

LIBROS

LA COLONISATION DE L'IMAGINAIRE SOCIÉTÉS INDIGÈNES ET OCCIDENTALISATION DANS LE MEXIQUE ESPAGNOL, XVI^e XVIII^e SIÈCLE

DE SERGE GRUZINSKI

POR JACQUES SOUSTELLE

• Gallimard, París, 1968, 384 pp.

ES UN BELLO título el que Serge Gruzinski colocó en el frontispicio de su obra, sustancial y muy pensado, sobre la cristianización de los indios en México después de la catástrofe de 1521. En efecto, se da entonces lo que no es sólo la toma de posesión de un territorio y sus pobladores, la conquista de recursos, minas, plantaciones y fuerzas de trabajo, sino también lo que Robert Ricard define acertadamente como "conquista espiritual": el control de las almas. O, en términos más científicos, un intento de sustituir una cultura por otra, para abolir una religión y reemplazarla por otra, para enraizar a fuerza un sistema histórico de imágenes y de sentimientos, el catolicismo español del siglo XVI, en una tierra en donde vivía y proliferaba con vigor, desde hace varios siglos, una construcción espiritual y religiosa, un politeísmo colorido y dominador que penetraba en toda la sociedad autóctona y organizaba su vida cotidiana desde la resplandeciente capital, Tenochtitlan, hasta la más humilde aldea.

Por cierto, los conquistadores, a la par de su hambre de oro y de poder tenían la sincera convicción de que su misión consistía tanto en hacer que reinara la fe cristiana por doquier como en someter los Estados indígenas al imperio de Carlos V. Para ellos, el indio era la lastimosa víctima de Sa-

tanás, el rehén de los demonios. Las divinidades aztecas, el guerrero solar Huitzilopochtli, el nocturno Tezcatlipoca, el benévolo Tláloc, la maternal Tonantzin sólo eran diablos disfrazados. Por lo cual los cristianos tenían como primera obligación "liberar" a los indios, arrancar sus almas a la dominación diabólica. De ahí el gigantesco trastorno que sufrió la civilización mexicana autóctona que se doblegó ante el choque, sin dejar de resistir, al parecer, de mil maneras, conscientes o inconscientes.

Las investigaciones de Serge Gruzinski se centraron en el periodo colonial, del siglo XVI al XVIII, que fue el de la gran mutación. Reconoceremos que su análisis tan minucioso abre interesantes perspectivas. Tal es, por ejemplo, el caso cuando estudió detenidamente la revolución provocada por la introducción en México de la escritura alfabética, con caracteres latinos, que sustituyó a la pictografía indígena. Eruditos mexicanos, como Joaquín Galarza, subrayaron en sus estudios la importancia de esta escritura, a base de imágenes pero con numerosos caracteres fonéticos y la consideraron como elemento de una cultura aristocrática y sacerdotal. Los años 1525-1540 fueron "la edad de las persecuciones violentas y espectaculares". Fueron numerosos los manuscritos que, por oler a diabolismo, desaparecieron en

las llamas de las hogueras. Otros, por suerte, fueron sustraídos a esa embestida iconoclasta y conservados secretamente en familias nobles aztecas: servirán de fuentes a los historiadores indígenas. El alfabeto permitió, paradójicamente, salvar preciosos tesoros históricos que encontramos en las obras de Tezozómoc, de Chimalpahin Quautlehuantzin, y más tarde de Ixtli-xóchtli.

A lo largo del libro de Serge Gruzinski se despliega el doble proceso de la "aculturación": unas veces lo imaginario indígena está invadido por el cristianismo; otras, asistimos a "la captura de lo cristiano sobrenatural". Así nace esta religión mixta que hoy en día es la del indio mexicano, híbrida, profundamente vivida y sincera, simbolizada en el culto a la Virgen de Guadalupe, Tonatzin ("Nuestra Venerable Madre" en azteca, Tzináná-Zána ("Nuestra Venerada Madre la Luna") en otomí, por no hablar del señor de Chalma, de los oratorios mazahuas de la planicie de Toluca y de miles más de manifestaciones de sincretismos.

La persistencia en México de ciertos fenómenos religiosos es uno de los elementos del paisaje espiritual del país. Hace tiempo escribí que Tláloc ya era viejo cuando Poncio Pilatos fue procurador de Judea. Ahora bien, en nuestro agonizante siglo XX, todavía se presentan ofrendas en las cimas de

montañas, al dios protector que da la lluvia y por lo tanto la alimentación.

Durante mucho tiempo se creyó que los cultos ligados a los alucinógenos, especialmente al hongo "teonanacatl" (carne de dios), habían desaparecido: se necesitó la feliz conjunción del micólogo americano Gordon Wasson y del profesor Roger Heim, del Museo, para volverlos a encontrar con la vitalidad de siempre en las sierras de Oaxaca.

Puede que el problema central de México sea actualmente el de saber si la "modernidad"—petróleo, crisis económica, influencia de las costumbres norteamericanas—será más fuerte que el complejo cristiano-indio, tan poderoso todavía en el alma popular. En el siglo XVIII hubo una ofensiva, "moder-

na" para esa época, de las Luces y del despotismo ilustrado en contra de los "cultos indebidos y perniciosos", las peregrinaciones con su cortejo de borracheras, las procesiones teatrales, las cofradías. Gruzinski describe la represión encabezada por las autoridades españolas y el arzobispado de México en contra de esas cofradías, a fines del siglo. Se jactaban, entonces, de haber abolido la gran mayoría de ellas. Con todo, resulta que las cofradías y "mayordomías" florecen más que nunca en todo el campo indígena.

¿Se reforzará la occidentalización de México vía la América anglo-sajona hasta borrar lo que el imperio español no pudo hacer desaparecer? Serge Gruzinski concluye con prudencia y reco-

mienda seguir haciendo lo que llama, en una excelente fórmula, "una antropología de lo provisional, de la mezcla y de la yuxtaposición". El estudio, sin ideas preconcebidas, de documentos y testimonios del pasado, la observación del presente nos enseñan cierta modestia frente a la complejidad inestable de la realidad. Las "culturas compuestas" son la regla, más que la excepción. En fin, es un libro que proporciona una visión refrescante del México ex-azteca (Centro y sobre todo Oaxaca, mas no maya), que nos hace pensar y abre una perspectiva de reflexión sobre otras culturas, incluyendo la nuestra.

Traducción de Carmen Martínez Malo
© L'Express.

EL OFICIO DE HISTORIAR

DE LUIS GONZÁLEZ

POR ENRIQUE KRAUZE

• El Colegio de Michoacán, México, 1988, 288 pp.

MI ENCUENTRO CON Luis González ocurrió en un aula del antiguo Colegio de México a mediados de 1969. Como muchos otros miembros de la generación del 68, me acercaba a la historia un poco a tientas, en busca de una explicación—un remedio intelectual—al trauma de Tlatelolco. El tema del seminario era el período presidencial de Guadalupe Victoria. Yo imaginaba que el maestro hablaría del héroe de la primera República o de las contradicciones económicas en el nacimiento de México: la hora nacional o la hora de los hornos. Para mi inmensa sorpresa, aquel afable profesor negó que el epónimo homónimo de la Virgen hubiese tenido mayor interés en los asuntos de gobierno. Lo que le apasionaba eran las peleas de gallos en San Agustín de las Cuevas. Mi primer acto de aprendizaje histórico fue una carcajada de irreverencia liberadora. La verdad no necesitaba música de fondo: ni "La internacional" ni el *Huapango* de Moncayo.

Meses después me inscribí en el curso de "Teoría y método de la historia".

En la primera clase Luis González no dio clase: nos pidió que empleásemos la hora en explicar en una o dos cuartillas nuestras razones para estudiar historia. No quiero recordar lo que habré escrito pero imagino un texto pleno de cursilería patriótica y pedantería ideológica. Ahora pienso que Luis González no buscaba comprender nuestros motivos sino medir el grado de nuestra enfermedad intelectual. En la sesión siguiente inició el tratamiento.

El propósito de partida fue situar el trabajo del historiador en el mapa del saber humano mediante unas cuantas preguntas esenciales: ¿Qué clase de actividad es la historiografía? ¿Cómo se ha formado el género? ¿Cuál ha sido el perfil del historiador a través del tiempo? ¿Cuál es el terreno de la historia escrita y cuáles los asuntos que averigua? ¿A qué procedimientos acude? ¿Cuál es su uso, trascendencia y utilidad? Aquel deslinde llevó algunas horas. Lo siguió una historia sucinta de la historiografía desde los griegos hasta nuestros días. Por fin, al cabo de dos meses, llegamos al taller

donde se ejerce el oficio de historiar.

Recuerdo que, por excepción, Luis González se levantó de la mesa del seminario y dibujó en el pizarrón un arco en forma de U. En el extremo superior izquierdo estaba el historiador, en el derecho el público. La base de la U era el fondo de lo histórico. Como en el movimiento de un pozo, el historiador bajaba mediante el análisis a recoger un volumen del caudal y más tarde, a través de la síntesis o reconstrucción, lo ofrecía al público. En el viaje por la U, el historiador—o Clionauta—debía detenerse en varios puertos: la conciencia de su propia situación vital y su concepto del mundo era el primero. Lo seguían su curiosidad concreta, una imagen provisional del objeto de estudio, un plan de cómo abordarlo, el acopio y crítica de los materiales pertinentes. Al llegar al punto de inflexión, el viajero tenía ya frente a sí la materia fiel del tema elegido pero faltaba averiguar el cómo que sigue al qué y al cuándo: comprender los hechos, interpretarlos, animarlos de vida. Salvado ese momento límite,

venía el viaje de vuelta: explicar, estructurar, escribir.

Tras aquella metódica travesía presentamos el afinamiento de muchos años de docencia y una acumulación lúcida de saber que nos hacía pensar en el Doctor Johnson, quien, como se sabe, no leía libros sino bibliotecas. En un nivel, los apuntes funcionaban como un manual práctico con consejos para cada puerto de operación: el tamaño de las fichas, los tipos de tortura crítica a los documentos, cómo citar, cómo no citar, cómo capturar lectores, cómo asustarlos. Las sugerencias fueron utilísimas porque la U del trabajo histórico es una parábola rugosa: cada puerto es una promesa y una trampa en la que el historiador puede varar. Hay quien no pasa de los borradores orales de su estudio o quien, como la autocrítica en el célebre grabado de Ruelas, perfora sus documentos con acidez tal que termina él mismo perforado. La sola contemplación de lo histórico a través de tarjetas sobre una mesa puede producir un vértigo paralizante, un horror de lo profuso, una incapacidad de encontrar el menor perfil. En el fondo del pozo muchos historiadores se han ahogado. Para cortarles a la historia un gajo, aquel curso nos recomendaba —quizá ante todo— humildad. Dejar que los hechos nos hablen y hablen entre sí; que, ayudados por nuestra pasión, respeto y simpatía, busquen su propia configuración. La manía explicatoria era el ecollo más grave: podía reducir la historia a pseudociencia o panfleto, volverla ilegible o trivial. “La ilusión del sabio es la predicción”, advertía nuestro Jasón y nos aconsejaba evitar su ejercicio retrospectivo. En cada clase —en cada minuto— acudía a ejemplos concretos. Para justificar, en este caso, su decepción del progreso etiológico en la historia refirió la improbabilidad de la Primera Guerra Mundial en el momento en que ocurrió. Finalmente tocó los problemas a menudo desdeñados de la composición y el estilo: cómo esquivar el esperpento, cómo disipar el disparate. Todo lo que un historiador quisiese saber sobre el trabajo histórico, pero por limitaciones de ideología o ignorancia hubiese temido averiguar, estaba en aquel curso. Veinte años más tarde, enriquecido de experiencia e información, el curso es público y abierto: se titula *El oficio de historiar*.

Del incesante itinerar de Luis González por países, experiencias, escuelas

de pensamiento, bibliotecas, archivos, temas históricos, maestros, discípulos y amigos se desprende una aparente paradoja: en el fondo del microhistoriador hay un todólogo irredento. Su todo no aspira, como el de Vasconcelos, al absoluto místico o metafísico y no se gasta, como el de Reyes, en la ambición prometeica de poseer directamente toda la cultura universal. Luis González aspira también a un absoluto pero desde unidades históricas manejables, cercanas, concretas. No nada en el océano de lo absoluto para incorporarlo por entero. Por el contrario, desde el mirador de una curiosidad inmensa pero arraigada, incorpora mares de saber. Por eso ha escrito la historia universal de un pueblo, una ciudad, una serie de generaciones y, muy pronto, la de los valores que caracterizan a la cultura mexicana.

Su método de trabajo revela también que su sed de absoluto se sacia a la manera de Aristóteles, no de Platón. Cada libro parte de una serie de sábanas cuadradas —de papel, aclaro— de poco menos de un metro cuadrado de superficie donde sin prisa pero sin pausa, su pluma fuente avanza apuntando hechos, dichos o conjeturas. Estas sábanas de limpia caligrafía, la tutela estilística de Armida, su mujer; la claridad de sus planteamientos de investigación, la maravillosa Alejandría que ha reunido —y leído, me consta— en San José de Gracia, son algunas claves que explican su obra creciente y generosa; pero quizá la clave mayor —que no menciona en *El oficio de historiar*— está en la administración de su tiempo: entre 3 y 5 de la mañana, a la hora del lobo, mientras los demás mortales e historiadores dormimos, Luis González, fiel a su antigua disciplina militar o levantado por un gallo no pitagórico, historiográfico, escribe.

La aparente paradoja de buscar lo universal a través de lo particular es quizá la lección fundamental de Luis González. Es alérgico a las grandes teorías y sus inescrutables marcos, pero la trivía por la trivía tampoco le interesa. Su conversación oral o escrita aspira al enlace inteligente entre los datos. Su especialidad es la pequeña teoría. Alguna vez, al verme empantado en los hechos de la Generación de 1915 me sugirió que la palabra “técnica”, usada por todos aquellos personajes, se había traducido en una verdadera actitud generacional: la fun-

dación de instituciones. Desde su mirador y con los elementos de varias conversaciones, el preceptor abstraigo la categoría clave. Como director de tesis, Luis González ha seguido siempre la lección de Machado “Caminante no hay camino, se hace camino al andar”. No ve las fichas de sus alumnos, no deja tareas obsesivas ni guía de manera explícita la investigación. Si el aspirante a historiador no tiene voz ni vocación, el maestro no puede inventarlas. No cree en las tesis, cree en las obras. Hay algo socrático y algo cristiano en su método. Su medio natural no es la cátedra sino la conversación que paulatina y pacientemente revela espacios de realidad. El lento fluir de su charla salpicada de parábolas, reproduce en cualquier sitio, por ejemplo en este libro, una atmósfera de portales provincianos.

La conversación es la segunda naturaleza de Luis González. Desde su pregunta habitual —¿qué novedades nuevas?— lo caracteriza la cortesía y el auténtico interés en el interlocutor, siempre y cuando éste no sea solemne, porque entonces hasta la paciencia de Job González alcanza sus límites. Es tal la gruesa cortina de torpeza, mentira, error y retórica en nuestra historia que la respuesta de un comprensivo universal tiene que ser el rompe y rasga de una irónica sonrisa. Su humor no es lesivo y mucho menos autolesivo, resentido o maldiciente. Es festivo y juguetón. No es humor de patadas bajo la mesa sino de “saludables alfilerazos en las nalgas”. El resorte de su humor es la conciencia estoica del absurdo cotidiano.

Su primera naturaleza es la generosidad. Para Luis González no existe el secreto profesional. He conocido quien lo frecuenta por el placer de escuchar sus asuntos curiosos o interesantes: el carácter de Morelos, los pecadillos de Hidalgo, el cultivo de quesos, la farsa del régimen ejidal... Es sin duda un motivo legítimo, pero pierde la esencia de la persona: su pasión por la verdad. El primer capítulo de *El oficio de historiar* recoge opiniones sobre el sentido de la verdad de Herodoto, Tucídides, historiadores medievales, Maquiavelo, Bodin, Bayle, Ranke, Fustel, Marrou, Veyne, etc... Todos declaran, como Ibn Jaldún, que la “gloria más alta y casi única del historiador es la obtención de la verdad”. La historia escrita, para Luis González, es una novela cuya

única condición necesaria es la de ser verídica. No es una verdad inocente o trivial la que persigue. No es la emoción indiscriminada y boba ante cualquier papel antiguo. Es la verdad con alma, la que restaura una zona de armonía en el mosaico confuso del tiempo pasado. El historiador puede y debe tener muchas pasiones, a veces encontradas, pero una sola religión verdadera: la verdad.

"Todo anciano es historiador", escribe Luis González en las primeras páginas de su libro. Alguna vez le escuché

la frase inversa. Lo imagino de niño, atento a las mil y un historias de San José de Gracia, equiparando la verdad con la veneración por las barbas blancas. Su pueblo había sufrido azotes bíblicos pero en el tono de aquellas conversaciones debió predominar una nota sonriente, una luz de mediodía. No muy lejos de aquel pueblo, en San Gabriel, otro niño un poco mayor y por ello testigo más cercano de la desolación cristera, escuchaba quizá de labios de su abuela otras historias, cuentos donde los muertos estaban más vivos

que los vivos. Luis González sería el hijo único y pródigo de una dinastía fundadora. Juan Rulfo vivió cuatro años en un orfanatorio. Ambos cargan su pasado a cuestas: el historiador, una epopeya; el novelista, una pesadilla. A Rulfo lo movía una fibra íntima de desesperanza: que la vida se disuelva en los murmullos, el silencio y la muerte. A Luis González lo mueve una fibra íntima de piedad: que en la memoria de los vivos que los amaron, se aplace, se disuelva, la muerte de los muertos.

ESTE MAR NARRATIVO

DE JOSÉ BALZA

POR ADOLFO CASTAÑÓN

• Fondo de Cultura Económica, colección "Tierra Firme", México, 1987.

JOSÉ BALZA NACIÓ en las selvas del Orinoco. Tal vez ésta sea una de las razones que lo hacen un escritor inteligente que desconfía de la exuberancia sin forma. Su obra, que comprende varias novelas y colecciones de cuentos, —*Marzo anterior* (1966), *Largo* (1968), *Órdenes* (1970), *Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar* (1974), *D* (1977), *Percusión* (1982)— ha sido rubricada por él mismo como ejercicios narrativos y despliega una búsqueda formal y un afán de experimentación que dista mucho de reducirse a la administración poltrona de un conjunto de fórmulas previas o adquiridas. El pulso experimental de Balza nace de genuinas inquietudes personales que lo llevan a poner en juego su vocación escritora y a aplicarse a sí mismo al reconocimiento arriesgado de sus facultades. No basta decir que es un escritor dotado. Huelga esa definición si no se agrega que es un escritor valiente según prueba su pasión por esa aventura premeditada y riesgosa —nada más arriesgado que el cálculo— que consiste en exigir una forma a través del ejercicio y en acceder a una construcción por la premeditada práctica de un gesto. Esta condición narradora —en el sentido en que se habla de condición física— no pasaría de ser

muestra más o menos prescindible y vanidosa de atletismo verbal, si no estuviese guiada por la brújula de un pensamiento capaz de inscribirla en ese horizonte moral que, explorado y recorrido convenientemente, puede transformar al artista en héroe. José Balza no pertenece de ningún modo a esas familias de escritores viscerales, profetas ciegos de una verdad que a ellos mismos se les escapa y los habla con mayor o menor fortuna. Se inscribe él en una tradición opuesta a la del oscurantismo efusivo en la medida en que le ha sido dada la sed inteligente de preguntarse por qué —y entonces cómo— hace lo que hace. El interés que a Balza le despierta la narración supera la opinión gratuita e intermitente de la curiosidad accidental para calar en la atención rigurosa de las formas que caen bajo su lectura sagaz. Narrador que practica al ejercer la variedad y lector crítico que se presta gustoso a contar la novela de su interpretación, José Balza se pregunta en la teoría y en la práctica por los procedimientos literarios y por ello nos inscribe a nosotros mismos dentro de esa reflexión, la modernidad. La pregunta de José Balza atañe al lugar de la novela en el mundo del pensamiento, indaga el sitio de la novela en la historia de las

ideas y, más allá, la función de la novela como forma de conocimiento, el papel de la narración en el curso de la vida —se entiende, de la vida espiritual que es la única digna de ser llamada así por el hombre. Es tan acuciosa esta pregunta para él, tan amplia y omnipresente que, sin nombrarla, ha terminado por dedicarle un libro: *Este mar narrativo*. Inteligencia concisa, la de los ensayos reunidos ahí encierra una historia personal de la novela moderna, abriga la teoría literaria de un escritor conocido y reconocido por el infinitivo sentido de su ejercicio. *Este mar narrativo* es el mapa del mundo de la novela por un hombre que lo ha recorrido con su cuerpo escrito y participa también de otra condición menos evidente, presenta en forma de libros las recetas que han seguido los creadores modernos —desde Cervantes hasta Cortázar y Meneses— para obtener el elixir de la eterna juventud que es la presencia literaria, expone y condensa los sutiles mecanismos que rigen el ejercicio de la sobrevivencia, el misterio del tiempo hecho palabra que es la literatura. La lección de anatomía de la aventura y del aventurero que es *Este mar narrativo* es al mismo tiempo —no podía ser menos— una aventura, la narración del ejercicio narrativo

a través de sus protagonistas, la novela que es la historia de la novela, ésa que tan sabiamente nos hace leer en las aventuras de Don Quijote. Estos

apuntes para la historia de la novela —para la historia de su forma y de su composición— prolongan la línea inteligente de E. M. Forster y confirman

a José Balza como un maestro de la narración en el sentido estricto de que posee un oficio y además sabe transmitirlo.

EL ANFITRIÓN

DE JORGE EDWARDS

POR JOSÉ MIGUEL OVIEDO

• Plaza & Janés, Barcelona, 1987, 201 pp.

EN TODAS LAS novelas (*El museo de cera*, *Los convidados de piedra*, *La mujer imaginaria*) que Jorge Edwards ha escrito después de su testimonio cubano *Persona non grata* (1973), el ingrediente político se incorpora en mayor o menor grado al diseño narrativo. No es nada extraño: ese tema es una obsesión de la que pocos novelistas chilenos pueden ahora librarse (un ejemplo reciente es *La desesperanza* de José Donoso), porque la experiencia de la dictadura ocupa un lugar demasiado grande en sus vidas y en la de todo el país. Mal podía Edwards escapar a esa fatalidad pues él es también un sagaz cronista de la política nacional, al mismo tiempo que un protagonista de la cautelosa y ardua pugna hacia la democratización chilena. En ninguno de sus libros, sin embargo, ese tema había alcanzado el total predominio que tiene en *El anfitrión*¹, ni la libertad imaginativa ni el tono desenfadado de su tratamiento. Aquí la grave cuestión política asume un carácter de especulación farsesca del tema fáustico, estimulada quizá del no tan secreto escepticismo con el que Edwards observa la confusa realidad de su país.

El anfitrión fue escrita en Berlín Occidental en 1986, mientras el autor gozaba de una beca, y esa circunstancia está directamente ligada a la novela: la mayor parte de la acción ocurre en los dos sectores del Berlín dividido por el muro, y sus personajes son exiliados chilenos de izquierda que, desde lejos y de muy distintos modos, tratan de no perder por completo los vínculos que los unen al país. El protagonista es Faustino Joaquín Piedrabuena (el

nombre está cargado de significativas alusiones), provinciano y militante algo tibio, tal vez porque su campo no era la política directa, sino la actividad cultural; fue un defensor, a través de suplementos literarios, de las poco populares conquistas de la vanguardia y el arte abstracto. Faustino es, como él mismo se define, "un aventurero apático, que no sale a los caminos porque ya las huellas no se divisan" (p.21). El encuentro casual con Apolinario Canales cambia por completo su destino y lo introduce al mundo de la aventura más delirante y absurda que puede pensarse. Apolinario es un personaje pintoresco y extraño, no sólo por la vestimenta estrafalaria y la relamida manera de hablar, sino porque nadie sabe exactamente de dónde aparece, cuáles son sus propósitos, en qué consiste su juego.

Con Apolinario como su guía por un territorio fantástico, entre aterrador y fascinante, Faustino descubre, embozado, un mundo cuya existencia ni siquiera sospechaba: un mundo donde los pasillos del Metro conducen a unas mansiones de sueño, con mujeres bellísimas e inalcanzables, o a un manicomio donde encuentra compañeros de la juventud. El anfitrión hace todo posible: tiene la virtud diabólica de refundir el pasado con el presente y, gracias a su prodigioso helicóptero, embarca a Faustino en un viaje insólito que lo lleva de Berlín, clandestinamente y sin paradas, a su patria. La imposible peripecia ocupa casi toda la primera parte de la novela y está narrada en un tono de entretenimiento ligero y burlesco que no parece tener mayor trascendencia. Este efecto resulta reforzado por el lenguaje algo desmadejado o

esquemático que sugiere una redacción más apresurada de lo necesario. Y aunque la narración alterna la primera persona con la tercera y aun con la segunda, no hay verdadera variedad de perspectivas: la voz que siempre escuchamos es la de Faustino, usando un lenguaje indiferenciado del resto del relato.

Pero hay una sorpresa en la segunda parte, que coloca la fantasía política inicial en otro nivel, más hondo y dramático por sus alusiones a la actualidad concreta. En Chile, Faustino enfrenta una decisión trascendental: su anfitrión le propone jugar, por primera vez, un papel de verdadero protagonista político, lo que supone el compromiso formal de renunciar a su pasado y asumir otra identidad. Esa alucinada búsqueda del "hombre providencial" toca un timbre de alarma en la conciencia de Faustino, que hasta el momento se ha dejado llevar por el fantasmagórico personaje, con la esperanza de que la prolongación de la aventura le permita entenderla. De pronto, se da cuenta del peligro y huye, convirtiéndose así en un visitante doblemente clandestino de su propio país y en doble riesgo, pues enfrenta a la vez a las autoridades de la dictadura y a los poderes ilimitados de su anfitrión. Estas páginas, en las que el misterioso Apolinario desaparece y vemos a Faustino reconociendo la olvidada realidad de su país antes nublada por las dudosas artes mágicas de aquél, son las mejores de la novela: el encuentro con la hija militante del protagonista, en un bar cuya decoración imita el Far West, resulta a la vez conmovedor y grotesco. ¿Cómo explicarle a ella la

forma completamente irreal en la que ha llegado a Chile? ¿Cómo no aparecer como un loco que imagina cosas o, peor, como un traidor a ciertas viejas creencias? Así, la pura fantasía y la historia inmediata (el atentado contra Pinochet tiene aquí un importante papel narrativo) se entrecruzan y ganan una dimensión más significativa que antes.

El retorno a Berlín bajo falso pasaporte plantea otro problema: ¿cómo hacer entender toda esta aventura a sus desconfiados compañeros de exilio? La historia sufre un nuevo cambio de cli-

ma y tono en las nerviosas páginas finales, que recuerdan las situaciones propias de un *thriller* político: interrogatorios, inyecciones de somníferos, confesiones inverosímiles, etc. Y aun hay una sorpresa final, que el lector debe descubrir por su cuenta y que devuelve al relato al nivel fantástico. De este modo, la cuestión de quién es en realidad Apolinario y qué representa, queda irresuelta y librada a la más amplia interpretación. Esta decisión del novelista quizá no sea apreciada por todos los lectores, pues viola el principio de coherencia interna del discurso na-

rrativo, pero, por otro lado, excita la imaginación de los más curiosos. Una hipótesis que puede arriesgarse es que Apolinario encarna, con su conducta excéntrica y su vocación por la irrealidad, a cierto modelo de refugiado político de izquierda que ha inventado un país a partir de la carencia del real: lejos de todo, todo se vuelve posible. El tema de *El anfitrión* sería, pues, la tragicomedia del exilio y los peligros de la distorsión ideológica. Es un enfoque que se corresponde bien con los puntos de vista que Edwards ha defendido como novelista y como escritor político.

CRÓNICA DE POESÍA

EL MARGEN Y EL RESTO

POR EDUARDO MILÁN

- Décio Pignatari: *Poesia pois é poesia (1950-1975)*, *Poeta (1976-1986)*; Ed. Brasiliense, Sao Paulo, 1987.
- Ángel Flores (compilador): *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

LA VOZ DE UN GRAN POETA

DÉCIO PIGNATARI ES uno de los tres poetas fundadores del movimiento de la poesía concreta en Brasil. Los otros dos creadores son Augusto y Haroldo de Campos. De esa tríada que a comienzos de los años cincuenta cambió el rumbo no sólo de la poesía brasileña sino también de toda aquella poesía crítica (una poesía con absoluta conciencia de sus medios expresivos), Pignatari es el más desconocido para el lector hispanoamericano. El hecho no se debe solamente a la escasa difusión de la poesía concreta brasileña en nuestro medio. También a la particularidad de la poesía de Pignatari, quizás la más iconoclasta de estas experiencias.

Décio Pignatari (São Paulo, 1928) circuló entre nosotros a través de uno de sus conocidos poemas "de guerra". Ese texto es uno de los ataques más bellos y violentos a ese tótem indiscutible que es la Coca-cola, cuyo envase —y no su gusto— es un claro símbolo de la androginia de nuestra época: una figura suntuosamente femenina en estado de

completa erección fálica. Una de sus características totémicas reside en el hecho de que la figura, desde su creación casi con el siglo, ha permanecido inalterable. El poema, de 1968, no necesita traducción. Dice así:

beba coca cola
 babe cola
 beba coca
 babe cola caco
 caco
 cola
 cloaca

El texto de Pignatari ha sido explicado muchas veces. Baste decir que todavía mantiene intacto su efecto, basado en una implacable lógica permutacional, donde todos los cambios fonéticos ya están planteados desde su primera línea. Además, su valor revulsivo en un sentido cultural permanece inalterable.

Al margen de los poemas del momento eufórico concreto, la poesía de Pignatari sigue siendo desconocida entre nosotros. El lector que toma contacto con un poema de características obje-

tuales como "Coca-cola" no sospecha que Pignatari es el autor de uno de los libros más bellos de la poesía brasileña del siglo. Me refiero a *Rumo a Nausicaa* (1962). En un impecable ensayo sobre uno de los textos del libro, "Fadas para Eni II", Haroldo de Campos lo situaba dentro de la experiencia *logopeica*, definida por Ezra Pound como "la danza del intelecto entre las palabras".

La situación es exacta y puede hacerse extensiva a la mayoría de los poemas del libro. La lógica de esos poemas de Pignatari es una lógica de desborde, un deslizamiento marginal del sentido en busca de los territorios que el cartesianismo ha relegado a la categoría de desecho. Se diría más: la experiencia de Pignatari es de un extraño radicalismo: un radicalismo de recuperación de lo que "podría haber sido escrito", y que la poesía no consciente de lo que margina abandona por improbable. Si también en un poema elegir es perder, Pignatari trabajó en *Rumo a Nausicaa* en el puro territorio de la pérdida. Es en este espacio donde se juega el verdadero problema del "sentido"

poético. No en la referencialidad directa, que es una aceptación, al fin y al cabo, del espejismo entre lenguaje y mundo. La elección de una zona de sentido que se considera a priori como inestable es lo que posibilita la equivalencia de todo el territorio de la significación. Es ahí donde la lógica del Sentido comienza a revelar su realidad canónica. Es ahí, también, donde toda retórica se derrumba. Por fin: es ahí donde comienza el libre juego del significante como productor del significado. La escritura de Pignatari en *Rumo a Nauisaca* es una escritura de horizontalidad, verdadero arte animal, cuyo centro generador es la crítica al poder.

La última poesía de Pignatari, luego de un largo pasaje por la práctica de poemas semióticos, recupera aquella búsqueda primaria. Para hacer justicia, hay que decir que también Décio Pignatari, al igual que los otros dos poetas concretos, sufrió la persecución de la crítica de poesía brasileña, que pretendía situar su trabajo en el exclusivo marco de la ortodoxia concreta. Pero, en su caso, al igual que lo ocurrido con Augusto y Haroldo de Campos, la práctica poética desarrollada superaría ampliamente la zona de restricción que pretendió imponerle la crítica. Para un poeta consciente de sus medios, para un poeta *inventivo*, la búsqueda es condición sine qua non de sobrevivencia. Este texto—proclama es una muestra de los actuales intereses de Pignatari:

En la vida interesa lo que no es vida
 En la muerte interesa lo que no es muerte
 En el arte interesa lo que no es arte
 En la ciencia interesa lo que no es ciencia
 En la prosa interesa lo que no es prosa
 En la poesía interesa lo que no es poesía
 En la piedra interesa lo que no es piedra
 En el cuerpo interesa lo que no es cuerpo
 En el alma interesa lo que no es alma
 En la historia interesa lo que no es historia
 En la naturaleza interesa lo que no es naturaleza
 En el sexo interesa lo que no es sexo
 (el amor, que también puede ser abominable)
 En el hombre interesa lo que no es hombre
 En la mujer interesa lo que no es mujer
 En el animal interesa lo que no es animal

En la arquitectura interesa lo que no es arquitectura
 En la flor interesa lo que no es flor
 En Joyce interesa lo que no es Joyce
 En el concretismo interesa lo que no es concretismo
 En el paradigma interesa lo que no es paradigma
 En el sintagma interesa lo que no es sintagma
 En la política interesa lo que no es política
 En todo interesa lo que no es todo
 En el signo interesa lo que no es signo
 En nada interesa lo que no es nada
 Interessere.

Poesia pois é poesia y Poet permiten abarcar, con toda la amplitud necesaria, el inmenso universo de posibilidades que abarca la poesía completa hasta el momento de Décio Pignatari. Una poesía que, derive a donde derive, certifica uno de los talentos mayores de la poesía latinoamericana. Al mismo tiempo, permite verificar una actitud que es una lección para cualquier poeta: la lección de lo insobornable.

UN TRABAJO INÚTIL

Neruda es, por lo menos, dos: el autor de *Residencia en la tierra* y el autor del resto de su obra. Es el autor de un libro que da cuenta de la poesía y el autor de una vastísima obra que da cuenta del mundo. A 15 años de la muerte del poeta chileno hoy es un lugar común decir frases tales como "Neruda escribió demasiado", o "Neruda carecía de autocritica" o "Neruda abandonó tempranamente la poesía y se dedicó al panfleto". El pueblo sabe lo que la tierra sabe. Lo que no sé es si la tierra sabe algo de poesía. Guillermo Sucre, en el mejor libro escrito sobre poesía hispanoamericana, *La máscara y la transparencia*, deja de lado a Neruda. A primera vista, Neruda no puede entrar en el corte propuesto por el crítico y poeta venezolano, que busca una visión de la poesía hispanoamericana que abarque toda aquella zona de nuestra lírica que proponga una mirada crítica sobre la poesía y, a partir de ahí, sobre el mundo. Neruda no puede participar de ese corte, salvo por *Residencia en la tierra*.

Mucho se ha escrito sobre *Residencia en la tierra*. Para no repetir conceptos ya manidos por la mayoría crítica, prefiero verlo como por primera vez, como

si el libro hubiera sido publicado hoy.

Este libro ha sido alineado dentro de la zona "surrealista" de la obra de Neruda. La palabra "surrealista" hoy en día es un sambenito colgado sobre toda poesía que no da cuenta directamente de los referentes del mundo. Cuando un poema participa de cierta oblicuidad referencial, cuando no se sabe bien "qué dice", cuando no se sabe bien "a qué se refiere", bueno, entonces, se trata indudablemente de un poema "surrealista". Creo que en el caso de *Residencia* la cosa no va por ahí. *Residencia* es un libro, ante todo, valiente. Neruda se niega, a partir de una asunción de un yo poético romántico, a aceptar cualquier preceptiva estética anterior al libro mismo. El problema del libro es *el decir y cómo decirlo*. Si Cage dice: "yo estoy aquí / y no tengo nada que decir / y lo estoy diciendo / y esto es poesía / como yo quiero", Neruda en *Residencia* podría haber dicho: "yo estoy aquí / y tengo mucho que decir / aunque no sé cómo decirlo / y lo estoy diciendo / y esto es poesía / como yo quiero". El libro habla sobre su propia imposibilidad. Naturalmente que esa imposibilidad al ser una imposibilidad poética, del poema mismo, es también una imposibilidad del mundo. A partir de ahí, la relación con el referente sólo puede ser oblicua, difícil. Esa relación o esa falta de relación directa bien podría haber llevado al silencio. No fue así. Y ése no es uno de los méritos menores del libro. Ahora bien, *Residencia* encierra su propia crítica. El libro testimonia el hecho o la lucha de un poeta que ha caído al centro de lo poético pero cuya realidad le resulta insostenible. Hay un poema clave a este respecto: "Walking around". El texto cifra claramente la tensión en que se encuentra el hablante, entre una insistencia en la zona oscura de la experiencia poética o la búsqueda de una alternativa otra, que lo religue con el mundo objetivo real. El texto no sólo cifra la experiencia de *Residencia*: es un adelanto también del camino que seguirá Neruda. Entre una realidad (la poética) que puede conducir al abismo de un *si mismo* que Neruda alterna en aceptar y detestar, y una realidad (la del mundo) que aparece como alternativa tranquilizadora, Neruda eligió la segunda. Eso significa también una toma de partido estética muy clara: el abandono de una poesía de oscurecimiento referencial, de problematiza-

ción del signo poético y la apuesta por una estética que terminará volviendo unívoca la relación entre lenguaje y mundo. Neruda eligió la salud. Y su poesía marcó un descenso fatal en su temperatura estética. Lo que sigue es de todos conocido: una aventura poética "de claridad" que concitó el aplauso unánime del público y una pléyade de epígonos que sumieron por un tiempo importante a la poesía latinoamericana en una estética de "compromiso social".

Sin una toma de partido por una de

las zonas de la poética nerudiana resulta ocioso compilar una serie de trabajos críticos sobre la obra del chileno. Ángel Flores se limita a recoger una serie de trabajos sobre Neruda que no escapan a la generalización del canon. Todos los ensayistas convocados parten de la celebración del poeta chileno, y pasan por alto la verdadera problemática de su obra. El único texto sobre *Residencia en la tierra*, "Residencia revisitada", de Hernán Loyola, no aclara nada sobre su médula. Viene al caso preguntarse cuándo se insistirá en

la sacralización de una obra que, con sus altos y bajos, constituye uno de los problemas más difíciles de dilucidar de la poesía latinoamericana del siglo. Por ahora Neruda sigue siendo el poeta aclamado acríticamente por los lectores seducidos por su asombrosa capacidad imaginativa o el poeta exaltado por un puñado de críticos que ven en un momento de su obra —el de *Residencia*— una de las instancias más iluminadoras de la poesía en lengua castellana.

CRÓNICA DE NARRATIVA

HACER DE LA INFANCIA UNA LITERATURA

POR FABIENNE BRADU

- Bárbara Jacobs: *Las hojas muertas*; Editorial Era, México, 1987, 103 pp.
- Elena Poniatowska: *La flor de lis*; Editorial Era, México, 1988, 261 pp.
- Carmen Boulosa: *Mejor desaparece*; Océano, México, 1987, 106 pp.

EN LOS INICIOS DEL movimiento feminista existió una predilección, benévola en numerosos casos, por los relatos íntimos que se proponían casi únicamente la liberación de una práctica discursiva, hasta entonces relativamente embozada y una búsqueda de experiencias y emociones comunes a la "gens femenina".

Tomar la palabra y ejercerla hasta la saciedad; recorrer los vericuetos necesarios hasta llegar a divisar las escasas avenidas que compartían las mujeres en una vida; encarar en la página un rostro que no siempre sonreía, complacido, frente a este espejo. Estos fueron, en resumidas cuentas, los impulsos que habían motivado y desencadenado la escritura de mujeres.

Por supuesto, a un lado de ese caudal iniciático, hubo mujeres que siguieron dedicándose simplemente a la literatura, sin preocuparse mayor cosa por todas estas cuestiones del ser, de la opresión y de la liberación femenina. Pero sería justo puntualizar que entre ese caudal diverso y desigual, se encuentran relatos conmovedores por su frescura y, a veces, su inusitado vigor, que encienden el hartazgo,

la rabia acumulada y la fascinación ante la conquista de una nueva palabra.

Sin menosprecio por la hondura de tales emociones, hay que decir que la calidad literaria de esos relatos era veloz y escasa. Una prueba de ello está en la dificultad de recordar textos y "escritoras" que, no hace tanto, llenaban periódicamente los espacios de la prensa nacional. Después de la tempestad no vino la calma, sino otro tipo de altercado más consciente de que las buenas intenciones no hacen la buena literatura. Tal vez intervino en este giro cierto cansancio por parte del público lector empezando por las mismas mujeres lectoras que, a pesar de las simpatías ideológicas y afectivas, pedía otra clase de "alimento espiritual". Se sigue indigestando al público con un sinnúmero de publicaciones que llevan invariablemente el título de: "La figura de la mujer en la obra de...", o bien, "La condición de la mujer en tal o cual siglo, año, esfera social, región, país, continente, raza, religión...", así como las obligadas ponencias sobre la integración de la mujer en la vida social, política, y económica del país. Por fortuna, no todo es masa y grasa en la

cocina de las letras femeninas. Existe un tipo de "nouvelle cuisine", de la cual Bárbara Jacobs, Elena Poniatowska y Carmen Boulosa son, entre otras, destacadas exponentes.

Los tres libros aquí comentados hablan de la infancia de las autoras. Los tres son novelas, es decir, ficción y no tradicionales autobiografías. Sin embargo, en la búsqueda formal, en la manera de hacer de la infancia una literatura, se puede leer otra práctica de la autobiografía, más moderna, más lúcida pero no menos sincera y no menos fiel al recuerdo. Las tres autoras han intentado revelar el sentido de la infancia —y también su necesidad de recrearla—, en forma literaria que adoptaron cada una para relatarla. En esta búsqueda y sus originales logros me parece que reside el aspecto más interesante y más novedoso de esta "nouvelle cuisine" de las letras mexicanas.

LAS HOJAS MUERTAS

La novela de Bárbara Jacobs es un relato de infancia y también (y sobre todo) un homenaje a la figura y a la vida del padre. Es un homenaje en

vida, cuya máxima ofrenda es curiosamente una muerte anticipada. Bárbara Jacobs anticipa la congoja de la muerte narrándola como una ofrenda dulce y poética, como si la ficción fuera una especie de consuelo a esta ausencia que vendrá, algún día, con toda su carga de violencia y absurdo. La escritora imagina una muerte que es un regalo bello y paradójico. Así termina la novela:

Ya la otra cosa por la que optaría (el padre) consiste en que cuando sienta llegado el momento y como peregrino que ha sido o extranjero en un mundo extraño se va a poner el par de pantalones más viejo que tenga y el suéter más viejo que tenga y descalzo, puesto que sus dos o tres pares de zapatos todavía están buenos y todavía pueden servir a los hombres de nosotros, sin que nadie lo advierta va a dejar su sillón al lado de la ventana y el libro que está leyendo con sus anteojos encima y va a abandonar el cuarto que ha sido prácticamente toda su casa y va a bajar las escaleras y caminar por el patio hacia la reja y va a salir a la calle y va a dirigirse al puente que ha estado viendo desde su ventana todo ese tiempo y va a preguntarse por última vez si son ricos o pobres los que duermen bajo los puentes y piden limosna por las calles y sin contestarse va a cubrirse poco a poco de hojas muertas y con tal de no contribuir ni mucho menos perpetuar el negocio de la muerte y con tal de protestar por todo hasta el último momento sencillamente va a dejarse morir y sí, él siente que de este modo si va a poder morir en paz y dejar de ser de una vez por todas indeseable y peligroso o indeseable o peligroso cubierto por las hojas muertas y entonces sí que no oír cuando las mujeres de nosotros y los hombres de nosotros y en una palabra todos nosotros por más infantiles que parezcamos y que seamos y que de hecho seamos porque todavía lo buscamos y aunque él no sea nada musical le cantemos Papá te necesitamos, Papá te queremos, Papá te extrañamos y nos haces falta, aunque esta última frase no exista en la canción de la película que vimos con Bette Davis años atrás mientras papá que había pagado boleto de entrada esperaba en el vestíbulo con un libro abierto en las manos.

La originalidad del libro descansa mucho en la voz que se fabrica Bárbara Jacobs para intensificar la emoción

sin caer en el sentimentalismo. En el "nosotros" que escoge para llevar la narración—"los hombres de nosotros", "las mujeres de nosotros"—recrea el sentido del origen: es el "nosotros" de la tribu, la voz originaria que congrega a toda una raza, una familia, ya dispersa en el mundo, desgarrada entre varias culturas y lenguas. Es una voz que suena, además, como un "territorio" reconquistado y que abarca desde la inmensidad de la casa familiar hasta el punto geográfico de origen en el mapa del mundo. Para Bárbara Jacobs, recobrar la infancia perdida—a la par de un país, Líbano, de una raza, de una lengua—se traduce primordialmente en la invención de una voz gregaria que logra sostenerse de principio a fin con la destreza y que viene de la irremediable certidumbre de que la ficción es el único remedio frente a la pérdida. Desde la primera línea del libro, la voz enseña su factura, su artificio y su voluntad de perseguir, no tanto la verosimilitud de la voz infantil, como la intensidad de la emoción y de la nostalgia. Es una voz que "mima" la infancia: que adopta su disfraz con ciertos registros de oralidad y acaricia los recuerdos como se acaricia a un niño, con ternura y la inevitable conciencia de ya no ser más que un adulto. La ingenuidad del relato—lo que le confiere su frescura y sus rasgos humorísticos—proviene de la sutil combinación entre el narrador adulto, que no oculta su trabajo sobre la ficción y la escritura, y la voz del personaje—niño con la cual aparenta fundirse al tiempo que conserva una constante perspectiva irónica.

La originalidad formal de la novela sirve con fortuna las peripecias del relato que hila con larguísima frases esta historia de emigraciones y sucesivas adaptaciones. Bárbara Jacobs—"la última de la tribu"—rinde, por medio de su arte, un homenaje emotivo a los héroes de su infancia. Con su libro anterior, *Escritos en el tiempo* (ver *Vuelta* 113) Bárbara Jacobs recuperaba una tradición epistolar del siglo XVIII; con *Las hojas muertas* reaviva los relatos de infancia del siglo XIX que inauguraban un nuevo modo de practicar la autobiografía: creando una ficción que, más que buscar la verosimilitud, perseguía una intensidad afectiva y fabricándose voces que, lejos de ser naturales, pretendían encontrar nuevas modalidades de la naturalidad. Relatar

la infancia consiste así en mostrar la pérdida de una voz a través de una mimesis que no oculta su intención de "mimar" lo que irremediablemente se ha perdido. Un poco como si tratara de contar la alegría a partir de un inevitable dolor.

LA FLOR DE LIS

Solemos frecuentar en Elena Poniatowska a una figura pública que ha dedicado la mayoría de sus obras a los demás y a las causas políticas e ideológicas con las que simpatiza generosamente. *La flor de lis* rompe un poco con esta figura emblemática, al tiempo que echa una luz oblicua sobre el origen íntimo del personaje público.

Elena Poniatowska recrea su origen y su infancia a través de una ficción de sí misma que lleva como nombre Mariana. El relato inicia con la reconstrucción del cuento de hadas que ha sido la infancia primera de la niña Mariana: la aristocracia secular, los duques y las duquesas, los buenos sirvientes y las malas institutrices, los ritos y las buenas maneras, el refinamiento y el lujo... Verdaderos episodios de la Comtesse de Ségur, en los cuales los malos ratos de la vida son simplemente travesuras y los buenos modales, un remedio seguro contra el descubrimiento de una realidad menos rosada que la colección de libros infantiles. El relato opta por la fragmentación: recuerdos vívidos de escenas que revelan el tenor de esta vida impecable y prácticamente invulnerable. En medio de esta encantadora ligereza decadentista, de este brillante mundo de candelas y sedas y hadas madrinas y duquesitos mozartianos, se asoma la advertencia de un hondo dolor: el abandono por parte de la madre de la niña Mariana. Un abandono causado primero por el apretado tejido de convenciones, códigos sociales y familiares, hábitos mundanos que interponen entre la madre y la hija, un velo opaco de distancia y falta de disponibilidad; luego, con la guerra y la instalación en el nuevo país—México—, por la necesidad de la madre de rehacerse una vida y un lugar en el mundo, es decir, en el "tout México".

La flor de lis es un prolongado reclamo hacia el personaje de la madre por esta prolongado abandono en que ha tenido a su hija Mariana, pero es un reclamo sin odio, porque Luz —la

AURELIO ASIAIN

INFANCIA

(DOS FRAGMENTOS)

Nadie, ni un alma:

Bugambilias

contra un fondo verde
sumido en el silencio, y en el centro de todo
un hueco que miraba:
bugambilias, el agua,
sin un gesto
que reflejara nada,
ni un alma.

Volveremos

mañana por el agua.

*

Así quedaba,

como el polvo
en un rayo de luz, girando
lentamente en el aire sin más peso
que el aire, así bailando
sin más, subiendo
de las duelas, en ese polvo
sobresaltado todo el polvo
en la luz; toda
la luz el polvo,
sin más:

así quedaba mirando.

radiante diosa—madre— nunca pierde la belleza y la seducción que llevan en sí mismas una gran parte del perdón. Para Elena Poniatowska, la pérdida de la infancia no se cifra únicamente en un sentimiento de despojo que el abandono de la madre podría sintetizar, sino también en un sentimiento contrastado y que consiste en un progresivo devoramiento del personaje por el mundo y por los otros. Esta experiencia se expresa claramente en la novela con la aparición, a la mitad del libro, de un personaje demoniaco, el padre Teufel que, de ahí en adelante, se apodera de la narrativa y del alma de la niña Mariana. El padre Teufel devora literalmente el universo novelesco de Elena Poniatowska, usurpa el centro del libro, desplazando así a todos los demás personajes. Lo que es sin duda un

defecto de construcción de la novela puede leerse, sin embargo, como una clave biográfica del devoramiento del "yo" que sufre paralelamente la niña Mariana —¿Elena?. El cura francés subyuga a la niña accionando las cuerdas de la ofuscación y de la culpa, para orientarla hacia lo que hoy conocemos de su alter ego: la entrega a las causas de los oprimidos; entrega que se reviste de razones ideológicas pero que tiene su origen en la educación cristiana. La niña Mariana deja poco a poco de ser el centro de este mundo fabuloso; el padre Teufel la expulsa de este paraíso y la instala en el purgatorio culpigeno y de falsas redenciones que son las "buenas causas". *La flor de lis* traza las huellas del paso que conduce de una religión a otra: del cristianismo al marxismo.

En la inculcación de la culpa, y tal vez también en la enseñanza de los buenos modales, va implícito un agudo sentido del pudor. Si uno no amerita ser el centro del mundo, porque así lo prescribe la religión o la buena educación, hay que dedicarse a los demás, a los que nada tienen o a los que sufren. Este argumento moral no deja de tener tangencialmente sus implicaciones en la concepción del quehacer literario. La ficción de infancia se traviste en una reconstrucción de época como si Elena Poniatowska necesitara hacer de su experiencia íntima un libro de *utilidad pública*. La reconstrucción de época, por lo demás lograda e interesante, funciona así como una especie de disculpa por estar hablando de sí, por faltar al pudor, al recato, a las buenas maneras, también como si existiera una inseguridad fundamental de que el drama interior no cautive tanto como el relato testimonial. No sospecha Elena Poniatowska qué tan viva emoción despierta cuando deja aflorar la voz más secreta de la niña Mariana. Estos momentos corresponden al desamparo que siente la niña cuando la madre seductora, la distraída empedernida, la que se olvida de sus criaturas (no por crueldad ni mala voluntad, sino porque su destino propio está sellado por la belleza y la mundanidad), cuando esta semidiosa brilla en los sueños por su ausencia:

Entre sueños veo su falda al caminar; sus piernas bajo la levedad de la muselina; sus vestidos son ligeros, por el calor del trópico ahora que vivimos en Le Mexique, un pays chaud sin estaciones. Flota la tela en torno de su cintura; me hago la ilusión: 'allí viene, viene hacia mí' pero sus pasos la llevan hacia la puerta de la calle, la abre presurosa, sin verme, sale, cierra tras ella, ya está fuera y me he quedado atrás. El motor del coche y después, ya, la inmensidad.

La historia más interesante de *La flor de lis* es la de un enamoramiento y de una cada vez más imposible carrera por alcanzar a esa madre fugitiva que parece deslizarse por el mundo a la velocidad de la luz, inasible, siempre en la cresta de la ola.

La flor de lis es una novela que continúa la persecución iniciada en la tierna infancia. No se ha cancelado del todo la esperanza de alcanzar a la

diosa, pero la pregunta que la escritora le arroja al final del libro se antoja un anzuelo que alguien lanzara justo en la cresta espumante de la ola que va a desaparecer:

Cuando van a dar las dos, regreso a la casa, vacía de emociones y miro por la ventanilla de la Colonia del Valle Coyocacán. No sé dónde poner los ojos. Al igual que la María Félix camionera atornillo la vista en las calles que llevo recorridas. ¿Cuántas horas estamos solas mirando por la ventanilla, mamá? Es entonces cuando te pregunto, mamá, mi madre, mi corazón, mi madre, mi corazón, mamá, la tristeza que siento, ¿esa dónde la pongo?
¿Dónde, mamá?

MEJOR DESAPARECE

Mejor desaparece es una novela de infancia con colores bastante chillantes y ácidos. No es una novela rosa, ni cabe en ella la autocompasión o la autocomplacencia. Carmen Bouloosa elabora, a partir de otro drama de abandono, una serie de relatos fantásticos, en los cuales lo lúdico, el humor negro y una endemoniada imaginación son un eficaz antídoto contra el dolor y el desamparo. Su principal característica estilística es la elipsis que le permite a la escritora restituir el misterio de la infancia con la mayor integridad posible. La voz adulta apenas se disfraza; la infancia resurge principalmente gracias a la perspectiva de narración que se niega a elucidar lo que, en ese entonces, era misterio o incompreensión, o bien porque "la precisión de las imágenes que puedo vivir no sirve para nada, ya no nos pertenecen". La estructura fragmentada es ágil y le da al relato una forma de rompecabezas al que le faltaran piezas para dibujar la totalidad del cuadro de familia. Nada extraño, por lo demás, que en esta casa abandonada por los adultos y donde reina el "orden" de un impreciso y sin embargo excesivo número de niños, se hubieran extraviado algunas piezas fundamentales de este rompecabezas. Falta la pieza de la madre, desaparecida, y constantemente sustituida por el padre con figuras alternas que no embonan en el hueco de la ausente.

"¿Que se muera? Sé que no es por ella por quien padecemos la enfermedad del odio, que no es por ella que nos

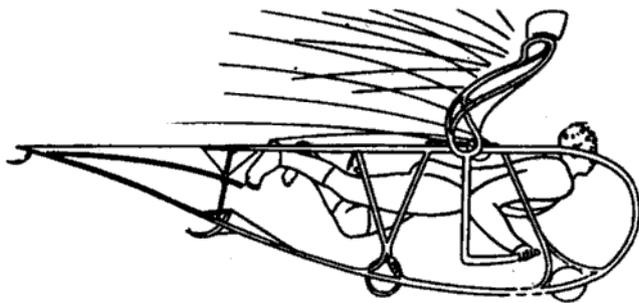
hemos quedado sin casa para siempre, no puedo desearle nada porque no existe, no es nadie, no tendría mano para sujetar a papá. No es nada. ¿Quién ha terminado con nosotros?" dice en un momento la narradora. Faltan espacios en el puzzle para acomodar a tantas niñas que son menos importantes que las escobas. Y, sobre todo, hay una pieza de más, que es el "eso", que no se sabe qué es y que, por no encontrar acomodo, aparece en todas partes, usurpa todos los espacios y acapara la atención y el afecto del padre. El "eso" es un original recurso para significar el reino de la usurpación y del abandono. El "eso" produce curiosidad y repugnancia, despierta una inútil rebeldía porque recoge lo absurdo y la injusticia de la vida y acoge en su camaleonismo todas las formas imaginables de los demonios infantiles. Así aparece el "eso" en la novela:

Cualquiera en su sano juicio puede recoger eso en la acera y tirarlo unos metros más adelante antes de subirse al trolebús sin que el hecho tenga nada de desorbitado, o bien, en un caso más agudo, conservarlo, meterlo en una caja, guardarlo en un ropero y pensar 'qué manía', pero el caso de papá excede con mucho a estos descritos. Levantó eso, lo trajo a la casa, nos lo mostró a todos, y luego se desencadenó lo demás. Éramos demasiados y fuimos demasiado inocentes como para darnos cuenta de que en realidad la vergüenza estaba elaborada usándonos a todos como ingredientes y no apoyada únicamente en eso, por ello desempeñamos con suma corrección nuestro papel.

Poco a poco, el giro fantástico de los primeros fragmentos va adquiriendo

unos tonos más oscuros que rayan en el humor macabro. El odio al padre, por el abandono en que tiene a sus criaturas y, sobre todo, por el pasado que les niega como si quisiera borrarles la existencia, se solidifica y las fantasías se obnubilan con el deseo de venganza y parricidio. La guerra está declarada, de ambas partes. Sin embargo, la ficción fantástica sugiere más bien un enfrentamiento imposible, siempre eludido, que tampoco puede suscitar el espacio imaginario y mucho menos resolver o saldar. El odio y la venganza derivan hacia lo fantástico que si bien realiza ciertas fantasías macabras, expresa al mismo tiempo y en su misma forma la inutilidad del combate. La escena final no parece ser una victoria para nadie: ni para este padre expulsado de su propia casa, renegado por sus hijos y su mujer, ni para éstos últimos que podrían estar consumando la venganza anhelada y regocijándose con estos pensamientos del padre destronado: "En segundos, todos ellos, los que en vida me habían devorado mordida a mordida el corazón, vomitaron al piso la carne que me habían arrancado para darle forma en sus cuerpos... Mis hijos dejaron de ser mis hijos... Mi casa no era más que muros... No recordé el lugar de mi mujer, ni pude recordar su nombre ni dónde estubo en mi corazón pero tampoco sus rasgos..."

Mejor desaparece es una novela de exorcismo que, a través de su estilo fantástico y ácidamente lúdico, también afirma que el exorcismo sólo es una forma de calmar momentáneamente a los demonios del pasado. Sin embargo, es sano liberarlos por el tiempo de una novela, dejarlos en libertad para mejor dominarlos, aunque resurgirán y probablemente... atacarán de nuevo.



Vladimir Tlatin, 1929:
Maquina voladora