

EL DIÁLOGO, PARA serlo de veras, siempre comienza por establecerse con uno mismo, como lo saben mejor que nadie los músicos y los poetas, esos que podrían decir como San Agustín "mi uno son dos, y yo estoy en los dos por entero". La contradicción, que los que leemos poesía u oímos música sabemos aparente (pues oímos a uno de esos dos) podría forzarse sobre el escritor moderno más allá de las consabidas antinomias platónicas hasta imponerle esa fórmula que algo tiene de proclama y algo de fatal sinceración que Baudelaire descubrió en sí mismo (o en Delacroix, Stendhal o Wagner) y luego heredó a todos los creadores post-románticos: que el ejercicio creativo y el crítico son inseparables.

Sabemos que se refería a la consustancialidad de ambos comportamientos y a la calidad de sus respectivos resultados, pero también se trataba de darle congruencia a un proyecto dictado por el imperativo de la historia: ser un creador moderno implica la imposterable vocación de ejercer un constante cuestionamiento razonado de la creación propia y de la de los otros, pues es en la crítica donde lo creativo precisa sus perfiles. En la crítica objetiva (es decir: de lo que está *afuera de uno mismo*) se reconoce la decisión de que la obra subjetiva resulte crítica a su vez.

¡Qué difícil deslindar entonces, tratándose de un poeta, lo que su crítica objetiva dice de ese interés por lo que está afuera y lo que insinúa de su propio trabajo! Eliot advirtió el problema en una de sus "categorías críticas" y lo enunció con una sencillez que se antoja imposible trasladar a la práctica. Pensó que hay un tipo de crítico que puede ser conocido especialmente por su poesía, pero cuya obligación debe ser producir una crítica que tenga su propio valor y no el que se desprenda de la luz que pueda arrojar sobre sus versos.

Quizá Eliot pensaba en sí mismo como ejemplo de lo anterior, lo cual lo cubre de una responsabilidad a la que, no obstante, su trabajo contesta con un alto grado de eficacia (en tanto que se trata de un caso en el que poesía y crítica sí parecen venir de dos *personas* distintas *por entero*), pero el suyo es, por supuesto, un caso extraordinario. Jamás podría decirse lo mismo de Pound o de Cernuda o de Borges, por reclutar tres nombres inmediatos. Ahora bien, lo anterior sería exclusivo de los grandes creadores que, por natural inferencia, suelen ser los grandes críticos y cuya crítica es grande ciertamente no porque ejerzan con intachable rigor ese apartamiento de lo que está afuera de ellos mismos: uno lee *Las trampas de la fe* tanto en pos de Sor Juana como de Paz. Es el caso opuesto el que ejerce su propia fascinación: Livingston Lowes no escribió poesía,

# LOS LIBROS DE VUELTA

## LOS MOMENTOS CRÍTICOS

de Alf Chumacero

por Guillermo Sberidan

• Selección, prólogo y bibliografía de Miguel Ángel Flores, Fondo de Cultura Económica, Col. Letras mexicanas, México 1987, 522 pp.

no sé si Béguin lo haya hecho y la creación literaria de Edmund Wilson es neblina frente a la aurora de su crítica.

En México la pertinencia crítica está en un solo platillo, el de los creadores que son críticos, si bien las excepciones obligadas de la regla se mueven a sus anchas en la soledad del otro y el fiel no duda. Por un fenómeno curioso, parecería que las sospechosamente rituales reconsideraciones sobre las causas de nuestra "crónica incapacidad crítica" (postura derivada del alegre error de confundir calidad con cantidad) son más frecuentes y llevaderas (por fáciles) que la esporádica crítica que tanto lo subleva. Todo parece indicar que los seminarios de crítica literaria de las universidades no tardarán en convertirse en seminarios sobre las causas que explican su "ausencia".

Pero de lo que se trata esta nota es de *opinar* no sólo que sí hay crítica literaria interesante, hecha de un buen gusto y curiosidad, capaz de revelar su propio secreto tanto como el ajeno, sino de considerar si la que hoy reúne de Alf Chumacero se ajusta a tales expectativas.

Debe constarnos que *Los momentos críticos* ha sido un libro esperado por sí mismo y también por la atizada voracidad surgida del silencio que Alf Chumacero ha guardado desde hace años. Ese libro anunciado tanto por la trayectoria de Chumacero como por sus declaraciones cuando el homenaje de 1980 es el que, con su impecable y ambiguo título, hoy se nos entrega con sus cuarenta años o más de labor, sus bien nutridas cuatrocientos páginas de prólogos, ensayos y reseñaciones y sus más de cien páginas de bibliografía.

Por supuesto hay que decir que este libro celebra una larga vida de dedicación a las letras y a los libros, esa pro-

visión para el viaje de la vida de que habla Montaigne. *Los momentos críticos* se declara como una suma selecta de unos momentos, de unas puntadas apenas en la amplia tela de una vida dedicada a los libros, las revistas, suplementos, plaquettes, programas de mano y *zamisdatz*. Chumacero es un hombre de libros en un sentido que por evidente puede resultar inesperado y del que pocos pueden presumir: los ha hecho. En el centro de esa tela se anuda una poesía minuciosa y de una intensidad luminosa y ceñida como una compacta marea; a su alrededor gravitan los largos años de servir bibliografías y compartir información libresco; más allá flota la leyenda del protagonista de esos oficios.

Al ajustado número de grandes poemas de Chumacero lo rodea hoy, pues, este abundante tomo. Si la abundancia está casi siempre marcada por la escasez, hay que recordar también que Chumacero, parco en la poesía, abunda en crítica más que nada por fidelidad al libro, por contagio de su labor editorial, por prolongar el profesionalismo del poeta al deber del incitador a la lectura en la nota útil por informativa.

Chumacero declara, en una entrevista citada por Flores en su prólogo que "nunca fui más allá de la reseña... la autocrítica, que en mí fue extrema, es en cierta forma la reversión de lo que he opinado sobre la obra ajena: mis juicios acerca de otras obras se han revertido sobre aquello que en horas muy solitarias he decidido convertir en palabras..." Dos actividades complementarias desde una perspectiva pero contradictorias desde otra: las horas solitarias y la voluntad pública que se alternan en los dos que es uno. Los críticos momentos de la poesía en oposición a los momentos críticos del co-

mentario libresco, los minutos y los años, las esencias contra las substancias. Y no hay que postergar el hecho de que Chumacero ha redactado notas sobre cientos de libros en los medios impresos que articulan la contemporaneidad de nuestra literatura con una constancia acorde a su fervor bibliográfico y a la vastedad de sus intereses.

Los momentos críticos cierra esa abundancia a lo literario y lo plástico y, debo decirlo, ya en ese ámbito pudo haberse cerrado más. Flores decidió incluir trabajos sobre lo que podríamos llamar la teoría poética ("El espacio lírico"), la teoría de lo literario mexicano ("La zona prosaica"), "Área de la poesía mexicana", "Ámbito de la prosa mexicana", "Escritores hispanoamericanos", "Escritores españoles", una breve recopilación de notas sobre autores europeos y otra de trabajos sobre pintores y escultores. Es decir, presidió su selección un espíritu de muestreo, necesariamente abierto, y no una voluntad selectiva indispuerta a las concesiones. La selección de esa selección corresponde ahora al lector: hay algunos textos que supongo vienen de la década de los sesentas que corresponden a la teoría lírica. Son cabales exponentes de las lecturas y las ideas que suscitaron en los poetas de la generación de Chumacero y que son notables (por ejemplo "Acerca del poeta y su mundo"); lo mismo en el "Área de la poesía mexicana", donde recordamos algunos espléndidos prólogos y conocemos puntuales notas sobre nuestros grandes y hasta sobre alguno que no desmerecería una recapitulación fundamentada, como el caso de Tomás Díaz Bartlett; hay retratos espléndidos, como el de Reyes, y ejemplos de buena resonancia, como la dedicada a Efrén Hernández. Y si la vastedad en sus intereses es considerable, no es menos ardua la vastedad en el tiempo: hay ocasiones (por ejemplo la nota sobre Emilio Prados) en las que Chumacero permite correr libremente a su pasión para conseguir temperaturas críticas además y que, curiosamente, corresponden a los años de sus pininos (en este sentido, cuán incómodo resulta el que Flores no haya fechado los artículos y se haga menester bucear en la nutrida bibliografía).

Quiero insistir en el problema de la abundancia y su correlativo de calidad. Hace años, cuando el homenaje, Pacheco propuso cinco secciones determinantes para abarcar la labor crítica de Chumacero: el apoyo a los escritores de su generación (Beltrán, Huerta, Quintero, Solana); su apoyo al exilio republicano (Díez Canedo, Gil Albert, Prados, Rejano); a los rioplatenses (de Ibáñez, Barbieri, Girondo); la "revisión de la traducción nacional" y, por último, su labor para "reestablecer los nexos con la literatura española del pa-

sado inmediato y el remoto". Es decir, un par de secciones más a las que propuso Flores y entre las que hay algunas que se antojan más pertinentes que, por ejemplo, el prescindible apartado sobre artes plásticas.

Por gusto y formación, este comentarista se queda con las secciones dedicadas a la teoría poética y a la poesía mexicana. La primera es un viaje delicioso (quizá demasiado delicioso) por una serie de lecturas que determinaron en buena medida la formación de la conciencia poética posterior a la generación de Teller (1938-1941) que, como sabemos, tiene a Chumacero y a Beltrán como exponentes principales. Un escepticismo basal parece refirir con los súbitos impulsos emotivos que se acompañan de las lecturas de Heidegger, Maritain, Pfeiffer, Jung y de Reneville (quizá el único que nunca fue traducido por el F.C.E., de quien Chumacero ha sido constante compañero de viaje). Chumacero desliza entre estas notas lo que podríamos considerar más cercano a su labor de poeta: una clara fe iniciática, un merodear con la pluma el laberinto del "secreto" y el "misterio" y una conciencia obstinada de la responsabilidad de la poesía, consistente en "producir el Ser". Creo que es lo mejor porque su origen viene de una profundidad equiparable a la del impulso poético. Chumacero indica en alguna parte que el poeta "no es hijo de la revelación, sino producto de su impulso", y esta serie de trabajos tiene esa marca y, por lo mismo, esa intensidad, por más velada que resulte detrás de la desmesurada cortesía del autor.

Y es que entre algunos de esos trabajos y no pocos de los demás se echa de menos la disparidad de aquel impulso, y es a ello a lo que me refiero cuando pienso que la puerta se podría haber cerrado más o a que el ámbito al que conduce podría haber sido más discreto.

Chumacero permite en su prosa lo que su rigor le impidió en su poesía: una suerte de lasitud intelectual que no siempre consigue curarse de los vicios de su formación generacional. A diferencia de la generación anterior, la de *Tierra nueva*, adoptó un comportamiento poco febril y menos combativo, más contemporeizador, dado a la conciliación y al medio tono académico. Padeció el segundo aire de la literatura pura en contra de los incendios ideológicos y el polvorín vitalista que promovieron los años treinta.

Creo que esa circunstancia, sumada a una singular disposición de su parte a la información (que no a la formación), a esta especie de labor de zapa hecha de tesón informativo y gana de comunicar la novedad bibliográfica, son

los elementos que están en el origen de la labor crítica de Chumacero y, en una medida mucho mayor de lo que hubiéramos querido algunos lectores, son ellos los que, salvo algunas excepciones, prevalecen a lo largo de esta recopilación. Me temo que esas excepciones, en su brillo y energía, no pueden sino poner en evidencia a la generalidad...

Lo que quiero decir es que, más allá de la perfección formal, del gobierno de su prosa, del equilibrio conceptual, a una parte de estos textos les falta alcohol, volatilidad, enjundia. En el contexto de la revista o el suplemento cumplen con su cometido servicial (nunca servil) que apuesta sus fichas en la comunicación intermediaria de la compraventa informativa. Creo que esos textos deberían de haber quedado fuera de la selección. Son textos en los que Chumacero, el divulgador, no distingue ni combate por lo que le interesa a él, sino que glosa lo que cree que debe interesar a todos. Lo que no guerra resulta así una claudicación justificada por un honor alterno: el de difundir, que no es otro su propósito. Como tales, esas notas no nacen de un momento crítico y no son tampoco la crítica de un momento.

Ignoro en qué medida los años dedicados a ese servicio de utilidad al que todos nos hemos dedicado (yo, ahora) marcaron a Chumacero una constante estilística o una *modus operandi* que parece contagiarse hasta los trabajos más ambiciosos a pesar de su parquedad (p. ej. "El hombre solo", sobre López Velarde o el prólogo a Villaurrutia). Si creo que tal actitud, sumada a una noción del decoro objetivo quizá heredada por Reyes y cierto Villaurrutia, hace que Chumacero solape su yo crítico y lo subordine a una idea de la mesura que no tarda a veces, dentro de su alifio diplomático, en caer en la franca obsequiosidad. De repente este lector tiene la impresión de que el ánimo conciliatorio que cree que rige estas prosas, a fuerza de condescender con un público aficionado, olvida que para él la literatura carece de trascendencia y no obstante se somete a sus propias reglas expresivas. Si un crítico debe proyectar la fuerza de su sinceridad sabe que lo hace a expensas de su deseo de justicia (o de justeza), pero sabe que aquella prevalece sobre cualquier otra consideración. Y quizá sea el crítico periodístico el que más obligado está en ese sentido al hacer de lo efímero del medio un terreno propicio para la combatividad que rige su afán. Es el crítico periodístico (dice, otra vez, Eliot) quien más debe tener un lado "explosivo e incandescente", debe, en fin, evidenciar el impulso de su revelación. En es-

te sentido, y más allá de las líneas fulgurantes que vibran aquí y allá en algunas páginas, hay que reconocer que Chumacero comunica sin sugerir, informa sin afirmar, glosa sin discutir dentro de una *certidumbre del lenguaje* (como la que irritaba a Jakobson o a Barthes) profundamente refida con su poesía aunque acorde con su conservadurismo (recordemos la forma en la que la generación de *Tierra nueva* reaccionó contra las vanguardias).

No estoy reivindicando a la supuesta crítica científica ni a la quebrantahuesos vanguardista. Creo que es necesario reconocer en Chumacero a uno de nuestros grandes poetas, a una de las figuras literarias más constantes de nuestro horizonte, a un infatigable divulgador, al entrañable personaje y, desde estos *Momentos críticos*, a un elocuente vigía de la evolución del gusto literario, probado a lo largo de los años, que hoy se empañan. Pero creo,

también, que este libro, más minucioso, hubiera presentado a un comentarista más minucioso también, al que habla de López Velarde, de Revueltas, de Paz, de Pellicer o de Camus con un impulso bien diferenciable al del ánimo puramente bibliográfico, al que evoca con cariño de camarada a los amigos o a los maestros ausentes y, sobre todo, al que persigue en su prosa los enigmas que la sola lucidez de la poesía puede alcanzar.

*Los momentos críticos* que preparó Miguel Ángel Flores, en un trabajo devoto pero, a mi ver, incapaz de precisar sus límites, se prolongan en largas horas cuando quizá hubiera sido mejor cercar el cogollo del minuto, aquel en el que Chumacero dialoga consigo mismo sobre su necesidad (su decisión) de ser sólo uno.

## EL CIELO DE SOTERO

de Alejandro Rossi

por Victoria Camps

• Anagrama, Barcelona, 1987.

**POR LO GENERAL**, una frase bien hecha resulta más acertada y convincente que una sesuda argumentación. Así parece haberlo entendido el filósofo Alejandro Rossi quien, harto de perder el tiempo en vanas lecturas y especulaciones, ha optado por la narración. Pero una narración muy especial, a medio camino entre el cuento y el ensayo: una prosa de ideas sembrada de anécdotas y lugares precisos, cañida al detalle. ¿Para hablar de qué? En apariencia de trivialidades. Pero ahí está el chiste: trivialidades contadas con la rara habilidad de sacarle punta a la rutina de todos los días, detenerse ante la importancia de lo pequeño, la trascendencia del ejemplo. Una prosa en la que las afirmaciones concretas se vuelven oceánicas: dicen y no dicen porque se complacen en la media verdad, la media interpretación, la ambigüedad.

Reconozco que es una traición a la prosa de Alejandro Rossi intentar explicarla. Es uno de esos casos en los que el metalenguaje —la crítica literaria, hablando, claro— debería estar prohibido. Son textos para gozarnos porque hablan solos: la palabra justa, la expresión sabia, el comentario agudo, donde sobran las aclaraciones y las apostillas al margen. Me vienen a la memoria las recriminaciones de Wittgenstein contra la manía de expresar lo inexpresable: ex-

plicar la poesía, por ejemplo. El intento siempre falla porque lo manifiesto se muestra, no hace falta decirlo. Y eso ocurre —me parece— cuando el creador sabe mezclar forma y contenido en un todo indistinguible. En los textos de Alejandro Rossi —concisos, cuidados, cuentos redondos de transiciones nítidas— no es lícito separar el lenguaje del sentido. Huamear en los rincones del comportamiento más desapercibidos, recorrer los pormenores de un acto usual, advertir las sordideces de un personaje o la amabilidad de una relación, significa, en su caso, triturar el lenguaje, forzarlo a la precisión y el rigor. No cejar en el empeño de dar con el verbo apropiado o el adjetivo perfecto. Que esos relatos no pertenezcan a un género literario claro y definido, no obsta para que aiente en todos ellos una obsesión fija —obsesión que, dicho sea de paso, algo tiene de la minuciosidad del filósofo analítico que Rossi fue—: la fragmentación de la realidad, el examen menudo de lo cotidiano, la tipificación mordaz e irónica de ciertas miserias humanas, la atención a psicologías ambivalentes. Es decir, la situación más nimia, el acto más obvio, el personaje más anodino se ven envueltos en interrogantes múltiples. ¿Para qué? Nunca para hacer teoría —conviene decir que la teoría es deliberadamen-

te evitada—, sino para expresar la realidad, verla crecer y engordar en significados varios, enriquecerla, darle vida.

Ésa debería ser —creo— una de las funciones del lenguaje de ficción, si es lenguaje destinado a evocar, sugerir y provocar. Lenguaje que no es espejo ni reflejo, no es mera descripción, sino descubrimiento. "Yo pienso, con angustia y banalidad, que la vida se escapa", empieza el primer relato, de reminiscencias cartesianas. Pero de ese "pienso" no se acaba deduciendo nada: sólo nacen nuevas dudas, muchas preguntas, que transcurren sin esfuerzo de la observación banal al tropiezo trascendente: "¿de dónde viene esa preferencia por el verde?... ¿Decido yo eso?... ¿Dónde estoy yo? ¿De dónde vienen las cosas? ... Pasan esas ráfagas que nada solucionan, esos vientos que nada cambian". Sin duda uno de los mejores logros de los textos que comento está en las inesperadas transiciones de lo concreto a lo abstracto, de la realidad a la idea y viceversa. El total dominio del ejemplo. He aquí una muestra de "Sueños de Occam", donde la célebre navaja adquiere un protagonismo peculiar: "¿No es una gloria completar un movimiento? ¿No es una gloria volver al centro del cuarto sabiendo que es imposible haber hecho más? ¿No es una gloria prepararse, sin angustias, a rendir cuentas?" Y esta otra cita del "Diario de guerra": "Toco madera para que los vientos borren las nubes negras, ojeras de Dios. Toco madera, amigos míos. ¿Para cambiar los aires? ¿Mi mesa conectada con lejanos ciclones?".

Provocar perplejidades, descubrir figuras, zanderar la realidad, meterse por lo entresijos amables de las cosas, asomarse a la trastienda de lo clasificado por la historia, leer en los contrastes de una amistad, y decirlo todo con asombrosa exactitud y claridad. *Concisa*. Los textos de Rossi son breves, las frases cortas, pero todo es certero: no falta ni sobra una coma. Esa capacidad para decir diáfananamente lo que uno quiere, no exenta de belleza ni de gracia, no exenta de originalidad, es lo que me hace pensar que no es adecuado explicar lo que ya es transparente. Sin despreciar la fantasía, Rossi demenuza el lenguaje al tiempo que demenuza la realidad y transmite esa visión suya con un uso enviable de las metáforas —"una bondad como automática", "una vejez sin avances", "aquellas descosidas regiones", "melancolía blanca y lechosa...", como las losetas grises de un hospital", "su alma había quedado inutilizada". Y, al tiempo que descubre cosas, se ríe de ellas, se ríe de todo. Pues, en definitiva, lo más serio es minimizable y lo más

corriente o mísero deja entrever su miga profunda. El misterio de lo humano que uno no acierta a descifrar del todo: ese "chino" que aparece de improviso, que desasosiega y desconcierta, que impide ver claro.

Decía Benjamín que el narrador se implica en lo que narra, mientras el crítico no lo hace. Por eso Rossi, excelente narrador, se mete en sus textos. Está siempre allí, en primera persona. Salpica la narración de "me pregunto", "lo sé", "lo confieso", "me han dicho", "lo reconozco", "lo admito". La constante interpelación a la realidad, y también al lector, el continuo hurgar para evocar y provocar reduplica el gesto de la duda subjetivando el relato. El autor no pontifica ni se sitúa fuera del libro: habla desde sí mismo, desde su propia biografía y desde su realidad latinoamericana. Y se recrea en el placer de escribir, y en el placer de detenerse a cada paso, evitando ir por la

vida sin enterarse. Un alma inquieta y nerviosa para quien cualquier cosa puede ser interesante. A fin de cuentas, todo invita a pensar que ése es el fin más perseguido: el goce de la "página perfecta" que, como explicó Borges, es la única que soporta el correr de los años. Las múltiples ediciones del anterior libro de Alejandro Rossi, *Manual del distraído*, corroboran esa teoría. Y ese es el deseo de las páginas de *El cielo de Sotera*: "El deseo profundo de escribir una prosa tranquila y convincente, con olor a buen manantial, con sabor a piedras de montaña alta, a tierra de pinar. Agua para beber. Y la convicción agotadora de que pertenezco a una generación enamorada de minucias, incapaz, me parece, de inventar un mito poderoso o un símbolo de la condición humana".

percepción de elementos conservadores y, por otra, al descubrimiento de nuevos senderos y búsquedas narrativas. Trataremos en estas líneas de ahondar en ambas vertientes.

Ciertamente, los trabajos que reúne *La mujer de espaldas* no son los más logrados de Balza; al menos, no conmocionan al lector de la manera como lograron hacerlo relatos precedentes — recordemos "Freda", "La sangre" o "Carta a Tiliit", verdaderas obras maestras del género, que *Órdenes* y *Un rostro absolutamente* habían incorporado en sus páginas. Sospechamos, sin embargo, que en esta oportunidad nada hubo más alejado de las intenciones del narrador que la "conmoción" o el impacto ingeniosamente producidos por el asombro. Ninguna "originalidad" o aparatosa novedad experimental sale a nuestro encuentro, pese a que el calificativo de "ejercicio", como es usual en Balza, acompaña también a este volumen (*Ejercicios holográficos* se subtitula, en honor al artista plástico Rubén Núñez y a la técnica que éste ha desarrollado). A tal punto desaparece toda ansia innovadora que una vez más, sin modificaciones, sin razones de peso aparentes, se nos entrega un cuento ya publicado en 1970: "Campo". Los personajes, asimismo, son aquéllos a los que nos tiene acostumbrados el autor: hombres y mujeres sin tierra, extranjeros, provincianos perdidos en esa nación ajena que es la capital; adolescentes eternos y adultos a duras penas que escrutan con impertinencia la realidad, consumidos por la nostalgia... La mayoría de ellos, inverosímilmente intelectuales. Nada difícil de adivinar, tampoco esta vez, son sus historias personales.

Poco parece haber cambiado y todos estos elementos podrían hacer creer que *La mujer de espaldas* es uno de

## LA MUJER DE ESPALDAS

de José Balza

por Miguel Gomes

• Colección Continentes, Monte Ávila Editores, Caracas, 1986, 99 pp.

EN EL CONJUNTO de la producción literaria venezolana el cuento ocupa un lugar privilegiado por su variedad y originalidad. Arraigado en el costumbrismo decimonónico — que se debate entre el ensayo y la narrativa — constituye uno de los géneros cultivados en la actualidad que cuenta con mayor tradición y antigüedad; quizá ello pueda alcanzar a explicar su creciente vigor y su relativa madurez con respecto a otras formas de escritura. En nuestro siglo, muchos nombres aparte de Manuel Díaz Rodríguez, José Rafael Pocaterra y Julio Garmendia pueden probarlo, destacándose en las últimas décadas Guillermo Meneses y Salvador Garmendia, quienes han logrado incluso darse a conocer ampliamente fuera del país. De hecho, la generación que aparece a fines de los cincuenta y en el transcurso de los sesenta, aunque plagada de silencios decepcionantes, resulta especialmente fértil y productiva. Es probable que lo mejor de sus esfuerzos creadores aún no se haya dado a la luz pública. Unos de sus escritores más destacados, como en el caso de Jorge Nunes y Humberto Mata surgido del grupo literario *En Haé*, es José Balza, cuentista de excepción. Particularmente reconocido en el ámbito latinoamericano, Balza, además de crítico, ensayista y antólogo, se destaca

como novelista desde 1965, con *Marzo anterior*, y posteriormente, con *Largo, D. Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* y *Percusión*. Sus relatos breves están recogidos en *Ejercicios narrativos* (1966), *Órdenes* (1970), y *Un rostro absolutamente* (1982). Con respecto a su obra anterior, su más reciente colección de cuentos, titulada *La mujer de espaldas*, abre un abanico doble de posibilidades críticas que apuntan, por una parte, a la

**Vuelta agradece la buena respuesta a la convocatoria del concurso *El futuro de la democracia en México*, y anuncia que en su número de diciembre dará a conocer los resultados**

**El jurado estará integrado por Julián Meza, Lorenzo Meyer, Volker Lehr, José Francisco Ortiz Pinchetti y Enrique Krauze**

de todo terror, el pasado que había compartido con su hermano: el acoso de la locura hereditaria. Esta se ha apoderado de su pariente y también ha enajenado repentinamente, de manera brutal, la memoria que de alguna forma los mantenía ligados:

¿Cuándo caen las hojas allí en su pueblo? ¿Cuándo los bellos almen-drones se vuelven de sangre? Lo ha olvidado; y aunque sabe que tal vez una persona podía decirselo, reconoce de pronto que ya su hermano no podrá contestarle (p.32).

El invierno urbano, su transparencia cristalina, ha sido el testigo mudo de

una fatalidad hasta cierto punto intencionada, pues supone la conquista, no menos silenciosa, de un destino particular: el del hombre de la ciudad, desconectado de su niñez, sí, pero satisfecho —al punto de emprender celebraciones privadas como la que nos describe el cuento— por haberse forjado un mundo propio que a nadie más pertenece. No sería arriesgado suponer que mucho de la aventura creadora de José Balza pueda estar aquí resumido.

las circunstancias que permitieron que esos dieciséis folios del manuscrito hayan podido llegar hasta nosotros. Fray Jerónimo de Mendieta notó ya acerca de su origen que hubo "ciertas pláticas que los doce [el grupo de franciscanos], luego que llegaron a México [1524], hicieron a los caciques y principales de este reino..." Ello probablemente se llevó a cabo gracias a los intérpretes Aguilar y Malintzin, o tal vez con el auxilio de algunos indígenas y españoles que habían aprendido ya la lengua de los otros durante los años de la Conquista y los que a ellos siguieron. Fueron los borradores de una especie de transcripción de lo que entonces se dijo, lo que fray Bernardino de Sahagún encontró en 1564, según él mismo lo expresó: "Hará a el propósito de bien entender la presente obra, el saber que ésta doctrina con que aquellos doce apostólicos varones a esta gente desta Nueva España comenzaron a convertir, estuvo en papeles y memorias hasta este año de 1564".

Sahagún se puso a trabajar sobre esos papeles, auxiliado por su equipo del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco: "los colegiales más hábiles y entendidos en lengua mexicana y en la lengua latina que hasta ahora se han en el dicho colegio criado; de los cuales, uno se llama Antonio Valeriano, vecino de Azcapotzalco, otro Alonso Vegarano, vecino de Cuauhtitlán, otro Martín Jacobita, vecino desta Tlatilulco y Andrés Leonardo, también de Tlatilulco. Limose asimismo con cuatro viejos muy prácticos, entendidos así en su lengua, como en todas sus antigüedades..." El resultado de esa obra es el que tenemos ahora en este libro. Miguel León-Portilla tuvo la excelente idea de incluir en su edición una reproducción facsímil del manuscrito que entonces se elaboró. Ello no fue un mero recurso para ahorrarse la transcripción paleográfica. Al contrario, ésta nos es proporcionada por León-Portilla páginas adelante. Es ésta una perspicaz paleografía en la que, según lo reconoce el autor, ha tomado en cuenta el trabajo de Jorge Kor de Alva, colega en la Universidad de Nueva York en Albany, al que se debe la primera traducción al inglés del texto en náhuatl de estos *Coloquios*, trabajo que deseamos ver en segunda edición inglesa, revisada y completada.

En buena concordancia, frente a la paleografía del texto náhuatl, aparece en el libro que comentamos la impecable traducción al español de Miguel León-Portilla. Se ajusta estrechamente a la frase en náhuatl, con su ritmo y polisemias cambiantes pero siempre con la seguridad de una expresión feliz y atinada. Un conjunto de notas crí-

## COLOQUIOS Y DOCTRINA CRISTIANA

Los diálogos de 1524 dispuestos por Bernardino de Sahagún  
edición de Miguel León-Portilla

por Georges Baudot

• Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1987

SI ES QUE hay un texto que merezca calificarse de esencial para la comprensión de un fenómeno histórico tan complejo como la Conquista de México y la gran mutación ideológica que en consecuencia afectó a los indígenas, éste es el de "Los Coloquios de los Doce", hasta ahora tan poco conocidos. Se trata de un testimonio único por su concepción, su elaboración y su significado. En efecto, ¿puede pensarse acoso en un diálogo más emotivo y desusado que aquel que tuvo lugar entre los antiguos sacerdotes de la religión de los vencidos y los evangelizadores franciscanos, recientemente desembarcados en un México en ruinas por obra de la Conquista? Venían esos franciscanos con la intención de poner patas arriba las creencias de esos vencidos a los que consideraban ante todo como seres que providencialmente se les presentaban como catecúmenos.

Alguien pensaría que el diálogo que entonces tuvo lugar fue confrontación entre sordos. Y, si es verdad que en el fondo lo fue, entre los ministros del culto de Huitzilopochtli o de Quetzalcóatl y los hermanos menores de Francisco de Asís, también es cierto que son no pocas las significaciones que pueden derivarse de este texto con grandes e insospechadas implicaciones para la etnohistoria y la antropología cultural. Testimonio terrible es éste acerca de la capacidad de los amerindios vencidos que contemplaban destruidas sus antiguas reglas de vida, sus dioses, creencias, cultura y discursos tradicionales

por esos extraños profetas venidos de más allá con el propósito de inculcarles de grado o por fuerza un mensaje que en un principio les resultaba incomprensible. Podrá buscarse en vano otro testimonio mejor que éste para comprender lo que fue la violencia inaudita y el rechazo radical, entre dos universos de culturas tan distintas. De aquí se deriva nuestro reconocimiento a Miguel León-Portilla que, con cuidado tan meticuloso y grande éxito ha presentado, paleografiado, traducido del náhuatl, explicado y, en fin, editado este texto. A partir de ahora, tal documento es ya accesible a todos, historiadores, antropólogos y simplemente personas interesadas en comprender una de las páginas cruciales de la historia humana.

Coincidiendo con el momento con el que se prepara con mucho ruido la conmemoración solemne en 1992 del primer viaje de Cristóbal Colón y en el que se hacen aprestos para celebrar el V Centenario, pensamos que no habría sido posible comenzar mejor a ilustrar lo que fue la íntima realidad del Encuentro de Dos Mundos que volviendo ese quible, con el mejor rigor científico, uno de los textos que habla con la mayor fuerza del desgarramiento, la puesta en juicio radical, la voluntad de conmoción total que fue esta confrontación, tal como unos pensaban acerca de los otros. Pero, ¿cómo se produjo este texto?

En una Introducción rigurosa que plantea el estado de la cuestión, Miguel León-Portilla se ocupa de esclarecer

ticas, precisas y sabias, completa la edición del texto.

Es precisamente dicho texto, cuya lectura hoy se nos torna ya fácil, el que merece particular atención por su gran valor. León-Portilla ha hecho bien en notar que este diálogo mexicano no ha sido el único, ya que pueden recordarse otros dos paralelos, uno en el Japón en 1551 y otro en Brasil en 1613, de los cuales se conservan también testimonios escritos. En el Japón dos jesuitas, los padres Cosme de Torres y Juan Fernández, tuvieron un diálogo con sabios budistas en Yamaguchi. Lo que escribieron acerca de ese diálogo implica su profundo reconocimiento de los argumentos de sus interlocutores budistas, cuyos razonamientos filosóficos los dejaron, más de una vez, casi sin respuesta. Es verdad que los españoles no habían conquistado al Japón y que, por tanto, allí ni las armas ni la presión psicológica daban apoyo a los enunciados teológicos. Allí hubo de ser respetado el otro y hubo que tomar más en consideración su discurso. A principios del siglo XVII, hacia 1613-1614, el capuchino francés, Ives d'Evreux, sostuvo también un diálogo, sobre temas parecidos, con varios indígenas tupinambás en el Brasil. En ese diálogo el capuchino se encontró con raciocinios muy coherentes que a veces parecían poner en entredicho su argumentación evangélica.

Ahora bien, el diálogo de 1524 en México, además de ser el más antiguo de éstos, se inscribe en el contexto de un cataclismo moral y temporal de tal magnitud para los sabios indígenas de México, que adquiere una significación de resonancias muy emotivas y a la vez muy profundas. Es en cierto modo la última expresión de un mundo que ha sobrevivido a la derrota militar. Es la última oportunidad que se le concede a los antiguos mexicanos para manifestar su propio pensamiento religioso, fruto de una larga maduración conceptual, con milenios atrás, antes de que fuera ya implacablemente ahogado bajo la diatriba y represión, bajo las acusaciones de idolatría y brujería, destruido por una voluntad de extirpación. El texto que aquí se publica es en cierta manera el último adiós de una cultura que no se resigna a morir pero que ve agonizar a sus dioses y entrar en gran crisis su antigua expresión. Son dos los capítulos, de los catorce que nos quedan de estos *Coloquios*, los únicos en los que los sabios vencidos tienen derecho a la palabra, a su palabra que está herida. Es la palabra indígena que se pregunta si tiene todavía algún tiempo para vivir, si acaso no había sido que durante muchos siglos ya pasados se había equivocado de universo y había concebido un perverso canto cosmogónico:

Y ahora, nosotros,  
¿destruiremos  
la antigua regla de vida?  
¿la regla de vida de los chichimecas?  
¿la regla de vida de los toltecas?  
¿la regla de vida de los colhuacas?  
¿la regla de vida de los tecpanecas?

Es ya bastante que hayamos dejado,  
que hayamos perdido, que se nos

haya quitado,  
que se nos haya impedido,  
la estera, el sitial [el mando].  
Si en el mismo lugar permanecemos,  
provocaremos que [a los señores]  
los ponga en prisión.  
Haced con nosotros,  
lo que queráis.  
Esto es todo lo que respondemos,  
lo que contestamos...

## CRÓNICA DE POESÍA

por Eduardo Milán

- *Pedir el fuego*, de Marco Antonio Montes de Oca, México, Joaquín Mortiz-Planeta, 1987.
- *El elemento irracional en la poesía*, de Wallace Stevens, traducción de Patricia Gola, México, UAP, 1987.

### PLURALIDAD SIN PAR

LA OBRA COMPLETA de Marco Antonio Montes de Oca permite vislumbrar una doble aventura: la de una poética extraordinariamente personal y, a través de ella, la de un paradigma de lírica que reúne en forma especialmente sincrética distintas experiencias poéticas de lo que va del siglo. Si bien la poesía del mexicano ha pasado por distintos devenires formales y temáticos, desde la temprana asunción de lo que podemos llamar una *poesía-poesía* (un yo lírico que a la vez que dice o canta un mundo propone su ordenamiento), pasando por la deconstrucción de su mismo aparato retórico en experiencias poéticas *en sí* (la aventura *concreta*) hasta alcanzar una máxima concisión del lenguaje en su última propuesta (*Vaivén*, 1986), la obra en su conjunto debe ser vista como una poesía de la celebración. La celebración, cuyo gesto secreto es la aspiración de un canto total, parecería que sobrevive gracias a una amalgama de pluralidad de recursos y, también, de una pluralidad de funciones del lenguaje. Una poesía cuyo proyecto se articula hacia la totalidad sólo puede detenerse momentáneamente en poéticas particulares. Esto es: debe asumir y a la vez soslayar experiencias demasiado comprometidas con una cierta idea de Modernidad. Por ejemplo, la rama de la poesía llamada *crítica*, ese aparente oxímoron que ha sostenido buena parte de lo más creativo de la poesía contemporánea. En pocas palabras; no puede ser únicamente una poética del *signo*. Si bien toda poética que aspire a un proyecto totalizador debe dar cuenta de la instancia por la que atra-

viesa en su momento histórico la *idea* de poesía, no puede prescindir de las poéticas que le son adyacentes en ese mismo momento. Esas alternativas descartadas en un período siguen de cerca la poética privilegiada y le otorgan una respiración suplementaria. A una poesía de celebración corresponde una aventura total (todos los temas, todos los recursos, todos los géneros o su intercambio mestizo). Si bien la Modernidad patentó una norma poética, el poema crítico de sí mismo, como condición de un mundo que resaltaba su pérdida de inocencia frente al arte en general, el problema en lo que respecta a la lírica tomó una forma especialmente grave. El resultado son las poéticas de la misedad, las poéticas que giran en torno a un universo único: el del signo. Sintéticamente, son poéticas que pretenden, por un autoabastecido *finjimiento*, la autorreferencialidad y la prescindencia del mundo objetivo-real. Una poesía de la celebración, decía, no puede prescindir ni del gesto introspectivo producto de la conciencia de sus propios medios y su evidenciación ni tampoco del mundo "real". El canto total debe jugar con la separación existente entre el signo poético y lo que nombra sin relegar ni a uno ni a otro a un lugar secundario. Ambos elementos deben estar igualmente privilegiados. Esta coexistencia operativa ha sido la clave de coherencia de la poesía de Montes de Oca, completa hasta la fecha, reunida en *Pedir el fuego*. En vez de relegar, religar. Ofrendar.

Dentro del cuerpo total de la poesía de Montes de Oca hay un momento de misedad que se concentra en su experiencia *concreta* (*Lugares donde el espacio cicatriza*). La poesía concreta proponía a la poesía del siglo un recur-

so a la autoconsciencia, una utilización extrema en su ascésis de los recursos poéticos. Era una poética, para citar a Octavio Paz, de *Signos en rotación*, donde estos signos, rotos y desmembrados de una tradición verbal manoseada durante siglos por una saturación semántica irresponsable, aspiraran a un máximo grado de pureza. Al privilegiar el signo como superficie, la poesía concreta a la vez privilegiaba al referente u objeto real, cuya sola aparición en el campo del poema era casi un acontecimiento místico. Esta idea *pura* de la poesía cayó en desgracia en forma prácticamente inmediata, no por una falla de su preceptiva sino por ineficacia de realización. Aleccionadoras en un sentido negativo son las "pinturas" del suizo-colombiano Eugen Gomringer, donde la poesía desapareció. En un sentido positivo es paradigmática la tarea de los poetas concretos brasileños (Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos) quienes buscaron derivaciones altamente válidas frente a la preceptiva original. En el caso de la experiencia de Montes de Oca, su deriva a la concreción se manifestó de un modo especial. Montes de Oca nunca dejó de ser un poeta lírico. El título mismo del libro responde a una subjetivización que deriva en metáfora del espacio poético como *herida*, como llaga donde el poema, en última instancia de fijeza, propone la curación del lenguaje. Después de la dialéctica enfermedad = muerte como condición de vida, el lenguaje cicatriza. La experiencia concreta de Montes de Oca debe verse en el cuerpo de su poesía como una salida del canto, salida y recálida al centro del poema mismo. Si bien toda su poesía se propone como una investigación del lenguaje, ese libro es su *zona de evidencia*.

Globalmente, habría que considerar a la poesía de Montes de Oca como una poesía de alabanza a la naturaleza. Ese puede ser el tema mayor de su poesía. Como injertos en ese asunto total, hay una serie de subtemas que se ramifican y prolongan: el amor, la muerte, la existencia como deslumbramiento y condena, la fe, el tiempo y su paso devastador, la poesía misma. Si bien la naturaleza aparece siempre como última referencia, como telón de fondo para las reflexiones del poeta, no puede considerarse a la naturaleza como un lugar de refugio, como un *coin in time* hacia dónde huir de un mundo aniquilador. Aunque los poemas de mayor aliento de Montes de Oca se proyectan sobre esa tela, última tela de juicio que le resta al ser humano (*Contrapunto de la fe*, *A la custodia del reino natural*, *El corazón de la flauta* y, en cierta forma, también *Ruina de la infame Babilonia*), no puede considerarse a esta poesía simplemente como a una *poesía de la naturaleza*, como sí puede tipificarse por

razones de tematización a cierta poesía renacentista. Aquí no existe una sintagmática de la naturaleza, un transcurrir del mundo natural por entre los intersticios del poema. Considerada la naturaleza como horizontalidad, esta línea está continuamente atravesada por cortes que la fragmentan y que diseminan sus componentes al grado de que toda reestructuración resulta imposible. Si bien puede vislumbrarse una voluntad de demiurgo en busca de la unificación, la visión natural de Montes de Oca es barroca por excelencia. Barroca porque se trata de la visión aceptada de un mundo fragmentado. Es coherente, en este sentido, la utilización, en casi toda su obra, de un recurso tropológico que la unifica: la metáfora. Sin embargo, considerar a la poesía de Montes de Oca como una lírica metafórica sería fácil y restrictivo. Hay que explicar el funcionamiento de este tropo que se ha vuelto privilegio de la poesía en lengua castellana desde el Siglo de Oro para acá. Si distinguimos dos tipos de metáfora en la poesía castellana desde el estallido barroco en adelante, la metáfora fija y la metáfora en deriva, es palpable que la poesía de Montes de Oca ha elegido la segunda. La metáfora fija, si bien pretende ser una operación de conocimiento objetivo, tiene como resultado una instancia de fijeza. Por pretender fundar, petrificar, detiene el tiempo de la cadena sintáctica y propone cristalizaciones, cuerpos extraños dentro de la frase. Por el contrario, la metáfora en deriva no sustituye directamente un objeto por otro, sino que uno de los elementos en juego roza otro y se prolonga en sucesión. Crea así una metáfora en devenir, que no rompe el encadenamiento temporal de la frase sino que organiza un ritmo de perpetuo fluir. En este sentido, es una metáfora de prolongación, no de corte, una metáfora más cercana a la horizontalidad natural. En la no distinción de estas dos posibilidades metafóricas radica el error de la crítica al considerar la poesía del mexicano como una "poesía de la imaginación" o de lo imaginario desatado, "en bruto". La metáfora en deriva, que prolonga la sustitución de objeto en objeto es una metáfora animal, que imita no la representación de la naturaleza sino los mecanismos alternos que la constituyen. *Contrapunto de la fe*, por ejemplo, está construido de esta manera. Mediante la utilización de este recurso, el poema, sin negar el transcurrir del tiempo de la frase, sin "cristalizarlo", afirma su historicidad. No se trata entonces de una poesía sin Historia. Más bien parece ser una historia de la naturaleza dicha por fragmentos ordenados por las instantáneas de la men-

te del poeta. También, por el reconocimiento de que la naturaleza, como la luz que la origina, es esencialmente subjetiva, depende de la mirada. De este modo el fluir incandescente, el flujo incandescente de la poesía de Montes de Oca no se detiene.

La aventura lírica de Montes de Oca ha oscilado siempre entre la sacralización del decir y su desacralización inmediata. A la vez que recurre a imágenes preciocistas revestidas por un doble carácter objetivo: el de resaltar la preminencia del mundo "real" y el de subrayar lo poético en sí mismo, apela a un retorno súbito al hablante del poema que se desnuda de toda pretensión literaria. Este vaivén pendular ha estado presente en la mayor parte de su poesía. Pero a partir, aproximadamente, de *Se llama como quieras*, el vaivén se rompe hacia una unidimensionalidad del decir. Empieza el período de la concisión del lenguaje, del paulatino abandono de la metáfora en favor de una insistencia en la visualidad de la imagen. ¿Significaría esto un abandono de la pretensión totalizadora del canto? Parecería, mejor, que hay una apuesta por el principio de realidad poética, por una poética de comunicación más inmediata y menos literaria con el lector. Esto no indicaría, en absoluto, una caída en el prosaísmo. Buena parte de la poesía de Montes de Oca está escrita en prosa poética. Un recurso al prosaísmo negaría el doble ejercicio genérico de su poesía. No es difícil intuir que para Montes de Oca tanto prosa como poesía son dos modos diferentes de decir lo mismo. Puede haber, en favor de la prosa, una mayor proyección y una mayor libertad de lo imaginario pero el sistema o la pulsión que lo originan permanecen intactos.

Una poesía que no da cuenta de la Historia; una poesía que carga con su propia historicidad. Dar cuenta de la Historia no sólo significa apropiarse de sus referentes, relatar sus avatares, complicarse con sus hechos. Significa también mimetizarse de su discurso, alabar su lógica cuya idea rectora es el Progreso. También significa el canto de una evolución humana impuesta por la camisa de fuerza del Poder. En cambio, una poesía que mantiene su propia historicidad da cuenta, en primer lugar, de la historia de la poesía y, por ese rumbo, del espíritu de la época. Pero el verdadero *espíritu de la época* ("The age demanded an image", decía Pound) está dado por una historia mínima, menor, hecha de brechas y de fallas: la ínfima historia de la cotidianidad. *Pedir el fuego*, de Montes de Oca, en un verdadero *tour de force* de coherencia, da cuenta de esa extraña historia a través del resplandor poético.

Resulta prácticamente imposible encontrar, en la literatura latinoamericana, una obra de intensidad proteica semejante.

## EL OTRO, EL MISMO STEVENS

SI SE CONSIDERA que Wallace Stevens no vivió, para el público latinoamericano, el boom poético que sus compañeros de generación T.S. Eliot, Ezra Pound o William Carlos Williams sostuvieron durante años en estos desiertos, la publicación de algunos ensayos suyos constituye un acontecimiento. Publicación tardía: Stevens murió en 1955. El conservador Stevens, integrante de una generación de conservadores a la que se agrega un anarquista en espíritu y en letra: e.e. cummings, quien seguramente consideraba que el pasaje de la minúscula a la mayúscula se llama mitificación. Wallace Stevens nunca fue un poeta de la *evidencia* formal. Estaba más cerca al Eliot de los *Four Quartets* que del Eliot de *The Waste Land*, quien, como todo el mundo sabe, estaba más que cerca del Pound de los *Cantares* a quien consideraba, en florentino tono, *il miglior fabbro del parlar materno*. Nunca lograré saber, con toda humildad, el verdadero alcance del epíteto de Eliot. Sospecho que Eliot fue histórico en su denominación: Arnaut Daniel era a Dante lo que el poeta de Idaho al converso anglicante: un *fabbro*, un hacedor. Pero su espíritu debería guardar para sí mismo la íntima convicción de que el verdadero poeta, el verdadero creador, era él. Como la historia de la literatura se integra en favor de las obras de Biblioteca, de las obras acabadas, de las obras que relatan las

Grandes Tormentas del Espíritu — y eso es la obra eliotiana: la perfección de la fachada que protege el orden del alma —, el aplauso histórico va para Eliot y no para el caótico productor de epifanías, de puntos luminosos que trató de recrear, en el siglo XX, a *plotless epic*, una "épica sin tema". Aunque fuera la verdadera épica de una época precisa: narrar poéticamente nuestro siglo se parece peligrosamente al desastre mimético de narrar un desastre.

Un momento de sinceridad nos acerca a una instancia de veracidad: pese a la protección del aliento entrecortado de las vanguardias históricas de los años 20, los *Modernists* norteamericanos (la generación antes mencionada) eran todos conservadores. Unos más cerca que otros del grito operático, unos más cerca que otros del deslizamiento del camuflaje de la naturaleza a su verdadera esencia. Si hubo *estridentistas* mexicanos, su autodenominación estaba impregnada del espíritu de la época: una época de altanería operática a veces más cercana del chirrido metálico del poema que de un verdadero *parti pris* esencial de las cosas.

Stevens fue el menos estridente de los *Modernists* norteamericanos. Su hora y su vez son ahora, no fueron antes. Para asegurarse de su teoría poética, el lector debe consultar la impecable traducción de Andrés Sánchez Robayna de sus poemas. Pero como Stevens es un poeta formado en la escuela de la Modernidad (independientemente de que su generación fuera llamada al escenario con el nombre de *Modernism*), en la escuela que no distinguía entre la teoría estética y su práctica, su poética puede verificarse con igual veracidad en su práctica. Isomorfismo entre teoría y práctica del

poema, sobre todo en lo que concierne a la *forma*. La poesía de Stevens me gustaría que fuese definida como una poesía del *contraste*. Cuando digo *contraste* no me refiero ni quiero parafrasear a ninguna escritura sobre pintura, que considero la más aborrecible por incompetente, la verdaderamente incapaz de traducir un lenguaje esencialmente no verbal en lenguaje verbal. Cuando los *críticos* de pintura comienzan a hablar de *color*, de *texturas* y de *contrastes* hay que prepararse para una falacia que, con la ayuda de la luz, hará lo imposible para resultar convincente. Si digo *contraste* en la poesía de Stevens, me refiero a la alternancia entre lo abstracto y lo concreto, entre lo meramente conceptual y su definición mejor: la práctica significativa. En este sentido, hay que resaltar un aspecto importante de la traducción de Patricia Gola: la traductora vierte al español el *tono* Stevens, menos preocupada en dar una equivalencia castellana a un estilo que apoya mucho de su efecto en la capacidad de redundancia y en la eficacia de la comunicación *hablada*. Un Stevens *castellanizador* resulta sin duda un Stevens endurecido, petrificado por la camisa de fuerza de una lengua que confunde el *pero* con el *mas*, cuando no se abisma directamente en un *empero*, cuya deuda retórica corta la frescura de un vuelo en pleno pájaro. La misma alternancia entre lo abstracto y lo concreto impregna el estilo ensayístico de Stevens. De una disquisición que puede aburrir entre el paralelismo realmente existente entre Bartolomeo Colleoni y Don Quijote, paralelismo que puede existir pero que conceptualmente puede densificar el acercamiento por el manejo de términos abstractos — el manido *opositorum* entre imaginación y realidad —, Stevens se descelega con las siguientes concreciones: "Hay en Washington, en la Plaza Lafayette, la plaza en la que están los rostros de la Casa Blanca, una estatua de Andrew Jackson, quien conduce un caballo con una de las colas más hermosas del mundo". Lo que llama la atención en la frase es, sin duda, lo que da, aunque en forma redundante, el todo por la parte: el efecto cae sobre la palabra *colas*. Stevens se vuelve singularmente poético al alternar entre la reflexión meramente filosófica — *realidad* para Colleoni, imaginación para Don Quijote y viceversa — (independientemente del deslizamiento que propone al mismo nivel el juego significativo que late entre la *cola* de Colleoni, esto es, de su caballo, y la *cola real* del caballo de Jackson) y la creación de un sentido *no verificable*: nadie en su sano juicio va a salir a medir el grado de belleza de las colas de los caballos



del mundo. Ese es, en efecto, un recurso de estilo absolutamente característico de los ensayos de Stevens — y también de sus poemas. Este artículo antes mencionado, "El noble jinete y el sonido de las palabras", último del libro, al igual que el primero, "El elemento irracional en la poesía", son especialmente aleccionadores en este sentido. La conciencia de la densidad neoplatónica de la filosofía de Stevens y su recurso al prosaísmo como válvula de escape del estreñimiento conceptual, esa alternancia, es una característica primaria en su escritura tanto teórica como poética. Revela la conciencia puntual de *hacedor* de Stevens, en el sentido de la integración de la zona intelectual a la par de la zona directa que maneja el habla cotidiana. La lectura de estos ensayos es la prueba de un escritor que se niega a reducir,

a traducir un lenguaje en otro y, para no traicionar ninguna de las dos esencias, opera por un razonamiento básicamente *lingüístico* y no ideológico: un razonamiento por collage.

Al margen del margen, la hora de Stevens parece haber llegado, no sólo para los actuales poetas norteamericanos sino también para el público, lector y *hacedor*, latinoamericano. La hora es buena porque revela una obra quieta, susurrante, de latir casi impalpable de la inteligencia de uno de los mayores poetas norteamericanos del siglo. Justicia tarda y no siempre llega. Cuando llega, derrumba primacías, mitos y otras "verdades contingentes". Instala remansos y momentos de reflexión.

## SEÑAS PARTICULARES: ESCRITORA

de Fabienne Bradu

por James Valender

• Fondo de Cultura Económica, 1987, 138 pp.

EN SU LIBRO *Señas particulares: escritora* Fabienne Bradu nos ofrece siete breves pero incisivos ensayos sobre otras tantas escritoras mexicanas: Elena Garro, Inés Arredondo, Josefina Vicens, Julieta Campos, Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández y María Luisa Puga. En su introducción Bradu señala que ha seleccionado a estas siete figuras porque cree que constituyen "las mejores narradoras del siglo XX mexicano", aunque reconoce el elemento subjetivo, de gusto personal, que siempre entra en declaraciones de este tipo. El lector tal vez le hubiera agradecido alguna explicación sobre los motivos que le llevaron a dejar fuera de su libro a escritoras como Amparo Dávila, Esther Seligson, Elena Poniatowska y Ángeles Mastretta; aunque en el caso de éstas dos últimas, los motivos acaso pueden deducirse de los criterios que ella aplica al analizar las obras de aquellas escritoras que sí incluye.

Pero *Señas particulares* es un libro polémico, no sólo por las exclusiones que lo caracterizan, sino también por la postura, discretamente provocativa, que adopta ahí la autora frente a los cánones de la crítica literaria feminista. Seguramente harta de aquellas colegas suyas que tratan la "literatura femenina" como una bandera política más que como un campo de creación artística, Bradu fija su atención exclusivamente en el carácter literario de los tex-

tos que examina, despreocupándose por completo del testimonio que éstos pueden ofrecer en cuanto a la situación social de la mujer. "Hay que tener una conciencia clara —nos recuerda— de que hablar de literatura femenina implica trabajar en un campo simbólico que no conserva sino lejanos nexos con la realidad social de la emancipación femenina". Tomando una distancia muy saludable frente a los esquematismos que suelen caracterizar a la crítica literaria feminista, Bradu reconoce que lo que, en última instancia, da trascendencia a una obra literaria es su valor estético y no la presencia en ella de tal o cual tema, de tal o cual preocupación. Así advierte en su introducción: "El presente libro —nos explica— no debe su existencia a una voluntad de reivindicar en abstracto una literatura femenina, sino a la existencia misma de un conjunto de obras que se impone por sí solo, gracias a su interés y su calidad literaria." Este planteamiento me parece muy honesto y muy sensato, virtudes que son todavía más de agradecerse en una esfera de la crítica literaria donde siempre ha existido, si no mucho engaño, mucha confusión.

Los siete ensayos que conforman el libro parten, todos ellos, de una misma concepción de la literatura, entendida ésta como una forma, más o menos velada, que adopta un escritor, o una escritora, para buscarse o crearse una

identidad. Según esta interpretación (que, por cierto, suele asociarse con la poesía mucho más que con la narrativa), la literatura surge como un intento por llenar un vacío o colmar una ausencia, por crear un espacio en donde la vida cobre una cohesión y una profundidad que, fuera del texto, no tiene. Así, con inteligencia y precisión, Bradu va analizando distintos aspectos de este impulso creador, según se expresa en las obras que ha seleccionado.

Al entrar en la lectura del libro, lo primero que se nota es la importancia que atribuye Bradu a la cuestión del otro en la conformación que dan las siete escritoras a sus respectivos espacios imaginarios. En la obra de Elena Garro lo que remarca es el deseo obsesivo que tienen los personajes femeninos de quedar en la memoria del hombre, deseo que luego se convierte en un verdadero delirio persecutorio. En la obra de Inés Arredondo, en cambio, lo que rastrea son las trágicas consecuencias que puede desencadenar el *encuentro* con la mirada ajena: es decir, la locura, la destrucción y la muerte a que puede llevar el deseo una vez que se haya despertado. En la obra de Josefina Vicens lo que llama la atención son, sobre todo, los diferentes registros de voz que introduce la autora para dar expresión a los distintos impulsos que conforman una identidad: algunas determinadas por la mirada ajena, otras forjadoras de una vida más independiente, más plena. En su ensayo sobre Rosario Castellanos su enfoque es de nuevo muy distinto y obedece más bien a un intento por mostrar cómo un mismo impulso autobiográfico, un mismo deseo de perfilarse ante los demás, recorre toda la obra de esta escritora, sea cual sea el género —poesía, novela o cuento— que ella escoja. Al pasar a ocuparse de la narrativa de Julieta Campos, Bradu encuentra que este mismo anhelo de ser visto por los demás se agudiza al enmarcarse dentro de una conciencia angustiada por el paso del tiempo. "El tiempo de la mirada"; escribe Julieta Campos, "es el paraíso: efímera eternidad de un instante". Y es precisamente porque la mirada ajena constituye, cuando mucho, una presencia efímera, que los personajes buscan un sustituto; acuden, es decir, al arte. Así, frente a las aguas corrosivas del tiempo y del olvido, levantan pequeñas islas imaginarias donde gozar de una frágil sobrevivencia. En la obra de Luisa Josefina Hernández no es lo efímero de la vida lo que Bradu detecta como preocupación primordial de la novelista, sino más bien su carácter teatral. Ante la ausencia de una identidad propia, asegurada de antemano, nos explica Bradu, los personajes de

Luisa Josefina Hernández hacen de la vida una obra de teatro. O se convierten a sí mismos en sus propios intérpretes, o convierten a los demás en personajes de su propia dramaturgia. Pero, en ambos casos, la vida se vuelve, irremediablemente, un escenario: un espacio en que el hombre se realiza inventándose, pero en donde, por eso mismo, campean la falsedad y la impostura, caracteres fundamentales, según Luisa Josefina Hernández, del carácter mexicano. Finalmente, al acercarse a la obra de la más joven de estas siete escritoras, María Luisa Puga, Bradu descubre que de nuevo la alteridad, la cuestión del otro, ocupa el centro del espacio imaginario. Las narradoras de las novelas —equivalentes simbólicas de la propia Puga— deben buscar a un otro, dentro o fuera de sí, para empezar a decir o a escribir su propia historia. Pero así como la identidad no puede escribirse sin la mirada del otro, tampoco se logra siguiendo ciegamente los dictados de esta mirada. Así, como nos demuestra Bradu, la tensión fundamental en la novelística de María Luisa Puga es la que da el constante reajuste en los términos del contrato con el otro, valién que oscila continuamente entre el distanciamiento y la reconciliación, entre el odio y el amor.

Imposible en un resumen de este tipo hacer justicia al minucioso análisis que nos ofrece Bradu en cada uno de sus ensayos. Supongo que no todos los textos van a interesar por igual a todos los lectores; de hecho, los mundos creados por las siete escritoras son muy distintos entre sí, como también lo son los ángulos desde los cuales Bradu aborda su tema central. Por mi parte, debo confesar que el ensayo sobre Julieta Campos fue el que me resultó más apasionante. El mundo de esta novelista, desde luego, es de una belleza irresistible. Pero si me ganó el ensayo, fue también debido a la gran sensibilidad que demuestra ahí Bradu ante el riquísimo lenguaje poético de Julieta Campos, así como a la fidelidad con que examina (con que reproduce, casi) esa línea tan fina y tan insinuante que distingue la prosa de esta escritora.

Pero así como todos tendrán sus preferencias, todos también tendrán, sin duda, sus discrepancias. Las mías no son muchas. En primer lugar, diría que se resiente la ausencia de una conclusión. Sé que esta omisión es deliberada y que obedece a motivos muy respetables: al deseo de la autora de "evitar toda generalización o toda teorización inconveniente e inoportuna" (para decirlo con sus propias palabras). Y, sin embargo, creo que hubiera hecho bien en aprovechar la ocasión, si no para sacar conclusiones, sí para tratar de resumir, en términos generales, algunas de las dudas que aparentemente

te todavía guarda con respecto a la existencia o no de una literatura "femenina", identificable como tal. Porque, a pesar de todo, se ve que aún no ha abandonado toda ilusión al respecto.

En su Introducción, por ejemplo, a pesar de reconocer que se trata de una temática común tanto a los escritores como a las escritoras (reconocimiento que luego se ve confirmado por los epígrafos que coloca a la cabeza de sus ensayos, todos tomados de textos escritos por hombres), Bradu sugiere que el problema de la identidad "está en el centro de las creaciones artísticas femeninas de una manera tal vez más urgente y más angustiada que en las creaciones masculinas". Esta afirmación, desde luego, resulta totalmente gratuita; o, para decirlo de otra manera, es una de esas aseveraciones que es igualmente imposible comprobar que desmentir. ¿Cómo medir el grado de urgencia o angustia que lleva a un escritor (o a una escritora) a escribir? Y, de todos modos, ¿no es algo que corresponde a la biografía del autor más que al mundo de su obra? Esta segunda interrogante nos lleva, según creo, al verdadero meollo del asunto; porque es precisamente en una confusión entre estas dos esferas, en una confusión entre la vida de un escritor y su obra, donde Bradu parece querer ver la posibilidad de una literatura femenina. No lo dice así, explícitamente; pero sí es algo que puede deducirse de comentarios que hace a lo largo de su libro.

Varias de mis discrepancias con Bradu provienen del hecho de no poder compartir con ella esta noción romántica de la literatura. Debido a esta diferencia de criterio, me resulta difícil, por ejemplo, aceptar mucho de lo que dice sobre Elena Garro. En la obra más reciente de esta escritora no veo más que una incapacidad muy notoria para elevar la experiencia personal a la esfera de la creación artística. "Claro que no sabemos de quién huimos, Lola, ni por qué huimos, pero es necesario huir y huir así tregua", declara una de las narradoras de Elena Garro. Y, desde luego, no sólo no lo saben Lola y la narradora, sino que tampoco lo sabe el lector. Y ¿cómo lo va a saber, si el motivo de esta huida no está en el texto sino en la vida de la propia Elena Garro?

En otras páginas de su libro Bradu intenta justificar este tipo de defecto argumentando que tal o cual texto, aun cuando no se logra como novela, sí se logra como autobiografía, o cuando menos, como una mezcla híbrida de estos dos géneros. Esta justificación me parece poco convincente, en cuanto confunde dos posibles acepciones del concepto mismo de "autobiografía". Una obra puede ser autobiográfica

en el sentido de que *parte* de una experiencia personal. Pero por autobiografía se puede entender, más allá de la materia prima utilizada para tal o cual obra, una forma particular de expresar esta experiencia. Y, obviamente, no se puede justificar una novela (como aparentemente intenta hacer Bradu) argumentando que la obra debe más bien considerarse como autobiografía, cuando la obra tampoco se ajusta a la retórica que exige esta otra forma literaria; cuando lo autobiográfico es sólo el impulso que ha llevado a la escritora a escribir y no la forma última que ella ha dado a este impulso. Es decir, lo que para Bradu es una interesante mezcla de ficción y autobiografía, para mí es una evidente incapacidad de la novelista para dar a sus personajes y a su mundo ese mínimo grado de vida autónoma que uno exige a toda obra de creación.

Tal vez me equivoque; pero, de todos modos, es un tema que Bradu hubiera hecho bien en tratar, de manera más explícita y más general, en una conclusión. A fin de cuentas, hace dos ó tres años, en un artículo publicado en la *Revista de la Universidad* (julio 1984), Bradu sugirió la posibilidad de que la literatura femenina se inscribiera precisamente en "esta franja de indecisión" entre la novela y lo que ella llamó, con cierta ambigüedad, "el relato auténticamente autobiográfico". Sus lectores seguramente tendrían interés en saber si sigue defendiendo esta teoría.

La otra discrepancia que tengo con Bradu surgió en el curso de mi lectura de su estimulante ensayo sobre la obra de María Luisa Puga. Su trabajo, en general, me parece muy esclarecedor. Sin embargo, sí establece una distinción que me resulta difícil aceptar. "Entre todas las manifestaciones de la alteridad", nos explica Bradu, al abordar la obra de esta novelista, "pueden distinguirse, *grosso modo*, dos niveles de tratamiento: el primero corresponde a una visión de lo social que plantea al otro como una categoría ideológica; el segundo, a una dimensión puramente individual, en la que se entiende mejor cómo la otredad constituye el motor más potente de la escritura de María Luisa Puga". A lo largo de su ensayo Bradu mantiene esta misma distinción, dándonos a entender que Puga hubiera hecho mejor en eliminar de su obra el primer nivel de tratamiento, la percepción ideológica del mundo, por resultar ésta extremadamente esquemática. Creo, al contrario, que eliminar este primer nivel hubiera significado un empobrecimiento de la obra; que lo que distingue la narrativa de María Luisa (entre otras cosas) es precisamente la

conciencia que ella tiene de la profunda interrelación que existe entre nuestros sentimientos y nuestras apreciaciones ideológicas. Si bien es cierto que nuestra percepción ideológica del mundo muchas veces no coincide con nuestra percepción sentimental, esta contradicción constituye una de las complejidades fundamentales de la vida humana y su presencia en la obra de María Luisa Puga sólo puede servir para enriquecerla. En fin, en mi opinión no se podría eliminar este primer nivel de tratamiento sin destruir por completo la compleja visión del mundo que tiene esta escritora.

Pero he hablado demasiado de mis diferencias respecto a este libro. Si ha sido así es porque no he podido resis-

tir la tentación de participar en el diálogo al cual nos invita tan gratamente. Porque, como dice la misma autora en su introducción, se trata efectivamente de eso: de un libro abierto a la discusión, al intercambio de ideas y lecturas. Lo que propone Bradu no es decir la última palabra sobre las escritoras que estudia, sino simplemente dirigir la atención del público hacia un campo que, a pesar de su indudable interés, ha sido poco explorado. Y este propósito lo consigue plenamente. Sería muy insensible el lector que, después de terminar el libro de Bradu, no sintiera unas ganas muy vivas de leer,

o de volver a leer, algunas (si no todas) las obras que ella analiza. Por otra parte, habría que agradecerle también la gracia con que escribe. Hoy en día, cuando la crítica literaria parece estar a punto de hundirse (si no es que se hundió ya) bajo el peso de una pedantería indigesta, este libro nos recuerda que si es posible combinar la precisión con la elegancia, la inteligencia con la sencillez. Así, el volumen seguramente va a despertar el interés no sólo de los lectores de la literatura mexicana contemporánea, sino también de todo aquel que se preocupa por los rumbos seguidos por la crítica literaria actual.

*La vida (a) leve*

SONETOS EN AS - ES - IS - OS - US  
AZ - EZ - IZ - OZ - UZ

Yo quisiera ser un pez  
y llevar un antifaz  
en la cabeza, pues has  
de saberlo de una vez:

que ni las vueltas del pez  
ni sus burbujas ni las  
cien escamas de su faz  
le cubren su desnudez;

y aunque el pez no tenga voz  
y le baste poca luz  
para vérselas con Dios,

por más impúdico o gris  
que fuere requiere sus  
mascaretas en un tris.

*Jaime García Terrés*

AGUA DE PENA

Agua de pena los Pastores  
piden a quien pescado  
es desde los pies  
a las manos y la faz.

Tal fluido no tiene más  
que entregarse cada vez  
que lo humano da el revés  
a la vida y yace en paz.

Para la mies este misterio  
no sabe que existe  
porque si nace en dos

ojos y es saludo, Dios  
lo prodiga a la profusa  
mar y no por Jesús.

*Raúl Rendón*

ESAS ESES...

¿Si, sacerdotisa, nos  
das silbantes eses, sus-  
citas Ulalume tus  
sonetos? ¡Eso! Ten os-

curas sospechas de Dios  
en estos versos que asus-  
tados y sumisos sos-  
tienen suicidios de luz.

Esta síntesis quizás  
es solución más sagaz:  
sobre el stress ser feliz

y sin la simpleza gris,  
en san-souci de sandez,  
saciarse de sensatez.

(El verso 4 es palíndromo. Cada verso tiene al menos 3 veces el sonido "s"; 73 1/2 en total).

*(Con estos tres sonetos damos por terminado el juego. Agradecemos los muchos poemas más que nos enviaron y que, lamentablemente, no cumplieron los requisitos mínimos.)*

*Guillermo Fárber*