendo la "crucifixión" final, eufemismo por lo demás conocido en la literatura decadente para significar el acto sexual. A pesar de este admirable contrapunto que rige este cuento, las reservas que se podrían formular con respecto al conjunto serían de la misma naturaleza que en "Correspondencia secreta": una idea de perversión demasiado literaria, en el peor sentido de la palabra, en el sentido o en los casos en que un exceso de oficio narrativo le resta fuerza a la idea o a la ficción, en lugar de

servirla con la eficacia del acoplamiento entre desenfreno imaginativo y saetada próstica.

La ventaja de publicar un libro breve está en que se puede volver a leerlo sin demasiado esfuerzo. Así, gracias a su reducida extensión, *Informe negro* se beneficia con una relectura que lo va espesando. (Claro, esto sucede con cualquier libro al que uno vuelve, salvo cuando el libro es malo, rebasa las 556 páginas y su espesura adquiere la consistencia del ladrillo). En una primera lectura, *Informe negro* reviste una agradable y alarante levedad: de gran agilidad, ritmo veloz, desparpajo en el tono, voluntaria falta de seriedad en el tono, resulta a un tiempo, algo intrascendente, como si el término de la lectura, después de haber pasado un agradable momento, el libro concluyera realmente con su última página. Una segunda lectura opera un curioso efecto de condensación que, paradójicamente, disipa la sensación primera de que el libro se iba esfumando en el olvido. Es extraña la confusión que de pronto se nos mete en la cabeza, de que la diversión chispeante de un libro se parece demasiado al efecto de una copa de champagne: una borrachera que picotes el cuerpo y el espíritu, sin sumirnos en los turbios remolinos de los alcoholes fuertes, haciéndonos creer que si no hay cruda es porque no hubo borrachera. ¡Nada más falso!

*Informe negro* participa de dos tradiciones literarias: la de la parodia y la del absurdo lúdico, humorístico, que recuerda en varios momentos el estilo de R. Queneau. El que practica Francisco Hinojosa es un tipo de absurdo que no se funda tanto en la parodia como en un terco esfuerzo por expresar con economía la inmensa variedad del mundo. Y precisamente porque persigue una inconcebible precisión, acaba por crear disparatadas sumas de situaciones, objetos, visiones, etcétera. El humor surge así, al volver el texto el lugar de una incongruente reunión. Por ejemplo, en el cuento "La Creación", cuando Dios decide entregarse a la imaginación después de haber observado el aburrimiento de la Fe, Francisco Hinojosa describe este nuevo momento como sigue: "Y entonces creó: en la pantalla a barbara streisand; en deportes al equipo de fútbol botafogo — aunque en su primer partido perdiera cero-dos—; en filosofía a pascal; en música al trío los panchos; en pintura a un extraño autor del siglo XVII (del que no se conserva ahora ninguna obra); en ingeniería civil a un tal morris. Y luego los pistaches, las bufandas de tela escocesa, las pirafías, dos novelas de faulkner, cubitos de hielo, un músculo, el pelo, la nobleza y las encuademaciones en piel". El tema de este cuento no es nada nuevo, tampoco se puede hablar de un tratamiento

que no se haya experimentado ya en la literatura y otras artes, y sin embargo, el resultado gusta y sorprende porque Francisco Hinojosa introduce con gracia y eficacia un sistema muy personal y privado de signos, asociaciones, selecciones, que le dan frescura y humor a su prosa. Francisco Hinojosa no inventa temas, situaciones, estilos, géneros: los toma de una tradición y los explota descaradamente, al tiempo que imprime un sello suyo en esos tipos de "remake". Por supuesto, el humor nace asimismo del contraste entre el tratamiento y la aparente seriedad y solemnidad de los temas tratados.

Cuando se instala de lleno en la parodia, Francisco Hinojosa subraya sus intenciones con tres o cuatro trazos gruesos, como si nos quisiera decir: ¡miren bien lo que voy a hacer, aunque no se lo crean! Basta revisar por ejemplos los subtítulos del primer cuento del volumen: "A la sombra de los caudillos en flor"; para darse una idea de la desenvoltura con que Francisco Hinojosa explota esta vena paródica: "Fatuos fuegos"; "Fueron los potros de bárbaros Atilas"; "No sé cómo de pieles tú puedes llegar"; "Mas si osaré un extraño edificio"; "La gloria solemne de los estandartes"; "¡Cárajani!"; "El ser y la nata"; "Los de abajo"; "Muchachos con atributos"; "Bocas de púrpura encendidas", todo ello para narrar

una imaginaria y grotesca guerra de condominios, que oscila entre una pieza teatral neoyorkina, una épica caballerescas, una visión apocalíptica del mundo, una obra de Ionesco, una novela negra de la cotidianeidad, una sociología de los condominios defefios. ¡El todo acompasado por el *Bolero* de Ravel!

El cuento estelar del libro, el que le da título, es una parodia más depurada: la de las novelas negras detectivescas. Su héroe (si todavía así lo podemos llamar) parece ser el heradero frustrado (el que en el testamento de la tía millonaria sólo recibe la tetera de plata) del Sam Spade de Dashiell Hammett y del Pepe Carvalho de Vázquez Montalbán. El "Informe negro" está redactado en cien puntos, de unas cuatro o cinco líneas cada uno, en primera persona, en un tono secamente descriptivo, y la historia que narra es impecablemente redonda o, mejor dicho, redondamente absurda. El detective, Tomás-Tom, recurre, en su primer día de actividades, a una fotografía de su madre para hacer creer que está buscando a una persona peligrosa, un homicida, y dar a entender así que es un detective cabal. Pronto, se ve envuelto en una investigación sobre crimen y narcotráfico que lo conduce a su primer éxito profesional, a apresar a la cabeza de la banda que no es otra que... su



memá. El humor de la parodia no surge tanto de los sucesivos fracasos que marcan los primeros pasos de Tom por su nueva vida de detective, sino, precisamente del éxito final que lo consagra de una manera tan grotesca. La clave se revela desde un principio, pero es tan burda, tan imposible en apariencia, que el lector recrudescer su atención, vibra con el suspenso, toca madera mientras sigue los rodeos de la aventura, pensando cómo Francisco Hinojosa podría evitar caer en lo que se ve venir a cien leguas o cómo y con qué descaro lo va a hacer acontecer. En el punto cien, lo que más se temía sucede. Leer este cuento es, para el lector, como presenciar un salto mortal ejecutado por un elefante: imposible creer que va a suceder y sin embargo, cuando finalmente sucede, no queda más que admirar esta singular muestra de *haute-voltige* porque, aunque nadie lo espera tratándose de elefantes, un salto mortal es siempre un salto mortal.

Faltaría poco para que Francisco Hinojosa hiciera suya la actitud postmoderna de trabajar únicamente a partir de y sobre "revivals", mezcla de canibalismo y de burla. Es seguramente el rasgo más interesante de su creación. En todo caso, *Informe negro* es un parte optimista en el certificado de salud de la prosa mexicana actual.

*Tola* podría ser una novela enigmática por varias razones. Según las informaciones que aparecen en el libro, sabemos que fue concluida en 1977, que recibió el premio-beca INBA-FONAPAS en 1979 y que aparece en España en 1987: ¿cuál habrá sido la secuencia, cuáles las razones de este raro recuerdo? Se lee también una opinión de Juan Rulfo quien afirma: "Un lenguaje muy, muy nuevo, completamente original, perfectamente adaptado a nuestro tiempo: un ejemplo de lo que debe hacerse actualmente.", y se advierte que la novela de Dante Medina es el cuarto título publicado en esta nueva colección de Tusquets Editores: "La flauta mágica", justo después de Silvana Ocampo. ¿Por qué esta novela nos llega de regreso? Son algunas de las preguntas que podrían plantearse alrededor de la primera novela de este joven escritor jalisciense, y frente a las cuales no tengo más respuesta que la que ofrece la novela misma.

Rulfo tenía razón: se trata de una prosa espectacular. Pero *Tola* carece de una trama que caminara a la par del puro espectáculo de la escritura. A la larga, el lector va perdiendo interés y se desgasta su capacidad de movilización, toda requerida por el lenguaje. Dante Medina hizo una única apuesta: la del lenguaje, y se presiente que hubiera podido contar así cualquier otra historia, cualquier historia. Por más que la novela revele en su dedicatoria una necesi-

dad emotiva de escribir esta historia de amor: "A Tola, muerta a la mitad de la novela. A Tola, porque muere y renace", lo que no parece existir es una necesidad literaria de esta historia en particular. Aquí, la trama se pone al servicio de una escritura que pide, casi a gritos, mostrarse, exhibirse, relucir y asombrar a toda costa.

¿De qué está hecha esta prosa o cómo está hecha? Se apoya fundamentalmente en un ritmo que desestructura la sintaxis común. Se vale de figuras retóricas tal vez más propias de la poesía que de la prosa, al menos de la que se espera en una narración novelística, principalmente, la elipsis y el encabalgamiento, entre otras. De modo general, suprime las subordinadas que acompañan la frase en un afán expositivo o explicativo, señalando los segmentos de la articulación global. En *Tola*, el ritmo de la frase se concibe más bien como un fluir realizado por palabras claves que marcan simultáneamente el final y el principio de dos momentos narrativos. Esas palabras son como trampolines donde renace el sentido y se encauza hacia otra dirección, constituyendo esguinces en el camino serpenteante que re-traza el estilo. Sin embargo, a pesar de este fluir o serpenteo de la frase que le confiere a la narración un aire de desenfreno y de libertad, la ausencia de una trama, no digo tradicional, sino sólida, acaba por desdibujar la dirección general de la novela. Creo que sería oportuno dar un ejemplo de esta prosa en un pasaje cualquiera de la novela: "La mañana a callar un poco más confiados el carro de Florita mamá de Tola en la cochera no nos oye, empezaban las risitas de los despertados en buen humor por sí sé qué delicias de las incapaz Morfeo

cede la faena a Eros, acumulados en la cama de los lentos todavía en acción de burlarse a hacer bola a echarles agua a presumir desayuno Ena levantada todo listo hambre feroz, acabábamos avocindados en estrecho colchón medio vestidos uno con cobija en pantalla con bata con toallas de baño con cualquier trazo atagantados con las fritangas de la coperacha litro de leche para los varones, de repente una sombra ya sin Dango las tres parejas que pasa escalera interior arriba por el vidrio rugoso espectantes nos cachan aquí boda múltiple luego otra sombra no la misma sube por la escalera, (...)" Y faltan todavía más de treinta líneas para que acabe esta frase, que sigue su ritmo sin variaciones, sin tropiezos y sin sorpresa.

Desgraciadamente, uno se cansa de todo, hasta de los espectáculos más espectaculares. *Tola* es una proeza lingüística que tiene este preciso defecto: el de saberse proeza y de no poder rebasar su fascinada autocontemplación. La proeza se vuelve así monótona y lo que habla comenzado siendo un estruendoso coro de trompetas termina convirtiéndose en un sonsonete de virtuoso. Pareciera que a este cuerpo que es la novela *Tola* le faltara una sólida espina dorsal y que toda su carne lingüística se desparramara sin lograr dibujar los músculos secretos que le dan vida y energía a un libro. Sé que el crítico no tiene por qué inventar falsos consuelos, pero no es ninguna exageración decir que hay fracasos que duelen más que otros. El semifracaso de Dante Medina en su primera novela *Tola* entristece realmente por lo que se descubre en él de valentía y de talento en la búsqueda de una voz renovadora.

