

LIBROS

LA CONNAISSANCE INUTILE

De JEAN FRANÇOIS REVEL

Por MARIO VARGAS LLOSA

• París, Grasset, 1988

a la memoria de Carlos Rangel

DESPUÉS DE LA muerte de Jean Paul Sartre y de Raymond Aron, Jean-François Revel ha pasado a ejercer en Francia ese liderazgo intelectual, doblado de magistratura moral, que es la institución típicamente francesa del "mandarinato". Conociendo su escaso apetito publicitario y su recelo ante cualquier forma de superchería, me imagino lo incómodo que debe sentirse en semejante trance. Pero ya no tiene manera de evitarlo: sus ideas y sus pronósticos, sus tomas de posición y sus críticas han ido haciendo de él un *maitre à penser* que fija los temas y los términos del debate político y cultural, en torno a quien, por aproximación o rechazo, se definen ideológica y éticamente los contemporáneos. Sin el "mandarín" la vida intelectual francesa nos parecería deshuesada e informe, un caos esperando la cristalización.

Cada libro nuevo de Revel provoca polémicas que trascienden el mundo de los especialistas, porque sus ensayos muerden carne en asuntos de ardiente actualidad y contienen siempre severas impugnaciones contra los tótems entronizados por las modas y los prejuicios reinantes. El que acaba de publicar —*La connaissance inutile* (París, Grasset, 1988)— será materia, sin duda, de diatribas y controversias por lo desplazado de su análisis y, sobre todo, por lo maltratado que salen de sus páginas algunos intocables de la cultura occidental contemporánea. Pero esperemos que, por encima de la chismografía y lo anecdótico,

La connaissance inutile sea leída y asimilada, pues se trata de uno de esos libros que, por la profundidad de su reflexión, su valentía moral y lo ambicioso de su empeño, constituyen —como lo fueron, en su momento, 1984 de Orwell u *Oscuridad al mediodía* de Koestler— el revulsivo de una época.

La tesis que *La connaissance inutile* desarrolla es la siguiente: no es la verdad sino la mentira la fuerza que mueve a la sociedad de nuestro tiempo. Es decir, a una sociedad que cuenta, más que ninguna otra en el largo camino recorrido por la civilización, con una información riquísima sobre los conocimientos alcanzados por la ciencia y la técnica que podrían garantizar, en todas las manifestaciones de la vida social, decisiones racionales y exitosas. Sin embargo, no es así. El prodigioso desarrollo del conocimiento, y de la información que lo pone al alcance de aquellos que quieren darse el trabajo de aprovecharla, no ha impedido que quienes organizan la vida de los demás y orientan la marcha de la sociedad sigan cometiendo los mismos errores y provocando las mismas catástrofes, porque sus decisiones continúan siendo dictadas por el prejuicio, la pasión o el instinto antes que por la razón, como en los tiempos que (con una buena dosis de cinismo) nos atrevemos todavía a llamar bárbaros.

El alegato de Revel va dirigido, sobre todo, contra los "intelectuales" de las sociedades desarrolladas del occidente liberal, las que han alcanzado los niveles de vida más elevados y las que ga-

rantizan mayores dosis de libertad, cultura y esparcimiento para sus ciudadanos de los que haya logrado jamás civilización alguna. Los peores y acaso más nocivos adversarios de la sociedad liberal no son, según Revel, sus adversarios del exterior —los regímenes totalitarios del este y las satrapías "progresistas" del tercer mundo— sino ese vasto conglomerado de objetores internos que constituyen la *intelligentsia* de los países libres y cuya motivación preponderante parecería ser el odio a la libertad tal como ésta se entiende y practica en las sociedades democráticas.

El aporte de Gramsci al marxismo consistió, sobre todo, en conferir a la *intelligentsia* una función histórica y social que en los textos de Marx y de Lenin era monopolio de la clase obrera. Esta función ha sido hasta ahora letra muerta en las sociedades marxistas, donde la clase intelectual —como la obrera, por lo demás— es mero instrumento de la "élite" o *nomenclatura* política que ha apropiado todo el poder en provecho propio. Leyendo el ensayo de Revel, uno llega a pensar que la tesis gramsciana sobre el papel del "intelectual progresista" como modelador y orientador de la cultura sólo alcanza una confirmación siniestra en las sociedades que Karl Popper ha llamado "abiertas". Digo "siniestra" porque la consecuencia de ello, para Revel, es que las sociedades libres han perdido la batalla ideológica ante el mundo totalitario y podrían, en un futuro no demasiado remoto, perder también la otra, la que las privaría de su más preciado logro: la libertad.

Si formulada así, en apretada síntesis, la tesis de Revel parece excesiva, cuando el lector se sumerge en las aguas hirvientes de su ensayo —un libro donde el brío de la prosa, lo acerado de la inteligencia, la enciclopédica documentación y los chispazos de humor sarcástico se conjugan para hacer de la lectura una experiencia hipnótica— y se enfrenta a las demostraciones concretas en que se apoya, no puede dejar de sentir un estremecimiento. ¿Son éstos los grandes exponentes del arte, de la ciencia, de la religión, del periodismo, de la enseñanza del mundo llamado *libre*?

Revel muestra cómo el afán de desacreditar y perjudicar a los gobiernos propios —sobre todo si éstos, como es el caso de los de Reagan, la señora Thatcher, Kohl o Chirac, son de "derecha"— lleva a los grandes medios de comunicación occidentales —diarios, radio y canales de televisión— a manipular la información, hasta llegar a veces a legitimar, gracias al prestigio de que gozan, flagrantes mentiras políticas. La desinformación es particularmente sistemática en lo que concierne a los países del tercer mundo catalogados como "progresistas", cuya miseria endémica, oscurantismo político, caos institucional y brutalidad represiva son atribuidos, por una cuestión de principio —acto de fe anterior e impermeable al conocimiento objetivo— a pérdidas maquinaciones de las potencias occidentales o a quienes, en el seno de esos países, defienden el modelo democrático y luchan contra el colectivismo, los partidos únicos, y el control de la economía y la información por el Estado.

Los ejemplos de Revel resultan escabrosos porque los medios de comunicación con los que ilustra su alegato son los más libres y los técnicamente mejor hechos del mundo: *The New York Times*, *Le Monde*, *The Guardian*, *El País*, *Die Spiegel*, etc., y cadenas como la CBS norteamericana o la Televisión Francesa. Si en estos órganos, que disponen de los medios materiales y profesionales más fecundos para verificar la verdad y hacerla conocer, ésta es a menudo ocultada o distorsionada en razón del *parti pris* ideológico, ¿qué se puede esperar de los medios de comunicación abiertamente alineados —los de los países con censura, por ejemplo— o los que disponen de condiciones materiales e intelectuales de trabajo mucho más

precarias? Quienes vivimos en países subdesarrollados sabemos muy bien qué se puede esperar: que, en la práctica, las fronteras entre la información y la ficción —entre la verdad y la mentira— se evaporen constantemente en nuestros medios de comunicación de modo que sea imposible conocer con objetividad lo que ocurre a nuestro alrededor.

Las páginas más alarmantes del libro de Revel muestran cómo la pasión ideológica "progresista" puede llevar, en el campo científico, a falsear la verdad con la misma carencia de escrúpulos que en el periodismo. La manera en que, en un momento dado, fue desnaturalizada, por ejemplo, la verdad sobre el sida, con la diligente colaboración de eminentes científicos norteamericanos y europeos a fin de enlodar al Pentágono —en una genial operación publicitaria que, a la postre, se revelaría programada por la KGB— muestra que no hay literalmente reducto del conocimiento —ni siquiera las ciencias exactas— donde no pueda llegar la ideología con su poder distorsionador a entronizar mentiras útiles para la causa.

Para Revel no hay duda alguna: si la "sociedad liberal", aquella que ha ganado en los hechos la batalla de la civilización, creando las formas más humanas —o las menos inhumanas— de existencia en toda la historia, se desmorona y el puñado de países que han hecho suyos los valores de libertad, de racionalidad, de tolerancia y de legalidad vuelven a confundirse en el piélago de despotismo político, pobreza material, brutalidad, oscurantismo y prepotencia —que fue siempre, y sigue siendo, la suerte de la mayor parte de la humanidad—, la responsabilidad primera la tendrá ella misma, por haber cedido —sus vanguardias culturales y políticas, sobre todo— al canto de la sirena totalitaria y por haber aceptado este suicidio los ciudadanos libres, sin reaccionar.

No todas las imposturas que *La connaissance inutile* denuncia son políticas. Algunas afectan la propia actividad cultural, degenerándola íntimamente. ¿No hemos tenido muchos lectores no especializados, en estas últimas décadas, leyendo —tratando de— a ciertas supuestas eminencias intelectuales de la hora, como Lacan, Althusser, Teilhard de Chardin o Jacques Derrida, la sospecha de un fraude, es decir, de unas laboriosas retóricas cuyo hermetismo

ocultaba la banalidad y el vacío? Hay disciplinas —la lingüística, la filosofía, la crítica literaria y artística, por ejemplo— que parecen particularmente dotadas para propiciar el embaque que muda mágicamente la cháchara pretenciosa de ciertos arribistas en ciencia humana de moda. Para salir al encuentro de este género de engaños hace falta no sólo el coraje de atreverse a nadar contra la corriente; también la solvencia de una cultura que abrace muchas ramas del saber. La genuina tradición del humanismo, que Revel representa tan bien, es lo único que puede impedir, o atemperar sus estropicios en la vida cultural de un país, esas deformaciones —la falsa ciencia, el pseudoconocimiento, el artificio que pasa por pensamiento creador— que son síntoma inequívoco de decadencia.

En el capítulo titulado significativamente *El fracaso de la cultura*, Revel sintetiza de este modo la terrible autopsia: "La gran desgracia del siglo XX es haber sido aquel en el que el ideal de la libertad fue puesto al servicio de la tiranía, el ideal de la igualdad al servicio de los privilegios y todas las aspiraciones, todas las fuerzas sociales reunidas originalmente bajo el vocablo de 'izquierda' embriadas al servicio del empobrecimiento y la servidumbre. Esta inmensa impostura ha falsificado todo el siglo, en parte por culpa de algunos de sus más grandes intelectuales. Ella ha corrompido hasta en sus menores detalles el lenguaje y la acción política, invertido el sentido de la moral y entronizado la mentira al servicio del pensamiento."

He leído este libro de Revel con una fascinación que hace tiempo no sentía por novela o ensayo alguno. Por el talento intelectual y el coraje moral de su autor y, también, porque comparto muchos de sus temores y sus cóleras sobre la responsabilidad de tantos intelectuales —y, a veces, de los más altos— en los desastres políticos de nuestro tiempo: la violencia y la penuria que acompañan siempre el asesinato de la libertad.

Si la "traición de los clérigos" alcanza en el mundo de las democracias desarrolladas las dimensiones que denuncia Revel, ¿qué decir de lo que ocurre aquí, en los países pobres e incultos, donde aún no se acaba de decidir el modelo social? Entre ellos se reclutan los aliados más prestos, los cómplices más cobardes y los propagandistas más abyectos de los enemigos de la libertad, al

extremo de que la noción misma de "intelectual", entre nosotros, llega a veces a tener un tufillo caricatural y deplorable. Lo peor de todo es que, en los países subdesarrollados, la "traición de los clérigos" no suele obedecer a opciones ideológicas, sino, en la mayoría de los casos, a puro oportunismo: ser "progresista" es la única manera posible de escalar posiciones en el medio cultural —ya que el *establisment* académico o artístico es ahora de izquierda— o, simplemente, de medrar (consista ello en ganar premios, obtener invitaciones o becas de la Fundación Guggenheim). No es una casualidad ni un perverso capricho de la historia que, por lo general, nuestros más feroces intelectuales "antimperialistas" terminen de profesores en universidades norteamericanas.

Y, sin embargo, pese a todo ello, soy menos pesimista sobre el futuro de la "sociedad abierta" y de la libertad en el mundo que Jean-François Revel. Mi optimismo se cimienta en esta convicción antigraamsciana: no es la *intelliguentia* la que hace la historia. Por lo general, los pueblos —esas mujeres y hombres sin cara y sin nombre, las "gentes del común", como los llamaba Montaigne— son mejores que sus intelectuales. Mejores: más sensatos, más democráticos, más libres, a la hora de decidir sobre asuntos sociales y políticos. Los reflejos del hombre sin cualidades, a la hora de optar por el tipo de sociedad en que quiere vivir, suelen ser racionales decentes. Si no fuera así, no habría en América Latina la cantidad de gobiernos civiles que hay ahora ni ha-

brían caído tantas dictaduras en las últimas dos décadas. Y en mi país, por ejemplo, no sobreviviría la democracia a pesar de la crisis económica y los crímenes de la violencia política. La ventaja de la democracia es que en ella el sentir de esas "gentes del común" prevalece tarde o temprano sobre el de las "élites". Y su ejemplo, poco a poco, puede contagiar y mejorar el entorno. ¿No es esto lo que indican esas tímidas señales de apertura en la ciudadela totalitaria, las de la "perestroika"?

No todo debe estar perdido para las sociedades abiertas cuando en ellas hay todavía intelectuales capaces de pensar y escribir libros como éste de Jean François Revel.

Lima, 12 de diciembre de 1988.

LA FÁBULA DE LAS REGIONES

De ALEJANDRO ROSSI

Por ADOLFO CASTAÑÓN

• Ediciones del Equilibrista

SI BIEN ES incontestable que muchas páginas de *Manual del distraído* —por ejemplo las dedicadas a *El otoño del patriarca* de Gabriel García Márquez— daban a entender al lector que se encontraba ante un autor nada ajeno a la historia y que en todas se advertía el rigor y la plenitud con que Alejandro Rossi ha decidido seguir las voces de su vocación de escritor, no deja de causar sorpresa la publicación de un libro como *La fábula de las regiones* donde se da en apariencia un cambio de mundos y el ensayista sale de su gabinete en pos de los espacios abiertos de la historia y de la narración, sin renunciar de ningún modo a la experiencia literaria adquirida ni desprenderse de la economía, del fulgor inimitable que irradiaban sus *Sueños de Occam*. Los tres cuentos reunidos en el libro ilustran nueva y novedosamente el diestro contrapunto de la concisión y la riqueza que caracteriza el quehacer literario de nuestro autor.

El título *La fábula de las regiones* condensa y asocia un extenso abanico de connotaciones. Además de rumor y de ficción en que se descubre alguna verdad, los diccionarios apuntan que *fábula* es un género alegórico en el cual los animales asumen la palabra humana. Nada más ajeno a Rossi que la parábola o la alegoría, pero se antoja que en estos tres cuentos la geografía americana busca la voz de algunos personajes sabiamente elegidos, toma la palabra para cederla a ciertas provincias del hombre que definen en algunas de sus zonas más profundas a nuestra ladina América. Los lectores recordarán que en alguna página de *Manual del distraído* acecha una reflexión de resonancias pascalianas: el hombre es la única especie en que conviven el león y la rata. *La fábula de las regiones* invita a ahondar esta observación desde la tristeza de nuestros trópicos, llanuras y montañas. Botánico y geólogo de nuestra historia

política, el narrador nos abre las puertas a los paisajes poco visitados de ciertas actitudes públicas y familiares —el hambre de mitos y creencias, las variedades de la traición, las sutiles adaptaciones espirituales que imponen nuestros voraces climas— activas en nuestras parvas patrias. Rossi opone a la boba secesión de lo rural y de lo urbano, a las alegorías y emblemas del realismo americano —Gallegos, Uslar Pietri, Carpentier— fábulas intrincadas y atroces, tramas sensibles como una tela de araña estremecida en sus centros por los movimientos más remotos, cuentos, en fin, donde las filiaciones físicas o morales se sugieren en el engrane de un puñado de palabras exactas, sensibles como un péndulo. Podría decirse sin exagerar que *La fábula de las regiones* es al realismo telúrico lo que los cuentos de Juan Rulfo a la novela de la violencia revolucionaria, o lo que la novela de José Bianco o de María Luisa Bombal a las novelas

autobiográficas tradicionales. Asociación necesaria. Entre los cuentos de *El llano en llamas* y los territorios incendiados por un lento sol inmóvil de los cuentos de Alejandro Rossi afloran afinidades de materia narrativa y de actitud literaria que la lectura no puede soslayar. La misma necesidad de interrogar la historia, de sumergirse en ella con rigor y libertad, la misma honesta severidad ante la narración, un instinto comparable para comunicar la imaginación individual con la materia histórica y mítica, el desdén por el énfasis, la necesidad de soñar la realidad hasta elevarla a su más libre potencia fantástica, la memoria involuntaria de los ritmos, de la música entrañable que hace danzar a las imágenes y a las palabras. Obra pudorosa —su autor se ha dado tiempo de ser breve—, *La fábula de las regiones* es el libro astuto de un autor sigiloso que no desprecia al lector y que espera de él la misma dolorosa conciencia, la misma constancia en la observación. Un autor que busca en los ojos de sus lectores la imagen de su mano que escribe. Lo corroboran, entre tantas cosas, sus historias contadas desde dentro de la historia, de la geografía y de los personajes, tal vez escritas para la relectura. Por estas razones y algunas otras, *La fábula de las regiones* designa, además de un título, un procedimiento, una forma de escribir. Cada cuento encierra en la bola de cristal de su leyenda un conjunto de espacios, una baraja de historias enunciadas y a la vez virtuales, es como un álbum familiar de las patrias hispanoamericanas en el cual se suceden y desfilan personajes, lugares, momentos decisivos y emblemáticos de nuestra memoria civil. Fingida deriva del recuerdo y de la reminiscencia, virtuosa espontaneidad de la evocación que armoniza perfectamente con la fluidez fluvial de este Rossi narrador. Obviamente las líneas de su prosa no aparecen con un conjunto simétrico de canales paralelos al modo versallesco; más bien surcan la página como fluctuantes y concéntricas serpentinadas, figuran una red de afluentes, proponen tramas entreveradas que desembocan su desenlace a la manera múltiple de los deltas. Nada de ello sería asombroso si el autor hubiese escrito tres novelas en lugar de tres cuentos que se las arreglan para evocar la inmensidad dentro de un territorio restringido y, a la manera de los jardineros de Japón, abrir un paisaje

donde otros plantarían con esfuerzo su aparatosa cactácea. Más aún, *La fábula de las regiones* comprende un atlas vivo de repertorios literarios y en su delicada y aun selvática ecología verbal cada elemento desempeña una función única, tensa, inaplazable, como si la vegetación narrativa se alimentara al mismo tiempo de la humedad insinuante del aire creado y de los mantos subterráneos de la tradición alertamente compartida. Es decir que los cuentos del libro extraen su fuerza de ese difícil equilibrio entre la consistencia de la fabulación individual y la destilación en escorzo de la materia mítica, popular, histórica y común.

Pero ¿quiénes son sus personajes? Viejos caudillos —Gregorio Sotero, Don Leandro, Don Teófilo Requena, Baldomero, Casimiro— que traen a la mente el linaje hoy mal visto de los cesáres criollos. ¿Quiénes son? Los rezagados discípulos tropicales de Pedro el Grande y sus políticas de civilización, "Señores honorables y divertidos", robustos viejos que hacen cantar al paisaje con su trabajo y su terco abolengo sedentario de próceres rústicos y que se oponen, naturalmente, a los enfebrecidos guerrilleros que hacen poesía aguardentosa con la violencia, a los alebrestados sectarios que improvisan himnos con la metralleta. Viejos ennoblecidos por haber sobrevivido, árboles majestuosos que amparan pueblos y familias con su sabiduría, su gloria conquistada por igual en el trabajo y en la guerra.

En ellos se confunden las gestas de la patria con las crónicas de familia, y en su conversación fluida y preñada de reminiscencias se oye la voz de los patios y de las pequeñas plazas, la pacífica melodía de los caserones solariegos, el idioma familiar y sin énfasis que inspirará la tierra al agricultor. Personeros clandestinos y singularísimos de una modernidad no menos singular, ellos son la materia germinal de la Historia en que están inmersas estas historias, protagonizan en cierto modo la lucha a muerte entre la creación cultural y la fatalidad telúrica. Por ello encarnan todo lo contrario de las nostalgias tradicionalistas, hambrientas de jerarquías destruidas y movidas por fracasadas esperanzas. Valores educados que viven al margen de la actualidad superficial pero que leen a veces a Gibbon y por eso pueden entender el sentido de movimientos —por

ejemplo el de los "pandectistas"— que de tanto en tanto luchan "sin ninguna fortuna, por un código unificado de la región" y que sin duda han dejado su huella en el alma de hombres como Gregorio Sotero. Todos estos horizontes los llevan a ser, en cierto modo, los artifices de la geografía, los vencedores sobrevivientes de "las fiebres viajeras que atravesaban la región, las pulmonías fulminantes del otoño empapado, los errantes curas azucarados que pregonaaban remotos monasterios místicos, la sombra prueba de valor entre adolescentes ociosos y mutilados, la curiosidad por ese pasado tan enigmático, tan injusto, tan desordenado". De ahí que estén llamados a ser los agricultores de la humanidad, los padres que crían a su descendencia en medio de la selva "con esmero de botánico" y que se desvelan por contemplar "con satisfacción de semilla vieja, una estirpe ya arraigada".

Agricultores resueltos a sembrar la humanidad en la selva y que, entre otras cosas, dominan los secretos que garantizan la vida a los injertos y cruces entre las razas que la habitan. Gracias a ese dominio —gobierno también del propio cuerpo— se orientan por el laberinto de las regiones y, al hacerlo, crean una inteligencia única, necesaria, no postiza, nacida de la experiencia de la tierra. Es la inteligencia que los hace adivinar la filigrana oculta que une en lo profundo a los artificiales países de América, tan mentirosamente divididos por "frenteras de tinta china". A fuerza de caminar han llegado a ser sedentarios que cuidan los lazos que atan a los pueblos con su pasado y su porvenir; a fuerza de surcar con el cuerpo el océano de los mapas, entienden la intrincada trama consanguínea que alarga sus raíces por todo el continente.

La suya es una operación amorosa. Entregan su verdad envuelta en el cuerpo. Y cuando aman no realizan un acto privado, consuman una trasfusión recíproca de destinos: "Nunca entramos solos al amor, están con nosotros quienes nos precedieron, genealogías iluminadas u oscuras cuyo origen exacto ignoramos. Es una carga de caballería, nunca un duelo solitario". (Hay que decir además que la mujer no está en modo alguno excluida de esa comprensión entrañable de la historia, como demuestra la presencia de Mariela, la hembra sedosa y consciente de que, al ciegir al

nieto de don Teófilo, busca la salud cabal que consiste en enamorarse de su destino.)

No es extraño, entonces, que desprecie la historia —al menos la de los historiadores a sueldo, mercenarios de la memoria. Si la pedagogía es para ellos una variedad de la botánica, la historia de los libros de texto, las crónicas del catecismo oficial aparecen por fuerza ante sus ojos como una prótesis burda, la herramienta torpe que esgrime el poder en turno para ordenar a su gusto el pasado. La historia de los historiadores no

pasa de ser un apéndice, "una extensión de la política, de la 'lucha grande'" y el escenario político precisamente eso: malentendida liturgia, coreografía simulada para ocultar el juego de las fuerzas reales. Entonces, si el objeto de la historia no estriba en expresar "la oscura y tumultuosa verdad autóctona" (Picón Salas), sino en asegurar "la paz de esos pueblos dispersos", la literatura —entendida con la complejidad y el rigor con que la practica el autor de *La fábula de las regiones*— pasa a ser el único instrumento capaz de enunciar "las te-

rribles —o irresponsables— verdades de la vida". Para Alejandro Rossi, al igual que para Gregorio Sotero, su personaje, nuestra historia verdadera todavía no ha empezado. Tal vez empezará cuando intentemos comprender esos preparativos que llamamos historia para no ser presa del desamparo. Y nada más natural que la barbarie de nuestra experiencia histórica precise para ser expresada de instrumentos tan finos y a la par tan poderosos. La geografía americana impone calma; tal vez por eso Alejandro Rossi se ha dado tiempo de ser breve.

BIBLIOGRAFÍA NOVOHISPANA DE ARTE

De GUILLERMO TOVAR DE TERESA

Por JUAN PASCOE

- Tomo I, *Impresos mexicanos relativos al arte de los siglos XVI y XVII*.
- Tomo II, *Impresos mexicanos relativos al arte del siglo XVIII*, FCE, 1988.

SI EL FIN del mundo se llevara a cabo con orden, no sería imposible que se le pidiera a cada nación una docena de libros ("El más asombroso... instrumento del hombre...; una extensión de la memoria y de la imaginación", Borges; "El arte al servicio de todas las artes", Duncan) para una nave/biblioteca indestructible y eterna. Los dos tomos (falta un tomo todavía por editar; los tres contarán como un libro: es una sola obra) de la *Bibliografía novohispana de arte* tienen toda la apariencia de ser candidatos. Primero, porque se juntan muchos libros en uno. No sólo se compone de textos "relativos al arte" escritos e impresos entre 1554 y 1760 (el tercer tomo nos llevará hasta 1821), con su consecuente variedad de descripciones, en muchas maneras de prosa y verso, sino que también "es un libro sobre libros" (BNA, T. I, p. 13). Están presentes casi todos los grandes impresores, representados por al menos una portada de un libro suyo como muestra de cómo trabajaban. Segundo, porque en los forros y portadas de los dos tomos aparece el logotipo del Quinto Centenario. Es su primer uso —que yo sepa— e ini-

cia con formidable amplitud una serie de homenajes históricos: los 450 años de la imprenta en México, este año, la llegada de Colón en tres más, y el segundo milenio, en once. Tercero, porque rescata y recuerda a un México del que "nada —o casi nada— de lo que refiere... existe hoy en día" (I, 318); una recuperación a la altura, en propósito y logro, de la *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, de Joaquín García Icazbalceta, obra en muchos aspectos similar (también candidato para la docena de libros mexicanos).

Al igual que en el trabajo de García Icazbalceta, el procedimiento aquí es cronológico y capsular. Cuando Guillermo Tovar de Teresa, el autor —investigador — lector, ha encontrado algo en su búsqueda (parece que leyó y miró toda la producción impresa que aún existe de la época novohispana) que encaja en los perímetros de su intención, nos da: a) una reproducción de la portada del impreso (cuando es posible; de 233 libros citados hay 189 portadas) y grabados, si los hay, b) una descripción bibliográfica completa (sin mencionar las dimensiones del libro, cosa que tampoco hace

García Icazbalceta), c) un texto que sitúa al autor, el libro o lo que describe, d) generalmente una cita, que puede ser larga, anotada y comentada, e) indicaciones de dónde se encuentran los ejemplares (para los siglos XVI y XVII solamente), f) una lista de referencias bibliográficas. Si no encuentra ejemplar, anota su existencia o las referencias sobre ello.

La *Bibliografía novohispana de arte* incluye centenares, quizá millares de hallazgos (es evidente que Tovar de Teresa gozó en su elaboración) y será de especial interés para los investigadores de la historia del arte. Como nada parecido ha existido hasta la fecha, será un punto de partida para muchos otros estudios: debería estar en todas las bibliotecas institucionales y públicas. (Siendo así, me pregunto por qué razón no cuenta cada tomo con un índice completo de nombres propios, lugares y facsímiles; ¿en el tercer tomo?, ¿todo junto?, entonces ¿por qué tres tomos?) A la vez, es de una amena, rica, siempre interesante lectura privada no especializada. Pero para leerla en casa sería mejor contar con un ejemplar propio, porque las biblio-

tecas nos apresuran y su lectura es lenta. Un ejemplo: "El respaldo de la popa era de tres varas de alto, y dos, y media de ancho, y de concavo para las luzes mas de una tercia. En una, y otro bafidor estaba vn Sol encendido, que con sus rayos lo ocupaba todo, y el de delante cogia en medio la Eftatua de S. Elias, por interpretarse su nombre Elias, que es lo mismo que Sol. Este Sol iba en la popa, pero en la proa á efpaldas del Canonizado iba vna hermosa luna llena, que tenía movimiento" (II, 148). ¿Será posible que las componedoras fotoelectrónicas o digitales no puedan reproducir la *s* larga? De ser así, ¿para qué aumentar nuevas dificultades sustituyéndola con una "f", que no es el mismo carácter? Es un hermoso escenario, pero aparece después de doce apretadas páginas de la misma índole, y el lector normal sólo puede construir mentalmente un reducido número por día de arcos triunfales, cuadros, pórticos de iglesias, retablos mayores y menores, piras funerarias, obeliscos, fiestas enteras o conventos enteros.

De esta clase de "arte" principalmente se ocupa la obra: cosas físicas que quedaron descritas en impresos, mayormente eclesiásticos, muchas veces editados para celebrar la inauguración o reinauguración de un edificio (capilla, claustro) o un detalle interno, o bien, una construcción festiva y efímera. Geográficamente cubre tanto la ciudad de México como la provincia: Oaxaca, Puebla, Guadalupe, Querétaro, etc.; están las crónicas agustinas, franciscanas; dominicanas; las llegadas y muertes de virreyes, reinas, príncipes, obispos; aparecen Sandoval y Zapata, sor Juana, y hasta me parece que encontraré a Lorenzillo, el filibustero, aunque no he vuelto a hallarlo. La sorpresa para el lector general no es lo nutrido que haya sido el pasado, sino cuánto ya no existe. Continuamente estamos ante frases como: "Del templo de San Miguel en Chapultepec no queda más testimonio que este sermón" (I, 319), o "Para los estudiosos del arte, esta crónica es útil en lo relativo... a Zacatecas y Querétaro, edificios transformados y arruinados en la actualidad: Santa Cruz sin la riqueza descrita y Guadalupe, sin retablos y otras obras" (II, 236). Estos tomos no son el catálogo de un posible museo mexicano; son un paseo por un invisible y maravilloso panteón: cada libro citado

es una fosa, cada portada su lápida. El hecho de que el "arte" ahora redescubierto se haya hecho *Ad maiorem Dei gloriam*, y que para su uso estético se le haya sustraído la teología, no remedia en nada el sentimiento de irrevocable pérdida que nos infunde.

Pero no todo en la *Bibliografía novohispana de arte* es verbal. Una quinta o sexta parte del espacio de la obra presenta, como cuadros, facsímiles de portadas, y si, como dice Stanley Morison, "La historia de la imprenta es en gran medida la historia de la portada", ahora disponemos de una cronología selectiva de nuestro capítulo de esa historia. Comprende 206 años (serán 267 con el tercer tomo) de bibliopeia mexicana, desde la *Comentaria in Ludovici Vives...* de Francisco Cervantes de Salazar, hecho por Juan Pablos (el texto pertinente está colocado dentro de un grabado de madera ahuecado hecho para otro libro, porque mientras la fecha impresa es de 1554, el marco dice 1649; si Pablos hubiera querido, en dos o tres horas podría haber borrado la fecha grabada y vaciado el espacio para colocar ahí su tipo con la nueva) hasta *Tristes ayes de la Aguila Mexicana*, impreso por la Bibliotheca Mexicana en 1760 (aprendemos que no contaban con la ñ; para los tipos de tamaño menor la sustituían con una *n* de caja baja, y para los grandes metían la tilde a mano). Entre estos dos puntos contemplamos la grandeza y la flaqueza de la temprana imprenta mexicana: nuestra peculiar y fecunda tradición. La nueva tecnología para la producción de libros en nada se parece a los modos antiguos de impresión, pero cualquiera de los impresores aquí reunidos reconocería el producto final.

¿Qué dirían Antonio de Espinosa, Juan Ruiz, Francisco Salvago, Juan Joseph Guillena Carrascoso o Joseph Bernardo de Hogal de la *Bibliografía novohispana de arte*?

Me refiero a la obra tipográfica, no al orgullo que sentirían al ver que mientras la mayoría de las cosas que sus impresos celebraban ya no existen, su trabajo todavía es leído. Miremos la primera parte del primer tomo. El forro es espectacular: tipo monumental (en realidad no creo que sea tipo, sino dibujos de letras) de 48, 30 y 24 puntos, impreso a dos tintas y equilibradamente dispuesto, colocado dentro de un marco de caña y media, redondeado, que hu-

bera despertado la admiración de cualquiera de ellos. (Solamente hay un problema: como PA y AT no encajan bien, se los acercó para compensar la inherente anomalía, pero demasiado, y se nota; en cambio, en To y Te, donde sucede lo mismo, no se hizo nada, y se nota). El forro cubre la pasta, perfectamente aceptable en vistosidad, hecho de papel Kraft, que no aguanta muchos raspones sobre la tabla del librero —pero los tiempos son otros; de todos modos estos tomos no son baratos. La portada interna está bien, aunque el nombre del autor se compuso en tipo demasiado grande, y esto arruina el balance visual que logra lo demás. Doblemos la hoja. Los impresores del pasado no hubieran conocido la página de créditos, pero todo se ve bien; dice con claridad lo que tiene que decir. La siguiente página, según mi cuenta la quinta, tiene un 7, centrado al pie de la caja. Cuento otra vez, e igual: hay dos páginas fantasma (¿casi se cuentan las guardas?). Inmediatamente surge otro problema, y reviso todas las páginas introductorias. Consisten en un prólogo, un proemio, una introducción, y una lista de obras de referencias bibliográficas, y todas están numeradas en arábigos. La tradición ha acordado que el material introductorio, en un libro de estas dimensiones, se numere en romanos de caja baja (los arábigos comienzan con el cuerpo principal del texto); así se pueden añadir páginas en la etapa tardía de la impresión (se hacen las primeras páginas al final), y en el caso de una segunda edición, se le puede agregar al texto notas posteriores sin necesidad de componer la totalidad del libro de nuevo únicamente para cambiar la foliación. El texto comienza en la p. 21; lo ilustran viñetas de Elvira Gascón que se utilizaron en la edición moderna de la *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, y un grabadito que aparece en uno de los colofones de Antonio de Espinosa, pero no encuentro acreditación de su procedencia en ninguna parte. La p. 22 contiene la primera portada reproducida, que ya vimos, y la siguiente, p. 23, nos enfrenta con el problema verdaderamente serio del libro. El tipo que se usó para las citas —por mucho la mayoría del texto— es demasiado chico (10 puntos, sin interlíneas) para la medida de la línea (35 cuadratines), y el lector constantemente se pierde en la sucesión de líneas, a menos que

utilice una regla o una hoja de papel como guía. Las páginas (suman 794; descuento dos, y añado una —por los colofones— por cada tomo) se ven bien, pero nada en la tradición tipográfica nos aconseja sacrificar servicio por belleza. Hay más detalles (por ejemplo, las erratas: hay tantas que se va a requerir de un cuarto tomo para aclararlas. Miremos la p. (26: 1.23: "pequeñip"; 1.30: "el exto dice"; 1.51: "San Agustín se incendió en 1676 y se estrenó el nuevo templo en 1629", y así, página tras página. Por otra parte, pienso que los impresores incluidos hubieran deseado que alrededor de sus portadas apareciera un marco —una delgada línea negra— para indicarnos

cuáles eran las dimensiones de la hoja, y cómo impusieron sus formas. ¿Cómo vamos a saber si un impresor merece nuestra admiración si no podemos ver sus intenciones?, pero no nos alarguemos.

De todos modos es un trabajo que se va a leer, consultar y admirar mucho. Sólo espero que se agote rápidamente la edición para proceder con la segunda, mejorada. Si el apocalipsis llega antes sugiero que se mande un microfilm de la versión mecanografiada. (Una última cosa: el colofón. ¿Qué sentido tiene mantener este anacronismo en el libro moderno mexicano? ¿Para qué saber en qué día se terminó de imprimir

un libro si nunca nos dicen en qué día se inició? ¿Y qué importa? El nombre y la dirección del impresor bien pueden aparecer en la página de créditos. Si un libro se hizo en una edición de 75 ejemplares puedo comprender por qué se hace nota de ello, pero ¿qué hay de especial en tener uno de 3000 o 100 000? Y siempre se incluye: "Fulano cuidó la edición". ¿Qué quiere decir "cuidó"? ¿Es el que determina el tipo, la imposición, la portada, la calidad del entintado, o bien es el que hizo incontables viajes en camión y pesera a la imprenta lejana para asegurar que el trabajo se estuviera haciendo?).

CASTIGO DIVINO

De SERGIO RAMÍREZ

Por FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

• México, Edición, 1988, 456 pp.

NO ES LA primera vez que Sergio Ramírez aborda a los personajes centrales de su última novela, *Castigo divino*; ya en 1971, por ejemplo, había publicado *Mariano Fiallos*, biografía que es al mismo tiempo un homenaje a quien fuera su maestro, homenaje a quien, según le dijo a Gerardo Ochoa Sandy en una entrevista, "me inició en la literatura, en la sensibilidad, en la tolerancia por las ideas ajenas, lo que él llamaba humanismo beligerante". Fiallos, como en la novela, fue en la vida real el juez encargado del proceso en contra de Oliverio Castañeda, acusado de asesinar a varias personas por medio de estricnina. *Castigo divino* es, pues, una novela histórica, una voluminosa, complaciente y tediosa novela histórica.

No es casual que la literatura oficial, la que es vista con buenos ojos por el Estado, luego de la revolución rusa haya sido la conocida como "realismo socialista", ni que, en México, tras la Revolución, haya surgido la novela testimonial (Azuela, Guzmán, Muñoz). Algo semejante ocurrió en Cuba al terminar

la revolución: las novelas históricas de Carpentier son el mejor ejemplo de esto. Así, *Castigo divino* debe verse como una consecuencia narrativa lógica del triunfo sandinista. El Estado posrevolucionario necesita afianzarse en el poder, legitimarse, reinterpretar la historia; necesita, principalmente, apelar al realismo histórico para comenzar a fijar la historia real, dentro de la cual el papel del nuevo gobierno es coherente, fuera de la cual todo es error, imaginación antirrevolucionaria, fábula desviacionista, literatura. Es curioso, son los novelistas revolucionarios y progresistas los que, en vez de ser progresistas y revolucionarios narrativamente, vuelven la mirada ¿con nostalgia? hacia la novela realista y burguesa del siglo XIX. Sin ir más lejos: *Castigo divino* es una novela folletinesca.

Podría decirse que la novela realista no es algo nuevo para Sergio Ramírez, que antes de la victoria sandinista había publicado novelas como *¿Te dio miedo la sangre?* (1977). Para mí, la diferencia es clara. *¿Te dio miedo la san-*

gre? es una novela que se vale de múltiples registros narrativos, donde situaciones y personajes son fantasmagóricos y la trama se desarrolla mediante ingeniosos y bien logrados contrapuntos. Un poco más de diez años después, Sergio Ramírez construye una novela documental, morosa en la construcción de sus personajes, lineal. No queda nada de la intensidad de su anterior novela, por el contrario, *Castigo divino* es una novela autocomplaciente y pajosa, es decir, llena de paja: abundan los pasajes inútiles, las descripciones gratuitas, etcétera. Antes a Sergio Ramírez le preocupaba contar (narrar), ahora ante todo le interesa ser objetivo, fiel a la historia, plano. Luego de demorarse cuatrocientas páginas para demostrarle con todo lujo de detalles al lector la culpabilidad de Oliverio Castañeda, el envenenador, casi al final, Sergio Ramírez apunta algunas débiles variantes, ilógicas, que no se sostienen por sí mismas, como si de este modo intentara darle la ambigüedad necesaria para que este libro funcionara más como novela que como docu-

mento sociológico, como la "crónica oficial" de algunos asesinatos ocurridos en los años treinta en la ciudad de León. (Por cierto, al poco tiempo de publicada la novela, en el *New York Times* apareció una nota que desmentía datos de Sergio Ramírez, desmentidas que no fueron tomadas en cuenta porque provenían del presidente del Consejo Superior de la Iniciativa Privada en Nicaragua, o sea, un antisandinista, alguien "que vive en el error".)

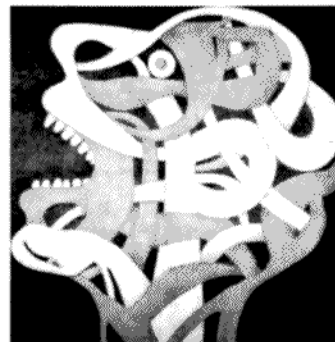
Si uno conoce la anterior novela de Sergio Ramírez lo primero que le llama la atención de *Castigo divino* es la pobreza de su lenguaje y lo esquemático de su desarrollo. Conforme la novela avanza uno se da cuenta de que esto se debe a que el novelista se apropió del retórico lenguaje periodístico de la época, del árido lenguaje judicial y de la cursilería del lenguaje amoroso del momento. Se apropió de esos lenguajes sin transformarlos en uno nuevo. De este modo, gracias a ese habilísimo recurso de Sergio Ramírez, *Castigo divino* es una novela retórica, árida y cursi. En *Boquis pintadas* y en *Pantalón y las visitadoras*, los autores, Manuel Puig y Mario Vargas Llosa respectivamente, utilizaron el lenguaje cursi del momento en que se desarrollaban las novelas, pero lo utilizaron con gracia, en provecho del lector. El pastiche que intentó Sergio Ramírez tiene el defecto de ser demasiado literal, demasiado apegado a sus modelos, como si temiera el mínimo desviacionismo.

Cada capítulo —cada entrega del folletín— agrega un nuevo elemento en contra de Oliverio Castañeda; en esto Ramírez es muy riguroso. A pesar de que

el lector sabe desde el principio que Castañeda es culpable, Ramírez, con lentitud judicial, burocrática, hace que el lector lo siga prueba tras prueba; todo para finalmente salir con un remedo de "final abierto", demasiado ilógico. Doy un ejemplo, el doctor Atanasio Salmerón durante las 19/20 partes de la novela se dedica, sin que nadie se lo haya pedido, a acumular pruebas en contra de Oliverio Castañeda. Sin embargo, hacia el final, sin que el autor sienta ninguna necesidad de aclarar suficientemente el hecho, se convierte no sólo en cómplice de su fuga sino en el que dirige las porras en favor del acusado durante los últimos momentos del juicio. Al parecer, Castañeda logró convencer, durante la noche que compartieron la celda, al doctor Salmerón de que él no era culpable, que todo era una trampa que le había tendido Flora Contreras, una mujer burguesa (y claro, pervertida), esposa de don Carmen Contreras, y madre de Matilde Contreras, ambos asesinados por Castañeda. El doctor Salmerón, a pesar de que había reunido miles de pruebas en su contra, decide creerle a Castañeda porque Salmerón también es un "desheredado", alguien a quien el burgués doctor Darbinshire, el médico de la familia Contreras había previamente humillado. El doctor Salmerón, el alter ego de Sergio Ramírez, transforma así, mañosamente, una novela folletinesca de suspenso en un tibio alegato ideológico, en una representación más de la eterna tragedia de la lucha de clases. Además, no podía ser de otro modo, a Castañeda le aplican la "ley fuga" por órdenes de... ¡Somos! Todo es perfecto, todo en este monótono rompe-

cezas embona, hay buenos y malos, hay hombres que luchan por la justicia y hay tiranos, qué importa que para que esto sea así se tenga que sacrificar el esforzado edificio objetivo que tanto trabajo le había costado elevar a Sergio Ramírez. En la entrevista antes citada, el vicepresidente de Nicaragua confesó: "Me impone la disciplina de levantarme a las seis de la mañana para dedicarme a la literatura hasta las nueve, hora en que apago el computador, borro mi mundo de ficción, me enfrento con la otra realidad que dura hasta la medianoche, y parto a Palacio de Gobierno". Después de todo, *Castigo divino*, para ser una novela de ratos perdidos, no está tan mal.

Quizás exagero, quizás *Castigo divino* no deba su forzoso apego documental a un vicio narrativo posrevolucionario sino a algo mucho más sencillo: es un tropiezo (a todo el mundo le pasa) en su carrera de escritor, tropiezo mayúsculo si comparamos esta novela con la anterior. Antes Ramírez había demostrado ser capaz de articular una compleja estructura contrapuntística, ahora apenas logra hilvanar elementalmente sus episodios. Abundan las acotaciones de este tipo: "como recordará el lector", "como ya antes se había explicado", "como ya vimos", "según veremos más adelante", "el lector, justamente intrigado, se preguntará: ¿de qué se trata? Pasemos a satisfacerlo", etcétera. La puntillosa crónica de los crímenes de Castañeda hubiera podido fácilmente alligarse, pero ¿para qué? A Sergio Ramírez dejaron ya de interesarle sus lectores. Como *Noticias del Imperio*, aunque ni por asomo pueda ésta compararse a la novela de Del Paso, *Castigo divino* da la impresión de que sus autores utilizaron todos los documentos a su alcance sin ponerse a pensar que a un lector de novelas le interesa más la verosimilitud narrativa que la verdad histórica. *Castigo divino* parece avanzar por acumulación, por desbordamiento. La mayor parte de los detalles que ofrece el libro son irrelevantes; esto se compensaría, como de algún modo lo compensa Del Paso, si la prosa de Sergio Ramírez tuviera el menor encanto. No ocurre así, por desgracia. La ficción, la trama, queda sepultada bajo la abusiva utilización de unas cuantas fórmulas estilísticas: la ficción desaparece, la escritura se anula, ¿sobrevive la verdad? Ni eso siquiera.



Cabeza de chamán, 1985



Esplendor 9, 1985

ra. La objetividad queda aplastada en favor de una postura ideológica "correcta". Novela histórica, novela de tesis que podría resumirse del siguiente modo: la justicia no puede cumplirse porque la policía, al servicio de la burguesía, está para impedirlo. A los desheredados, ante este hecho, sólo les queda la insurrección. ¡Viva la revolución! ¡Muera la literatura!, pareciera ser la consigna.

La morosidad de la narración —en la cual se intercalan cientos de testimonios, recortes, catálogos— resta incluso fuerza dramática a la cadena de envenenamientos que deberían ser los ejes de esta novela. A pesar de que su estructura es lineal y episódica, no está inteligentemente utilizada: todo es previsible. La trama no desemboca en una tragedia sino en un melodrama. Cuatro son los

personajes principales (Oliverio Castañeda, el acusado; Mariano Fiallos, el juez impotente ante la fuerza armada; el doctor Darbinshire, médico de la familia Contreras; y Atanasio Salmerón, un médico entrometido, detective por afición), el resto no pasan de ser personajes apenas bosquejados, sin personalidad, títeres. Si a lo que aspiraba Sergio Ramírez era a mostrar la corrupción moral de un pueblo cualquiera antes de la revolución, bien pudo ahorrarles a sus lectores, por lo menos, dos centenares de páginas. Es una novela contada con desgano, pero con disciplina, enamorada de la banalidad.

El modelo folletinesco está en *Castigo divino* desperdiciado. Funcionaría si el autor hubiera economizado detalles y se hubiera dedicado a narrar, ponien-

do atención en crear un clima de suspense al final de cada capítulo. Sergio Ramírez no concedió a su escritura otra función que la de ser una especie de archivero de juzgado. No hay trazas en *Castigo divino* de que su autor intentara hacer una escritura imaginativa o poética. Es una novela, en suma, que no brinda placer. Su aspiración narrativa es el registro, la eficacia informativa. Su escritura es reiterativa, monótona, gris. Sergio Ramírez, tal vez debido a sus múltiples ocupaciones administrativas, no tuvo tiempo sino de registrar en su computadora, mas no de desechar lo inútil, que es bastante. *Castigo divino* es una novela fallida aun a pesar de sus escasas ambiciones lingüísticas, estructurales, ideológicas. En pocas palabras: es un castigo divino para el lector.

CRÓNICA DE POESÍA

POETAS LEVEMENTE ODIOSOS

Por EDUARDO MILÁN

- Roque Dalton: *Un libro levemente odioso*; México, La Letra Editores, 1988 (Pról. de Elena Poniatowska).
- Juan Gustavo Cobo Borda: *Todos los poetas son santos*; México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Rodolfo Martínez: *Guardián de la frontera*; Montevideo, La voz del mar, 1988.

LOS POEMAS QUE integran este libro de Roque Dalton fueron escritos entre 1965 y 1971, pero permanecieron inéditos hasta setiembre de 1988. Hablar de Roque Dalton supone generalmente referirse a una leyenda verde, amarilla o negra, pero leyenda al fin: la del militante revolucionario muerto aún joven, víctima de su propios compañeros de lucha. Esto es: supone hablar de la condición miserable en un nivel económico, mental o ideológico, de América Latina. Como este lugar no es una columna política o sociológica, no quiero ahora convertirlo en un lugar común o en una especie de "sección roja". Me referiré solamente a la poesía de Dalton. *Un libro levemente odioso* no agrega nada nuevo a la trayectoria de Dalton, fundamentalmente en el nivel de sus preocupaciones estéticas, cuyo paradigma

más claro es *Taberna y otros lugares* (Premio Casa de las Américas). Como poeta, Dalton debe ser situado dentro de cierta estética muy popular en la América Latina de los años sesenta: la de la "poesía comprometida". Poesía comprometida, en términos de la estética sesentista, sería: a) una poesía de referencialidad inmediata, donde escribir la palabra árbol no significa una referencia a un signo sino al objeto mismo; b) una poesía donde el lenguaje es sólo un medio de comunicación, esto es, un medio donde prima la función apelativa; c) una poesía cuyo lenguaje toma su potencia del habla cotidiana, incluye todo su cargamento de redundancia informativa, pero sin llevarlo hasta las últimas consecuencias experimentales; o un lenguaje donde no se producen metáforas inventivas (esto es: creadas) sino que se

recurre a las metáforas de la lengua, o sea las que ya están incrustadas en el habla común. En términos generales, el lenguaje de la poesía comprometida, acorde con su estética de compromiso con el mundo antes que con la poesía, es un lenguaje contaminado, no puro, un lenguaje usado como medio de transmisión de valores o contenidos muy claros para el receptor y donde toda interferencia *opaca* (esto es, del lenguaje mismo) queda descartada. Copio este poema del libro de Dalton:

Epitafio

Sembraba sus hortalizas con una bayoneta
era diestro y gentil como un bribón
su sabiduría se despertaba sobre todo con
[el vino
mientras trabajaba más suerte tenía en el
[mundo desamparado

pero vivió oscilando entre el insulto en
[voz baja y la resignación
En una semana de huelgas hizo el amor
[con su mujer 37 veces
afuera hacía frío
y desde el principio era evidente que
[vendría la policía
La barriga le surgió de repente como una
[tos
y las canas en forma mucho más conscr-
[vadora
un pequeño haz cada diez kilómetros
Este epitafio era lo único que le faltaba

Los versos no son ya unidades rítmico-formales sino secuencias que duran lo que una declaración de sentido. Toda presentación estética en cuanto al verso queda también descartada. Al margen de la primacía que este tipo de poema otorga a la visión del mundo o a una idea del mundo (esto es: ideológica) por encima del lenguaje mismo, hay una cierta actitud desacralizadora, una actitud de un "hasta aquí" poético que en un principio no está nada mal. Quizá una de las fallas más evidentes de este tipo de poesía haya sido justamente no haber llevado el problema de la consideración del lenguaje hablado hasta las últimas consecuencias, es decir, no haber transformado ese uso del habla cotidiana en un proyecto radical. Malacovski decía que a una revolución le corresponde un lenguaje revolucionario. Más adelante pagaría con su propia vida aquel intento algo inocente de mimesis entre arte y realidad. Un poco más cerca de nosotros, José Lezama Lima creó un lenguaje acorde con una revolución, pero la experiencia cubana se le fue de las manos y la revolución traicionó su lenguaje.

Los ejemplos de Malacovski y Lezama vienen al caso ya que, salvando las distancias, un poco de aquello le pasó a Dalton. El poeta salvadoreño se afilió a una estética que buscaba cierta simetría entre arte y realidad: al derrumbe del mundo capitalista y sus realidades neocoloniales debería corresponder un derrumbe de la estética capitalista y del modo de producción poético de ese mundo obsoleto. Esta identidad recorre la mayor parte de su obra. Sin embargo, en los poemas de *Un libro levemente odioso* existe ya un desencanto respecto de las posibilidades reales de cambiar el mundo. Lo que no existe es un cambio del punto de vista estético: los poemas siguen respondiendo, quizá en un grado

de mayor superficialidad, a aquella filiación estética primera. El desencanto de Dalton profundiza en el humor, en el sarcasmo y en la ironía. Nunca profundiza en el lenguaje. El libro indica con claridad a un Dalton que se ha quedado solo, entre la desconfianza en las posibilidades de una justicia real y una estética que no responde a la realidad, porque esa realidad era una realidad *a venir*, una realidad que nunca cuajó. Y ese no fue un caso aislado. Igual suerte corrieron aquellos poetas que apostaron a la estética de la poesía comprometida. Otra cosa significa la suerte de la poesía latinoamericana ante este embate de una poesía *representativa* (creo que ese es su verdadero nombre): una poesía que hizo retroceder el curso de nuestra lírica por no haber llevado su experiencia formal hasta sus últimas consecuencias.

Habría que verificar dos tipos de desencanto en la nueva poesía latinoamericana: un desencanto pasajero, del tipo *moda*, y un desencanto más profundo, el desencanto del canto. Entre los poetas relativamente jóvenes de nuestra poesía, hay que señalar la actitud pionera de Juan Gustavo Cobo Borda (Bogotá, 1948). Desde *Consejos para sobrevivir* (1974) hasta la fecha, Cobo ha venido desarrollando una estética que, con centro en el desencanto generalizado, se ha apoderado de una serie de elementos que no se habían aprovechado en la nueva poesía latinoamericana: lo cursi, el kitsch, el desecho de lo "verdaderamente poético". La actitud estética de recuperación que practica no está nada mal, sobre todo si se toma en cuenta el río de la solemnidad que configura gran parte de la poesía latinoamericana, desde el modernismo hasta nuestros días. Hay que ver qué ocurre en cuanto a la *realización* poética que lleva a cabo Cobo Borda. En efecto, en términos materiales, el poeta colombiano no va más allá de la enunciación metalingüística, el *escribir sobre*, lo que es característico de una actitud fundamentalmente crítica. Cobo Borda critica todo: su país, las ideologías dominantes (sobre todo las de izquierda), las costumbres actuales, todo el juego social, la cultura tomada en bloque, etc. Naturalmente no propone nada a cambio, porque seguramente para Cobo no hay nada que proponer. Tampoco hay necesidad de sustituir los males actuales con bienes

presentes que pueden ser males futuros. Cobo sabe que el juego del Poder es infinito y actúa más allá de cualquier ideología. En la actualidad todo el mundo lo sabe. El problema de Cobo Borda comienza cuando, lectura mediante, recordamos que es, además, poeta. A nivel temático todo está muy bien, renegar es preciso, cambiar algo no. Las élites culturales de occidente aplauden de pie. Estamos de acuerdo: Dios nos abandonó, fuimos traicionados por nuestros líderes y aquí estamos, más solos que Edipo en Colona. Pero he aquí que ocurre lo siguiente: la poesía tiene algunas reglas que no deberíamos olvidar tan fácilmente en un momento de realidad desencantada. Una: la poesía es una cuestión de lenguaje. Es muy difícil encontrar en este conjunto de poemas de Juan Gustavo Cobo Borda algo que se parezca a la conciencia de la materialidad del lenguaje, esto es, algo que se parezca al juego. Si partimos de la base de que el juego (y la poesía en su conjunto) es una práctica de la libertad, encontramos que la poesía del colombiano está fulminada por la tristeza. *Todos los poetas son santos* abre así:

País mal hecho
cuya única tradición
son los errores.

Quedan anécdotas
chistes de café
caspa y balas.

Hombres que van al cine,
solos.

Mugre y parsimonia.

(“Colombia es una tierra de leones”)

La negación del origen no es nueva en poesía, aunque cada vez más parezca que una de las pocas cosas que la poesía representa temáticamente es una búsqueda desesperada de origen. Lo que creo que sí es nuevo, al menos en la poesía latinoamericana, es la negación de toda gracia poética, la negación de, para usar la palabra de Cobo, todo "chiste". Vayamos más adelante. Otro tema que toca Cobo es el del amor. No lo destruye más que a través de un crudo realismo:

Quien ha bebido tu semen
y acariciado tu ano
se ha ido ahora
en medio de la paz obtenida.

No está mal, aunque después del Marqués de Sade parece una manifestación parroquial de descubrimiento erótico. Recurrir a lo que la moral burguesa considera el subterráneo del amor puede resultar una forma de crítica al amor. Pero no siempre es así. "Erótica" empieza de esta manera:

Rumor de agua desnuda
oigo tu cuerpo que fluye

Si la apuesta de Cobo Borda es el planteo de una poética que subvierta los códigos habituales, sobre todo los códigos poéticos, aquí ha perdido la partida. Los dos versos anteriores ni siquiera tocan lo cursi: caen completamente dentro del canon de lo que puede llamarse "mala poesía": ninguna sorpresa dentro de la enunciación, ninguna búsqueda en la metáfora, ningún juego de lenguaje. Naturalmente que puede insinuarse que detrás de lo que digo hay una ambigüedad fundamental: la que no delimita el valor de lo poético, la que no señala un hasta aquí. A mi modo de ver, el valor poético está dado por una serie de elementos muy precisos. Primero: la poesía es un fenómeno de *evidenciación* del lenguaje. Si no hay esa evidencia, el poema debe dejar la huella de su ausencia. Segundo: el poema es un gesto radical y sirve, como toda obra de arte, para producir una modificación en la percepción, en la costumbre y en la conciencia del lector. Tercero: la poesía no es un fenómeno temático sino un fenómeno material, donde el sentido está producido por el lenguaje y no antes que él.

La actitud de Cobo Borda es positiva en cuanto al planteo de una poética de recuperación de elementos descartados por el "buen uso" lírico. Pero quedarse en el tono medio, en el buen sentido aunque éste sea cínico, tratar de "decir la verdad" todo el tiempo (¿a quién le interesa la verdad en poesía, sobre todo cuando su formulación no escapa al código paranoico que pretende rechazar?) resulta, por lo menos, riesgoso.

Tal vez ha llegado la hora de considerar a la poesía rioplatense (la que escribe a ambos márgenes del Río de la Plata, hilo de agua entre Uruguay y Argentina) como un solo bloque. Me refiero a la poesía más nueva, la practicada desde los años setenta en adelante. Las dos líricas tienen varias cosas en común. Una

de ellas: la influencia de la poesía europea y también de la reflexiva, especialmente la francesa. Son poéticas de un metalenguaje muy acabado, cuya condición crítica arremete contra valores culturales que han cimentado la tradición escritural de aquellos países. Para los jóvenes poetas rioplatenses, la práctica crítica aliada a la poética reviste esencialmente un valor de uso. Ningún poeta se embandera en determinado tipo de corriente que le permita navegar encasillado. Por lo contrario, detrás de la lectura crítica de formación alienta siempre un gesto parricida. Hay modelos que señalan el camino: en Argentina, Oliverio Girondo, padre y señor de toda actitud de vanguardia producida en aquella tierra; en Uruguay, Julio Herrera y Reissig, el gran modernista que, en un giro copernicano de su propia matriz, se atrevió a parodiar el movimiento de Darío y creó uno de los híbridos más interesantes de la poesía de fin de siglo en América Latina. Ambas figuras totémicas marcan un hasta aquí de rebeldía frente a los cánones poéticos oficiales. La actitud irreverente generó un movimiento poético, el *neobarroso*, parodia del neobarroso narrativo latinoamericano. En ese nombre se centra la actitud desacralizadora: al hueco final del barroco oponen el barro, la lama que sirve de cimiento movedizo a las aguas del Río de la Plata. El barro, sustancia entre lo fluido y lo seco, es también la forma de la hibridez que es una cuña entre la proliferación barroca y la elusión hacia adentro del vacío. Ninguna forma pura: sí la mezcla, el mestizaje formal, la contaminación que gira entre el lujo del follaje y la aridez del desierto. Ni Lezama ni Jabés (ambos): ellos. Arturo Carrera, Néstor Perlongher, Emeterio Cerro, Edgardo Russo, Roberto Echavarrén y Roberto Apprato son algunas de las figuras más relevantes de esta especialísima manera de ver el lenguaje que no se detiene frente a ningún tabú. A estos practicantes viene a sumarse Rodolfo Martínez (Rivera, Uruguay, 1951). *Guardián de la frontera* es un título feliz: es aquel que está con un pie aquí y un pie allá y cuida la línea divisoria, el borde cuya precipitación habrá de marginar al otro costado. En ese equilibrio que resulta una tensión se centra la poética de Martínez. Una poesía que escapa de todo intento de clasificación, tanto formal como temático. Tensión y aspe-

reza de un diálogo cuyos sujetos se desconocen:

Dijo: Mirando el mar como quien pesa
Decía: Un pez en la mano y sólo uno
Dijo: Es la nostalgia de la astilla
Decía: De la luz: el astillero
Dijo: Mojado en su azul ultra
Decía: Marino, ultramarino, ultramarino
Estela: ¿Qué haremos con el sur
Láctea: Y con la tea de esa estrella?
Estela Láctea: Bebamos y bailemos
Estela: En las dos caras de la noche
Láctea: Una azul y otra serena
Estela Láctea: Bebamos y bailemos
Estela: Tú azul y
Láctea: Yo serena
Estela Láctea: ¿Azul y sur seremos
Un reflejo en la página dorada
Mañana por el sol? Mañana: sol - dorada

("Canción de las dos voces")

Leopardi, Mallarmé, Octavio Paz, Sarduy, Haroldo de Campos: estas "influencias" giran todas en la misma danza de devoración a que acostumbra el híbrido. Lectura láctea de la noche que se traduce mediante una forma del brindis: lectura constelada, una constelación de copas ausentes que chocan bajo las estrellas y nos hacen caer al centro del Medioevo, que se insinúa en el beber y el bailar. Constelación celebrada, no sin cierta tristeza, que se traduce al día siguiente. Lectura en zig-zag y diálogo de voces y de ojos. Triunfo final del sol. También, literatura de la literatura: casi son citas de romances nocturnos, un Mallarmé ebrio y polifónico, en buen romance.

Una de las características de la poesía de Martínez es que ahí importa, casi se diría, más lo que sugiere que lo que dice. En efecto, ¿dónde ocurre el poema? ¿Hay un lugar preciso? El topos medioeval está insinuado en la segunda estrofa, pero nunca dicho. Todos sus poemas practican una elusión del lugar en favor de una proliferación imaginaria. Una voz tiene algo de aparición fugaz, la otra algo de vaca sagrada. Una vuela por el cielo, la otra camina por la tierra. Ambas dialogan. Soberbia sería pedirle perfección y arquitectura intachable a Martínez: sus poemas son rupturas con la tradición a la vez que asimilación de la misma. ¿Algo más en esta noche de la nueva poesía latinoamericana?