

# LOS LIBROS

## TRES NOVELAS DE ÁLVARO MUTIS

Por JOSÉ HOMERO

- *Ilona llega con la lluvia*, Diana, México, 1988.
- *La última escala del tramp steamer*, Ediciones del Equilibrista, México, 1989.
- *Un bel morir*, Diana, México, 1989.

MAQROLL EL GAVIERO es sin duda uno de los seres más entrañables de la literatura hispanoamericana contemporánea. Descendiente de esos personajes errabundos, azas complejos y cuyo motivo existencial reside en el movimiento, en *estar en el camino*, que pueblan las páginas de la literatura de ambiente marino, de Homero a Joseph Conrad (y no sólo éstas sino también algunas de las historias más impresionantes del cine; es el caso de las películas de Win Wenders y en especial de su extraordinaria *París - Texas*), Maqroll, en un principio misterioso habitante de los poemas de Álvaro Mutis, poco a poco se fue infiltrando en la prosa del colombiano, hasta convertirse en un ente novelesco que a su vez nos permitió conocer a otros personajes de igual hondura y calidad humana. Tres novelas se agregan a esta textualidad: *Ilona llega con la lluvia*, recién editada en nuestro país, pero que ya había aparecido en España; *La última escala del tramp steamer*, que sólo toca de manera tangencial la saga de Maqroll y *Un bel morir*. La visión en conjunto de estos textos nos permite comprobar que la obra de Mutis es actualmente una de las más complejas de nuestra literatura narrativa.

¿Qué es lo que hace de Álvaro Mutis un narrador nuevo, moderno? Creo, con Eco, que el valor de una obra reside en la manera en que está construida, expresa; no es que el famoso contenido se halle subordinado, no, todo texto es una relación jerarquizada en torno a la dominante de la función poética y éste no se da en una referencialidad —las obras de contenido serían estrictamente los dis-

cursos científicos— sino en un mensaje ensimismado, autónomo: el texto no se agota ni en una interpretación ni en la descripción de sus temas o de sus recursos estilísticos. Mutis no es sólo un autor de la desesperanza, ese clima común y sin embargo soslayado o deliberadamente evadido por nuestros narradores; es también uno de nuestros mejores propositistas y sobre todo, desde una perspectiva muy distinta a la de un Cortázar o un Fuentes, un narrador que nos invita a reflexionar sobre los mecanismos de producción del texto literario.

Por principio Mutis nos enfrenta a la situación del relato; nos lo presenta como un sistema de signos con apariencia de eso, de un sistema de signos. Como un narrador de otra época nos muestra cuidadosamente la manera en que codifica su relato, a través de los procedimientos habituales para otorgar naturalidad y verosimilitud —o, más bien, como se pensaba otorgar verosimilitud, toda vez que sabemos que la realidad no es algo que podamos constatar, que esté ahí—: manuscritos pretendidamente descubiertos, autor que se ha encontrado con el narrador... Tales son los mecanismos protocolarios seguidos en "La muerte del estratega", en *La nieve del almirante* y en las tres novelas que hoy comento; hago hincapié en que tal rasgo es más evidente en las dos primeramente mencionadas.

Esta explicitación o puesta en evidencia de que el relato narrado es un discurso artificial construido con un material previo subraya en la narración su naturaleza de escritura, un poco como algunos de los exponentes del *nouveau*

roman, que orientan la atención hacia el proceso de elaboración textual. Ciertamente esta característica no es nueva: es una condición de la modernidad exponer y criticar los elementos constitutivos de la expresión narrativa y entre estos la variedad de voces narrativas así como la creación de un pastiche o de un texto inexistente —Jameson define al pastiche como la imitación de estilos que nunca han existido— se inicia, en nuestra tradición hispana, con fray Alonso Guevara y descendiendo hasta nosotros a través de las obras de Miguel de Cervantes, Laurence Sterne y Dennis Diderot; huelga decir que esta novela de la polifonía domina las estéticas de Carlos Fuentes, Milan Kundera y Sergio Pitlor. Pero además estos factores ponen en crisis la noción de autor y sobre todo problematizan la ubicación del narrador: quien habla no es quien escribe y quien escribe no es quien existe, ha dicho Roland Barthes para refutar las triviales identificaciones de narrador con autor, y esta fórmula parece idónea para hablar de Mutis.

El escritor no nos indica que sea él, Álvaro Mutis, colombiano largamente radicado en México, quien escribe estos relatos; tampoco se identifica con el narrador demiurgo que todo —lo— sabe y todo —lo— ve desde su esfera superior tan flaubertiana; mucho menos apela a la narración como producto de la mirada de un personaje. Mutis entrevera estos elementos: algunas de sus narraciones son escritas por sus personajes o relatadas oralmente al narrador, pero es ésta, un trasunto de la persona que conocemos como Mutis, quien finalmente na-

rra, quien escribe, aun cuando lo haga con la mayor fidelidad al discurso primario:

En la altamar de sus horas de vino y remembranzas, escuché a mi amigo relatar ciertas ocurrencias de su vida que no eran las que con mayor frecuencia solía reparar cuando lo atacaba la nostalgia, la sed diría yo más bien de lo desconocido. Algunas de ellas vienen aquí relatadas usando la voz misma del protagonista. Me parecieron de algún interés para conocer esa otra cara del personaje y tuve buen cuidado de volver con él, a menudo sobre ellas hasta fijarlas en mi memoria con la inflexión misma de la voz y las divagaciones a que era tan adicto el Gaviero. *Ilona llega con la lluvia*, p. 14

Frente a la tradición narrativa actual, la diferencia de Mutis —diferencia consciente; lo prueba el final de su introducción a *La última escala del tramp steamer*: "estas líneas tan distantes del gusto que priva en nuestros días"— no sólo se da en el establecimiento de una situación en la que se presenta el relato ni en la ambigüedad del dador, de la voz narrativa; añade directamente a la manera de enfocar la historia, procedimiento intrínsecamente ligado al problema del narrador.

En cierta medida Borges confirmó su propia tesis de que la literatura es la historia de unas cuantas metáforas susceptibles de perpetua, continua e infinita reelaboración; la diferencia establecida por él con respecto a los textos sobre los cuales trabajó fue la focalización, recurso usado con maestría en "La casa de Asterión". Lo que pasa de un texto a otro no es la narración: es la estructura de un relato y esta estructura se encuentra agrupada muchas veces en secuencias comunes a ciertos tipos de relatos que apelan más a una sintaxis rígida y de estricta lógica, como en el caso de los relatos populares. A fin de verter vino nuevo en odres viejos el escritor recurre a diferencias narrativas; no sólo de escritura —estilísticas— sino de perspectiva; es la focalización, la manera en que el relato se presenta al lector.

Mutis ha narrado muchas de sus historias desde la óptica del personaje testigo en el que el narrador está implícitamente representado por "Mutis", el autor implícito, por ejemplo en *Diario de Lecumberri* y en la mayoría de los textos de Alvar do Mattos. Este carácter refe-

rencial, *realista*, se corresponde con el género de crónica en que tales narraciones se inscriben. Pero ha sido la tercera persona, la narración omnisciente, el modo narrativo preferido por Mutis: *La mansión de Araucaima*, "Antes de que cante el gallo", "El último rostro", "Sharaya", "Historia y ficción de un pequeño militar sarnoso: El general Bonaparte en Niza" y la serie de intermedios son prueba fehaciente de ello. Aquí debería haber incluido "La muerte del estratega", pero tal cuento presenta no una sino varias focalizaciones. En primer término el narrador aparece como intermedio, como lector de un texto preexistente que relata a otro lector, el que recibe su discurso, la historia de Alar El Ilirio, por medio del estilo indirecto acompañado de citas textuales procedentes de documentos supuestamente reales, con lo que el estilo indirecto se entrecruza con el directo.

Señalo estos rasgos técnicos porque nos resultan indispensables para comprender la importancia de los últimos libros de Mutis dentro de su particular sistema narrativo. Quiere decir que la narrativa de Mutis, en lo que toca al narrador, al modo de enfocar la narración, ha sufrido un cambio: de la omnisciencia de sus primeros relatos asistimos a una acentuación de los mecanismos de presentación y de elaboración del texto literario; no sólo eso, el narrador ya no es un demiurgo, sino tan sólo alguien que elaboró la historia: un *escribidor*. Estos cambios o este cambio comienza a presentarse en el cuento mencionado pero no es sino hasta *La nieve del almirante*, novela que abre la trilogía titulada "Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero", que rescata al personal de su tumba poética de *Caravansary*, cuando se asumen plenamente tales rasgos. El autor implícito que aparecía en las crónicas de *Diario de Lecumberri* y los textos de Alvar do Mattos se presenta en la obra que abre la trilogía como el viejo y fiel amigo del Gaviero, que ahora recibe noticias suyas por medio de un manuscrito hallado en un libro adquirido en una librería de viejo; documento depositado ahí por Maqroll, consciente de que tarde o temprano ha de llegar a manos de su representante y vocero oficial. Narración, como todas las del ciclo de Maqroll, de una empresa absurda, esta novela me recuerda mucho *Las aventuras de Arthur Gor-*

*dom Pym*; texto con el que, me parece, Mutis entabla un diálogo, como también lo ha entablado continuamente con la obra de Joseph Conrad, con la de Valéry Larbaud, con la tradición trovadoresca.

No me gustaría fastidiar al amable y empecinado lector más de lo que mi farrago de seguro lo ha ya cansado; me permito a llamar su atención sobre el hecho de que aun cuando en *Ilona* la narración se encuentre escrita en primera persona, ésta es engañosa; el verdadero artífice del relato es el famoso intermedio, que ahora no ha recibido la historia a través de un raro ejemplar bibliográfico sino de los propios labios del personaje; en mi opinión, además, la naturaleza omnisciente de la voz narrativa en *Un bel morir* es más propia de un transmisor, de un narrador que se permite esa facultad de todo —lo sabe no porque se haya erigido en diosillo sino porque sabe el final de la historia; un lector previo, pues, sólo posible gracias a la defunción del personaje, con la que la saga se cierra. El autor no ha perdido su papel de comentarista; lo prueba la existencia de un apéndice en la novela, en la que se discuten los textos que aluden a la muerte del Gaviero, dando por el relato más verosímil aunque no autorizado por todos los amigos de viriles correrías del Gaviero —prohombre inmortal, loor de nuestras letras, mártir de nuestras selvas, héroe de la más alta memoria—, el poema en prosa "En los esteros" aparecido en *Caravansary*.

En *La última escala del tramp steamer* hay una historia de amor y de muerte (metáfora muerte en vida); pero antes de contarla diré que como en *Ilona llega con la lluvia* el narrador es el intermedio entre la historia tal y como sucedió y la narración que se le da al lector: le fue contada por el protagonista. Como en los textos inscritos en el género de la crónica hay claras referencias a la persona Mutis; este autor implícito pareciera dispuesto a narrarnos una más de sus (sabrosísimas) anécdotas de hombre de mundo, pero en realidad se apresta a introducirnos una vez más a su mundo de Maqroll. Texto híbrido, pues, donde confluyen dos maneras de observar y elaborar el discurso narrativo, *La última escala...* es la historia de un amor trágico, de esos que tanto nos gustan a los occidentales; una historia de diferencias.

Estas novelas de Mutis no sólo presentan diferencias en el aspecto técnico,

también en el nivel de los temas hay una transformación. Por principio, a partir de *Caravansary*, obra de encrucijada, donde poesía y prosa se confunden que significa el territorio del tránsito de Maqroll del discurso lírico al discurso narrativo, amor y muerte se entreveran y dirigen la temática de Mutis.

Estos relatos además parecieran seguir una estructura común; inspirados en la categoría de historias de viaje, tienen como recurrencia la ubicación del Gaviero en un paisaje góticamente tropical, ingente, con una exuberancia no humana; el lanchón como elemento textual que a la par que funciona como un elemento de relleno, contingente, se presenta como indicio, como símbolo de esa desesperanza que parece sombrear la obra del colombiano. Pero no es ésta la única función que se repite; también lo es la presencia femenina. Ilona, Flor Estévez y Amparo María son una trinidad: aunque tres personas distintas, son en realidad una. Además, la historia común en "En los esteros", *La nieve del almirante* y *Un bel morir* sería la de la muerte del protagonista. Podría decirse que son en realidad tres versiones de una secuencia común. No obstante esta estructura común, que remite a los

relatos maravillosos, las narraciones adquieren una rara belleza y una complejidad metafórica. ¿Por qué?

Hasta que entraron por la puerta los símbolos de colores no nos habríamos explicado esto. Aunque el relato de Maqroll parezca un texto *catalizado*, esto es, muy relleno en el tránsito que va del inicio al desenlace del relato, su valor reside en que, como los discursos líricos, el texto en sí, completo, es una metáfora. Sus funciones subsidiarias no son tales; son en realidad reificaciones: signos que subrayan e indican un nivel superior. Las acciones sólo se explican en la interpretación, en ese sentido que una vez más ordena el texto sabiamente.

Sentido que en Mutis va ligado a la noción del absurdo que entranha toda empresa humana. Los barcos son aquí no sólo vehículos catalizadores, sino también símbolos y encarnaciones tanto de este fatalismo como indicios de los estragos del tiempo; tiempo que también ha estragado al Gaviero, que nos recuerda que la condición del hombre es heroica y mortal.

Desvencijados, añosos, en ruinas y sin posibilidades de una vejez decente, estos lanchones o cargueros son el gótico

revestimiento o el romántico reflejo de las atormentadas almas de sus dueños o habitantes. El Capitán del lanchón de *La nieve del almirante* se suicida; Larissa, la loca que reside en el *Lepanto*, también; Jon Iturri, capitán y copropietario de *Alción*, es más un cuerpo que un ser vivo: el desenlace de su historia de amor se corresponde con el triste e indigno fin del carguero; y Wito, el dueño y capitán del *Hansa Stern*, se dispara a la sien. ¿Muertes trágicas? Muertes de seres acosados por su destino e incapaces o cobardes para enfrentarlo. Las líneas de sus vidas estaban trazadas de antemano: ellos eligieron o no supieron apartarse de este destino: Larissa ni quiere ni puede vencer sus pasiones fantasmales; Wito se endeuda casi voluntaria, suicidamente, tras de que su hija lo abandona; Jon sabía que su empresa comercial y su amor con Warda estaban condenados al fracaso.

Tragedia no es morir en un accidente; tragedia es perecer bajo el peso del destino. Pero hay quienes mueren de manera gratuita, absurda, acaso por involucrarse en destinos que no les correspondían, por querer vivir una vida o inmiscuirse en una historia que no era la propia. "Es muy malo cuando se vive parte de la vida haciendo el papel que no era para uno", le dice el capitán al Gaviero en *La nieve del almirante*.

La muerte absurda debe su carácter a un accidente; pero accidente es sólo aquello que no nos estaba destinado, aquello que se sale del carril y esta *excentricidad* se deriva de una intromisión en un orden, en una órbita que no le corresponde a uno. Ilona, personaje hedonista, de inspiración clásica, muere de forma estúpida al dejarse arrastrar por la seducción que en ella ejerce Larissa, personaje ambiguo, tenebroso, de inspiración jamesiana.

"Toda relación con los hombres deja un germen funesto de desorden que nos acerca a la muerte" dice Simón Bolívar en *El último rostro*. Ante la ciega, necia e ineludible dirección del Hades el remedio no está en la evasión, pues no hay cita que no se cumpla tarde o temprano, sino en la elección de un *buen morir*, cosa que sabían muy bien los griegos, pueblo que, me parece, Mutis estima un poco.

*Un bel morir tutta una vita bonora* dijo Petrarca, para quien la elección de la propia muerte era la suprema libertad:



Fue ella, papá. Óleo/teta 80x70 cms., 1967

"no podrá nada quien morir no puede". No hay teleología en Mutis; el sentido no está nunca al final de la frase sino en su conjunto, como no lo está al término del viaje sino en su transcurso; la muerte no corona una vida, la complementa; hay

aquí armonía, coherencia, valoración conjunta. Como Ovidio, Mutis podría decir: "Hay que esperar el último día; ningún hombre debe ser llamado dichoso antes de que haya dejado la vida y recibido los honores supremos."

Pero el Gaviero es inmortal: si vivir es ir muriendo, morir es ir viviendo; el Gaviero palpita y vence a la muerte en esas páginas tan bellas que Mutis nos ha dado como un don inmerecido.

## EL ÁRBOL Y LA PIEDRA; POETAS CONTEMPORÁNEOS DE BOLIVIA

De EDUARDO MITRE

Por RUBÉN VARGAS PORTUGAL

\* Selección y estudio crítico de Eduardo Mitre, Caracas, Monte Ávila Editores, colección Alzator, 1968, 263 pp.

“ESTE LIBRO NO es un índice ni un panorama de la poesía boliviana... se limita al estudio y antología de doce poetas bolivianos contemporáneos”, advierte Eduardo Mitre en el Prólogo a *El árbol y la piedra*, anunciando el contenido de sus páginas: doce ensayos y doce muestras sobre/de lo que la literatura boliviana ha urdido en la más fecunda de sus tramas: la poesía. Limitada, salvo contadas excepciones, a ediciones de circulación reducida, prácticamente desconocida fuera de sus fronteras geográficas, la poesía boliviana no ha dejado, por ello, de prodigarse en la invención de singulares universos. En ellos, como le gustaba repetir a Borges cuando pensaba en las literaturas que no le sería dado conocer, sus lectores han hallado todo el alimento que el espíritu necesita. El material recogido en *El árbol y la piedra* ofrece un sugerente mapa para el conocimiento y el reconocimiento de las obras y los autores de esta poesía.

La actualidad de la poesía boliviana, es decir su condición contemporánea, se inicia, en el libro de Mitre, con la obra de José Eduardo Guerra (1893 - 1943) o, para mayor precisión, con la distancia que ésta marca respecto al "modernismo finisecular". El modernismo, entonces, y la trilogía que a éste se asocia en la literatura boliviana —Ricardo Jaimes Freyre, Franz Tamayo y Gregorio Reynolds—, define una estética en rela-

ción a la cual la poesía de Guerra es un punto de inflexión hacia otras voces y otros ámbitos. La antología los presenta en orden cronológico: Antonio Ávila Jiménez (1888 - 1965); Guillermo Vizcarra Febre (1901 - 1979); Oscar Cerruto (1912 - 1981); Jaime Saenz (1921 - 1986); Gustavo Medinacell (1923 - 1957); Julio de la Vega (1924); Gonzalo Vásquez Méndez (1929); Edmundo Camargo (1936 - 1964); Roberto Echazú (1937); Pedro Shimose (1941) y Jesús Urzagasti (1941).

Menos gregaria que la narrativa —que ha frecuentado zonas más o menos definidas y continuas: el indigenismo y sus prolongaciones, o la narrativa minera, por ejemplo—, la poesía boliviana no ha observado, en general, esas fidelidades que se conocen, en el sentido estrecho de los términos, como escuelas, corrientes o tendencias. El manifiesto es un género prácticamente inexistente en estas letras. Antes que en vetas o filones, temáticos o estilísticos, seguidos y trabajados consecuentemente por autores distintos, la poesía boliviana ha dado en manifestarse, para decirlo de alguna manera, en nudos de intensidad, cifrados, frecuentemente, en el nombre de un poeta. No se trata, empero, de una mera dispersión sin antecedentes: las poéticas nunca llegan a habitar una casa vacía, la sola forma de existencia de los signos es su perpetuo desplazamiento. Pues bien, los ensayos que preceden a

la antología se ocupan de poner en evidencia los rasgos, a veces secretos, a veces visibles, que en su circulación informan el cuerpo de la poesía boliviana contemporánea. Tal es uno de sus méritos y, por cierto, no menor.

En sus estudios Mitre ejerce una función crítica, si por ésta se entiende la labor articuladora, la puesta en relación de las obras que somete a examen. Si la antología sigue un orden cronológico, los ensayos se disponen en cinco espacios, cuyo orden está dictado "más bien por las simpatías y afinidades, las convergencias y divergencias" de las obras en cuestión. Bajo esta mirada, Guerra, Ávila Jiménez y Saenz "conformarían una poética de la extrañeza y del extrañamiento de la conciencia; gnósticos y/o agnósticos son los poetas metafísicos". Agrupados en un segundo espacio, Cerruto, Shimose y Echazú, "testigos del drama colectivo y de la comedia política nacional... con voces de claro acento profético, son poetas que hablan frente al poder y sus máscaras demagógicas. Pero también frente al poder y sus caras: la usura y la explotación, el terror y la represión". Más allá de sus sustanciales diferencias, Vizcarra Febre, Camargo y Vásquez Méndez estarían unidos por rasgos que señalan "el sentimiento agónico de la existencia, la muerte contemplada en el cuerpo del otro, o presente en el propio, una imaginaria visceral que evoca la lacerante icono-

grafa de Rouault". Partícipes además de la agrupación Gesta Bárbara, que en la década de los cuarenta dio marco a la actividad de poetas de muy diversas voces y preocupaciones, Medinaceli y De la Vega compartirían "la misma ética de la aventura y una idéntica estética de la sorpresa, patentes en el gusto por la imagen insólita la periepeia verbal, las analogías obedientes a una lógica (una erótica) surrealista". El quinto espacio está dedicado a la revisión de la obra del chaqueño Jesús Urzagasti, cuyo verso "excéntrico a los ámbitos urbanos pero igualmente distante de la mera pintura regional", nombraría "el espacio de la provincia de raíces mágicas y míticas".

Mitre es un lector de poesía extraordinariamente dotado. Dueño de un instrumental analítico preciso, hace suyo también un amplio horizonte de referencias literarias y culturales: el marco de las literaturas boliviana e hispanoamericana y con ellas sus paradigmas fundadores (es autor de un libro sobre Huidobro); la tradición moderna de Occidente, con sus fascinaciones y fantasmas; otros sistemas simbólicos, como la pintura, donde tienta analogías para su concepto extensivo de la imaginaria poética. Así, en su lectura de los doce poetas bolivianos pone en juego un doble movimiento: a tiempo de dar cuenta de las tramas internas que rigen cada uno de sus universos verbales, diseña el sistema de relaciones —semejanzas y diferencias, ecos y pasajes—, que permiten leerlos, finalmente, como una literatura y no como una suma de autores y obras. El trabajo de Mitre realiza una de las dimensiones más creativas y fecundas de la crítica: inventa una perspectiva para la poesía boliviana. Este esfuerzo, por otra parte, es convergente y dialoga con otras labores que, en las últimas décadas, han aportado a un renovado conocimiento de las letras bolivianas. Bastaría citar los trabajos precursoros de Oscar Rivera —Rodas y los más recientes de Luis H. Antezana J. y Blanca Wiethuchter, entre otros.

El cuerpo de textos que antologa *El árbol y la piedra* manifiesta, para todo lector, las zonas y las preocupaciones por las que ha transitado la poesía boliviana contemporánea. Su lectura, así sea lineal, podría marcar también sus puntos de mayor intensidad, aquellas zonas donde el hacer de un poeta encarna un verbo, acaso insustituible. Estos avata-

res, empero, están siempre regidos por el gusto; ya se sabe: el texto propone pero es el lector quien dispone. Por mi parte, me permito una sospecha: un núcleo de intensidades emergente al promediar la década de los cincuenta: las escrituras de Jaime Saenz, Oscar Cerruto y Edmundo Camargo. Se trata de obras ya cerradas por el tiempo —la de Camargo tempranamente—, plenas en sus alcances: universos sólidos y diferenciables. Sus estéticas no comportan, en apariencia, puntos de contacto. Cerruto construyó su verso con un rigor de aire clásico; Saenz, en largos periodos encantatorios; Camargo, en la revelación de la imagen. Sus mundos de sentido son también diferentes: Cerruto descreyó del poder y lo imprecoó desde su mismo centro; Saenz intuyó una realidad plena en los confines del olvido; Camargo sufrió su cuerpo como la tierra sufre sus minerales.

Los tres sintieron, acaso, el vértigo de la historia —la de Bolivia— y sus versos no conocieron la celebración, sino la soledad pero no la resignación. Si la literatura es la compleja y a veces oblicua cifra del espíritu de una época, estos poetas bolivianos indagaron, interrogaron, nominaron el lenguaje que pueda albergar una posible imagen de la suya, y con ella el sentido de su estar en la tierra. Cerruto logró, como ninguno, hacer de la geografía, ya no el escenario de un asombro telúrico, sino un territorio, es decir, una historia. Su altiplano "inmensurable como el recuerdo", "frecuente como el odio", es, sin duda, un acontecimiento constitutivo para los hombres que en él se reconocen y en su lomo "rayado de caminos y tristeza / como palma de minero" escriben el

destino de sus días. Saenz vivió en contigüidad con la muerte, y su escritura hizo de ésta y de los muertos una fuente de conocimiento: un camino, exaltado y doloroso, para descifrar y remontar el olvido —el olvido del olvido que es principio de toda historia autoritaria— y encontrar en los abismos del alma y la ciudad el país secreto que aguarda como un júbilo: "tú eres el frío, eres tú la ciudad, es tu presencia una música con la virtud de escucharse tan sólo en el olvido". Camargo —el desdichado Camargo, el eterno Camargo— escribió con la lucidez que le brindó la conciencia de la muerte trabajando en su cuerpo; murió —"Quiero morar debajo de la tierra / en un diálogo eterno con las sales, raíces mis / cabellos, / arcilla mis palabras"—, para restituir su sangre y sus humores a la devoradora tierra, a esa "población innominada" que en su alquimia disolvente engendra, acaso, también al árbol y al pájaro.

Algún día se compilará una antología de los lugares comunes que rodean la aparición de toda antología: "toda antología es arbitraria..."; "las antologías se definen mejor por sus ausencias..."; etc. A riesgo de abultar tal informe, debe decirse que en esta antología de poetas contemporáneos de Bolivia hay una gran ausencia y, paradójicamente, justificada de tal modo que no hay argumento para el reproche: el propio Eduardo Mitre. Su obra es, sin duda, una de las más claras y depuradas que ha dado la poesía boliviana. Fascinación por la palabra ingravida, pero también por su silencio elocuente, la escritura de Mitre ha prodigado espacios celebratorios, en una minuciosa atención a las cosas del mundo: "Como un cuerpo a otro



Habitantes de la selva. Óleo, 1967

cuerpo / se abre la puerta al viento / Incrédulo / Miro cómo arden / Pasos / Voces / gestos". En su caso, como quería Susan Sontag, se precisa una erótica antes que una hermenéutica para la lectu-

ra y el goce de sus textos. De formas predominantemente breves, afin al espíritu del haiku y a ciertas zonas de la obra de Octavio Paz, su palabra hereda también, por momentos, el tono ético de

Cerruto. La poesía boliviana le debe los logros y alcances de *El árbol y la piedra* y también estos versos: "Escarba / Abajo / Escarabajo / No hay más ascensión que hacia la tierra".

## HISTORIA ECONÓMICA DE LA NUEVA ESPAÑA EN LA ÉPOCA DE LOS AUSTRIAS

De FRANCISCO R. CALDERÓN

Por EDUARDO TURRENT

• México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

DURANTE LA COLONIA se gesta el México moderno. En el ámbito económico nos lo muestra con meridiana claridad el libro de Francisco Calderón. Aunque fundamentalmente es una obra de historia económica, no todo en ella es economía. El libro comienza con el relato de la llegada del hombre al Continente Americano, aproximadamente 33 mil años antes de Cristo. Más de 100 páginas se demora Calderón en entrar en materia para situarse en la época de su interés: los siglos XVI y XVII. Desde el punto de vista épico, contiene pasajes apasionantes, llenos de emoción narrativa a pesar del estilo llano en que está escrito. Uno de ellos es el capítulo sobre la colonización del septentrión novohispano emprendido por el gobierno virreinal. Otro es el de la batalla librada por España en el Atlántico contra las potencias que intentaban despojarla de la plata de las Indias, y que recuerda a la escenificada durante el siglo XX en ese mismo océano por los submarinos alemanes y los convoyes aliados.

Dice Calderón que el Estado Español de los siglos XVI y XVII mantuvo "como política permanente controlar y reglamentar hasta los más mínimos detalles de la vida económica y social de los diferentes reinos que constituían su vasto imperio". Esta era una tradición muy arraigada en España y que se conservó vigente no sólo respecto a las posesiones de ultramar sino en la propia metrópoli. La Corona Española fue un Estado

dirigista, reglamentador, interventor y omniabarcante. Esto se debió a su condición de imperio expansionista y a su carácter dogmático e iluminado, pues por razones históricas y religiosas se arrojó la tarea de defender, difundir y preservar la fe cristiana en el mundo. A ello se agrega un concepto fundamental inherente a las ideas políticas y económicas que guaban a la monarquía española de esas épocas: que era responsabilidad personal del rey ver por la buena marcha de la sociedad y por el comportamiento recto de los individuos en sus dominios.

Pero el Estado español no fue un "Estado benefactor" en el sentido moderno del término. Esto se demuestra con sólo una ojeada a su política fiscal. Durante el reinado de los Austrias, la Corona española mostró una verdadera obsesión recaudatoria, pero los recursos eran primordialmente para la subvención de la guerra permanente en que vivió España en esos siglos. No fue un "Estado benefactor" pues nunca existió la doctrina de que se acudiera por vía presupuestal con fines redistributivos, o en auxilio de los débiles y los necesitados.

La situación fue, incluso, la opuesta. Por razones de caridad cristiana, de la Corona y de la Iglesia provinieron el amparo y la protección que se otorgaba a los indios. Pero, a su vez, la conquista los convirtió en súbditos del rey y como tales pasaron también a ser sus tri-

butarios. Esta situación, por otro lado, no fue causa de grandes dificultades pues era esa una condición a la que estaban acostumbrados los naturales de tiempo atrás pues la habían padecido por siglos. Todo ello resultó entonces en un mero cambio de amo.

Fue por dicho afán recaudatorio por lo que el gobierno llegó a incurrir en actos confiscatorios y a decretar con frecuencia préstamos forzados. Pero, sobre todo, de ahí provino la funesta transformación de las alcabalas de un impuesto *ad valorem* en otro que gravaba al comercio interior. Esto, como se sabe, causó grave trastorno al flujo interno de mercancías y por ese conducto al desarrollo de la actividad económica.

Dos precondiciones se desprenden siempre de cualquier intervencionismo económico, y el caso de España no fue una excepción. En primer lugar la necesidad de expedir toda una catarata de leyes y reglamentos y, en segundo, de desarrollar una burocracia encargada de su aplicación. Según John Kenneth Galbraith la actividad legislativa fue tan intensa que para el año 1770 ya eran más de 400 mil los ordenamientos recogidos en 11 mil leyes, con la agravante, además, de que muchos de ellos fueron formulados por órganos carentes de experiencia de primera mano en cuanto a la realidad económica y social del Nuevo Continente.

Una de las principales consecuencias fue el crecimiento de la burocracia, la

cial si bien era reducida si se la compara con la de tiempos más recientes, resultaba inmoderada y gravosa para la economía de aquellos siglos. Otro resultado de la prolijidad y complicación de leyes y reglamentos fue la inclinación creciente y generalizada a eludir su cumplimiento. Este pasatiempo virreinal floreció de preferencia en materia tributaria, la mayoría de las veces por vía del cohecho. Si a ello se suma, según observa Calderón, que la Corona recurría a la venta de los puestos públicos para hacerse de más recursos, "se entiende el porqué la corrupción burocrática era un fenómeno socialmente aceptado".

Lo anterior quizás ayude a explicar el origen de algunas de las deformaciones atávicas que afligen a nuestra sociedad. En primer lugar, el patrimonialismo endémico de nuestros servidores públicos, y el desdén con el que tradicionalmente han mirado las necesidades de la colectividad. El desprestigio que por lo general rodea en nuestro medio al servicio civil y la venalidad como valor entendido.

La consigna regulacionista del Estado español, ya se ha dicho, abarcó prácticamente todos los aspectos de la vida económica. El hecho incontrovertible, apunta Calderón,



*Desnudo Sentado.* Carboncillo 47x31 cms., 1964

...es que el gobierno impuso todo tipo de trabas a la actividad económica, multiplicando los trámites, inspecciones y permisos, controlando los precios, suprimiendo o limitando la competencia, estableciendo normas de calidad detalladas para multitud de artículos manufacturados, fijando rutas comerciales y prohibiendo otras, creando monopolios gubernamentales, dando concesiones exclusivas a personas, corporaciones o regiones y multiplicando las gabelas fiscales que, más que altas, eran erráticas...

El dictamen económico sobre todo lo descrito es inequívoco: rentas monopólicas y precios elevados, baja productividad e ineficaz explotación de los recursos naturales; iniquidad y privilegios; falta de competencia y una asignación ineficiente de los factores de la producción; trabas a la inventiva y a la función empresarial.

De todo se puede acusar al Estado español de los siglos XVI y XVII menos de pereza legislativa. El cúmulo de disposiciones expedidas recuerda al ocurrido en épocas más recientes, la principal de las cuales se promulgó en 1951 con el pomposo nombre de "Atribuciones del Ejecutivo en Materia Económica".

Al igual que en nuestro siglo, particularmente ineficaces fueron las ordenanzas relativas a los controles de precios. A pesar de su persistencia los precios no sólo fluctuaron de acuerdo con la oferta y con la demanda sino que ocasionaron que las tierras se dedicaran de preferencia al cultivo de productos no regulados. Así, no obstante las múltiples prohibiciones dado que el azúcar se consideraba como un bien suntuario, el gobierno virreinal no consiguió impedir que cada vez mayores extensiones se aplicaran a la producción de caña.

De los monopolios prohibidos por los Habsburgo ninguno más perjudicial, más grávido de consecuencias nocivas a largo plazo, que el de la Casa de Contratación de Sevilla que acaparó el comercio entre la metrópoli y sus colonias. Esta fue una típica expresión no sólo de la mentalidad centralista del Estado español sino de las doctrinas mercantilistas tan en boga en esos siglos. Imbuidos los principales funcionarios de la Corona de esas ideas, el gobierno de-

sarrolló una verdadera obsesión por contener las importaciones y frenar el contrabando. En el mejor de los espíritus crisohedonistas, el objetivo era la retención a toda costa de los metales preciosos dentro del reino.

Una de las medidas más desastrosas fue la intervención del Consulado de Sevilla para atajar el comercio que se estaba desarrollando en el Pacífico entre los países de Oriente, la Nueva España y el virreinato del Perú. La razón era la competencia que por esa vía se hacía a las mercaderías de España. En consecuencia, explica Calderón, las exportaciones manufactureras de la Nueva España hacia el Perú, incipientes pero en expansión, quedaron suspendidas de tajo, la Nueva España hacia el Perú, con lo que se marchitó la nascente industria novohispana "y se frustró por siglos la natural integración económica entre los países hermanos".

Con ello quedó también coartada la expansión del Imperio español hacia el Asia; se bloqueó la posibilidad de consolidar la influencia hispano-mexicana en ese hemisferio, y se frustró el proyecto de establecer un importante flujo comercial hacia Europa de artículos orientales y de los virreinos, lo cual podría haber ayudado a compensar las importaciones españolas provenientes de Holanda, Francia e Inglaterra.

Por todo lo expuesto, el juicio histórico sobre las políticas económicas aplicadas por la Corona Española durante los siglos XVI y XVII no puede ser más desfavorable. Una de sus enseñanzas es que los expedientes regulacionistas rara vez alcanzan sus metas. Lo que es más, muy contados son los casos en que terminan por favorecer a los supuestos beneficiarios de las medidas. El caso comentado del comercio del Pacífico es ilustrativo, por la miopía que significó perjudicar a los reinos de todo un continente por conservar las rentas monopólicas de un grupo ya de por sí privilegiado. Los ejemplos son numerosos y nos los ofrece en bandeja la historia. Sin embargo, hoy por hoy el meollo no es ya tanto el de aprender esas lecciones, sino el poder hacerlo a tiempo y reaccionar con oportunidad. Es lamentable que se haya tenido que desatar la terrible crisis de la deuda en 1982 para que se empezara a cuestionar la viabilidad de las estrategias proteccionistas y paternalistas que fueron, en realidad, las que le dieron origen.

# NO ES LO MISMO VEINTE AÑOS DESPUÉS

Por DAVID AYLETT

- *Pensar el 68*: de varios autores, coordinador: Hermann Bellinghausen, Cal y Arena, México, 1988, 273 pp.
- *La democracia en la calle: crónica del movimiento estudiantil mexicano*, de Gilberto Guevara Niebla, Siglo XXI, México, 1988, 312 pp.

EL MOVIMIENTO estudiantil mexicano ha vuelto a ser tema de reflexión a raíz del conflicto universitario de 1986-87. La presencia de miles de jóvenes vocingieros en las calles capitalinas, la proliferación de "pintas" sugestivas en las bardas de Ciudad Universitaria ("Ay José, cómo me acuerdo de ti en estas Revueltas"), así como el particular contexto en que se desarrolla la movilización contestataria —la sucesión presidencial estaba por entrar en su fase decisiva—, llevaron a ciertos analistas a establecer comparaciones apresuradas con los sucesos de 1968. La misma *troika* ceuista de Carlos Ímaz, Imanol Ordorika y Antonio Santos, terminó por descubrir los usos políticos de una vinculación estrecha con el simbolismo de aquel momento. Por si esto fuera poco, el resurgimiento casi simultáneo de protestas estudiantiles en otras partes del mundo (Francia, España y China) dio en qué pensar a los nostálgicos del mayo parisiense.

Es evidente, sin embargo, que la rebelión juvenil de los ochenta responde a motivos esencialmente distintos a los que animaron las luchas de hace dos décadas, y tiene, desde luego, un desenlace menos trágico. Los dos libros que nos ocupan confirman los contrastes, aun cuando la intención de sus autores sea otra. La generación del "milagro" es una generación bravacona, segura de sí misma, que en un corto lapso había pasado de *La Novicia Rebelde* a *La Batalla de Argel*. Su agresividad desbordante agarra desprevenida a una naciente sociedad urbana que todavía lamenta, entre sollozos, la desaparición de Pedro Infante. La generación de la "crisis" destila pesimismo, desconfianza, amargura. Es capaz de incorporarse en forma entusiasta a las tareas de rescate después de los terremotos de septiembre de 1985 —hecho que Gilberto Guevara Niebla y otros comentaristas inexplicablemente ignoran—, pero opta por bloquear, do-

ce meses más tarde, la operación de emergencia propuesta para la UNAM por el rector Carplizo.

En 1968 hay una confrontación directa entre los estudiantes y el Estado en el momento en que éste se apresta a festejar, ante los ojos del mundo, los logros del desarrollo estabilizador. Nada más lejano de aquella experiencia que la reciente agitación estudiantil: los reclamos se circunscriben al campus y encuentran eco en la disposición de las autoridades universitarias al diálogo. Los estudiantes de sesenta y ocho provocaron una crisis política cuyos efectos siguen siendo difíciles de evaluar, los ceuistas son fruto de una crisis económica que ha obligado a la comunidad académica a reexaminar el papel de la "máxima casa de estudios" en la vida nacional. Si los primeros adoptan sin tapujos el lenguaje de la reforma política, los segundos exhiben una actitud ambigua o francamente hostil hacia la renovación de la educación superior. Esto distingue, sin duda, a ambos movimientos de los cruzados de 1929, quienes enarbolan la bandera de la autonomía universitaria a la vez que registran una participación activa en la campaña presidencial del ex rector, José Vasconcelos.

*Pensar el 68* es el tributo que los memoriosos del Consejo Nacional de Huelga y otros interesados han querido rendirse a sí mismos. Como todo esfuerzo colectivo, su contenido es desigual. Más que un ejercicio sistemático de historia oral —ese espacio ya fue copado exitosamente por Elena Poniatowska—, los autores han preferido explayarse sobre el movimiento de 1968 y su militancia en el mismo desde la perspectiva de sus preocupaciones políticas actuales. Pero hay un problema aquí. Los testimonios revelan, una y otra vez, el carácter espontáneo de la insurgencia estudiantil, su negativa a convertirse en propiedad de algún grupo u organización en especial. De hecho, sus reivindicaciones

centrales hubieran suscitado las simpatías de cualquier tarjetahabiente del *American Civil Liberties Union* (ACLU). Sobrevendría después la sustitución del anhelo libertario por el afán partidario. Lo que alguna vez había sido patrimonio de una generación en plena eclosión —los peques de la industrialización alemanista—, se transformó de pronto en el acto estelar de un imponente drama revolucionario, con su elenco multitudinario de héroes y villanos. El tronco común de los ex activistas habría de ser su búsqueda de un mito fundador. Sus compañeros victimados recibieron los honores póstumos del martirio supremo. En este sentido, la Plaza de las Tres Culturas proporcionaría la imagen más potente y perdurable del "octubre" mexicano.

No es extraño que el movimiento haya sufrido esta paulatina expropiación ideológica. El parroquialismo político de sus dirigentes los expuso a una interpretación superficial, en muchos casos maniquea, de la realidad. La dura escuela de Lecumberri reforzó en algunos la convicción dogmática, la tendencia a percibir el mundo según ciertos estereotipos bien definidos. Eduardo Valle, *el Búbo*, relata la siguiente experiencia, ocurrida en un avión después de su encarcelamiento y deportación: "Junto a mí, del otro lado del pasillo, venía un hombre perfectamente vestido como si fuera de Oxford. Me encabroné. Yo llevo de plojos y el otro cabrón... Total que, fuera de mí, comencé a despotricar en contra de la burguesía internacional. Entonces, voltear ese hombre y me dice: 'Oiga compañero, ¿de dónde son ustedes?' Cómo que compañero, cómo se atreve usted a decirme compañero, le repliqué. Resultó ser miembro del Partido Socialista de Chile. Nos sirvió mucho, porque este tipo, que era de los más cercanos al presidente Allende, nos dio su teléfono. Apenas llegamos a Santiago la policía nos metió en una bode-

ga... nos iban a expulsar y pedí hablar con esta gente del comité de la Unidad Popular. Rápidamente pasamos de la categoría de expulsados al salón vis: *Very Important Service*."

Los rebeldes estudiantiles rara vez admiten términos medios. Llegan incluso a creer que la suya es una especie de misión divina, consagrada a rectificar los errores cometidos por sucesivos gobiernos posrevolucionarios y guiar al pueblo—como el flautista de Hamelin—, a la tierra prometida de pan y democracia. "Únete pueblo agachón" es una de tantas consignas de la época. El estudiante es el autoproclamado redentor de masas. Herbert Marcuse, y no el Che Guevara, es su verdadero profeta. El recurso de las armas vendría después. En el río revuelto de 1968, las voces de la discordia son más numerosas que las de la concordia. Carlos Monsiváis destaca, empero, el ejemplo del rector de la UNAM, Javier Barros Sierra, quien asume una posición inequívoca a favor de la autonomía universitaria y la legalidad. A fin de cuentas, su parentesco con Justo Sierra pesa más que su hoja de servicios: había sido uno de los fundadores de ICA, director de la Facultad de Ingeniería y ministro de Comunicaciones. El papel de un rector es, en el mejor de los casos, ingrato. La naturaleza política del cargo frecuentemente impide abordar con la debida sensibilidad los asuntos académicos. Hay múltiples intereses que conciliar, variadas presiones que soportar. Barros Sierra supo conducirse siempre con dignidad y aplomo. Le ha de haber causado infinita tristeza encontrar detractores hasta entre aquellos a quienes intentó defender, pero él afirmaría, sereno, que "los problemas de los jóvenes sólo pueden resolverse por la vía de la educación, jamás por la fuerza, la violencia o la corrupción."

Uno de los pocos líderes de sesentaicho que esquivó la trampa mortal de la intransigencia ideológica fue Guevara Niebla. Su libro, *La democracia en la calle*, incomodará a algunos de sus antiguos compañeros de viaje precisamente porque examina el lado oscuro del movimiento estudiantil. Encarar el pasado reciente con objetividad nunca ha sido tarea fácil, y mucho menos para una generación que creyó descubrir en la acción militante la llave del porvenir. Los voceros estudiantiles son propensos a masticar el caramelo de la democracia

directa, plebiscitaria: quien llene la plaza con más adeptos tiene la razón. Parecen ignorar que la democracia se ejerce con la cabeza y no con el puño en alto. El idealismo juvenil, como todo idealismo, a veces se presta a la manipulación. Es indudable que las esperanzas e ideales expresados en un momento dado por los universitarios cedieron el paso a prácticas políticas verdaderamente aberrantes. El "macartismo de izquierda", como lo define Guevara Niebla, caló hondo en la conciencia de muchos dirigentes, lo que repelió a sus otrora simpatizantes y propició el derrumbe final del movimiento. El universo estudiantil estaría dominado hasta muy entrados los setenta por la funesta disyuntiva del escapismo puro y el culto a la violencia. Avándaro o La Habana, *flower power* o *people power*, el "reventón" o la revolución: *that was the question*.

Fue en la Universidad de Sinaloa donde la lógica retorcida del violentismo adquirió su mayor impulso con la aparición de los llamados "enfermos", un grupo de dos o tres centenares de estudiantes cuyos desmanes hubieran hecho palidecer a Al Capone. Guevara Niebla reseña el largo catálogo de horrores que tuvieron que soportar los catedráticos y alumnos sinaloenses: destrucción de los bienes de la institución (escritorios, pizarrones, microscopios, etcétera), sabotaje a las clases con bombas de agua, apropiación ilícita de dinero de la caja universitaria, agresiones físicas de toda índole, y asesinato. La vocación gangsteril de los "enfermos"—según nos cuenta Guevara Niebla—tuvo resultados espantosos: "En menos de un año la universidad quedó, efectivamente, destruida. En sus espacios había desaparecido todo rastro de organización y trabajo académico consistente: la actividad docente se había reducido al mínimo con una pequeña planta de maestros que realizaban su (heroica) labor en medio de un hostigamiento incesante que incluía un bombardeo sistemático de adjetivos injuriantes y golpizas de las cuales no se escapaban ni las mujeres."

El culto estudiantil a la violencia, bien se sabe, ha sido un fenómeno tanto de derechas como de izquierdas, inclusive en sociedades muy distintas de la mexicana. El holocausto senderista tuvo su cuna en la Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, en Ayacucho.

El "bonchismo" de la Universidad de La Habana—al que no fue ajeno el estudiante de derecho Fidel Castro—acaparó las energías de ex integrantes de "Joven Cuba", organización armada que había combatido infructuosamente a Fulgencio Batista en los años treinta. Muchos de estos grupos no le piden nada a los *squadristi* o a los güeros que entonaban el *Horst Wessel*. En cuanto a la "revolución cultural", presuntamente desencadenada por el movimiento estudiantil (la liberación sexual, el consumo de drogas, los derechos de la mujer, los reclamos de minorías a favor de una mayor participación política), guarda una similitud extraordinaria con el jacobinismo hedonista que blandieron los partidarios del poeta Gabriele D'Annunzio durante su breve ocupación de la ciudad de Fiume (1919-1920).

El texto de Guevara Niebla también dedica un amplio espacio al movimiento ceuista. El autor reconoce que el documento "Fortaleza y debilidad de la UNAM", dado a conocer por el doctor Carpizo en una reunión del Consejo Universitario, el 16 de abril de 1966, tuvo un impacto favorable sobre la opinión pública. Pone en duda, sin embargo, los métodos empleados por la rectoría para tratar de hacer valer su paquete de modificaciones académicas. Guevara Niebla es un analista demasiado lúcido y experimentado para caer dentro de las redes simplistas tendidas por los ceuistas (rezaba una manta: "El plan Carpizo expulsó al pueblo de la UNAM"). El *overkill* verbal, el "asambleísmo" y otros rituales igualmente pendenciosos no se salvan de su mirada crítica. Su recapitulación de los males que han acechado a la UNAM en décadas recientes es impresionante. Pese a su refrescante honestidad, Guevara Niebla se aferra al proyecto de una universidad de masas. Y es ese mismo proyecto el que hoy necesita urgentemente una revisión radical.

Durante un período relativamente prolongado, los objetivos igualitarios de la Revolución Mexicana en el campo de la educación coincidieron con el crecimiento espectacular de la economía nacional. Fue así como el número de alumnos en la UNAM se elevó de 24 000 a 350 000 entre 1940 y la década presente. Desafortunadamente, como lo mostraron los programas del *Great Society* promovidos por el presidente Lyndon Johnson en los Estados Unidos, no siem-

pre son suficientes las buenas intenciones y los recursos abundantes para remediar la injusticia social. Guevara Niebla condena el gigantismo y el burocratismo que agobian a la universidad más grande de América Latina, pero no está dispuesto a admitir que este lúgubre estado de cosas sea consecuencia de un esquema educativo que no supo ni quiso renovarse a tiempo. En pocas palabras, Guevara Niebla se niega a ser el verdugo de aquellas teorías que su libro desbanca con tan singular esmero porque él mismo las sigue pregonando. En el fondo, lo que realmente le inquieta

es el surgimiento de una élite meritocrática ("aristocracia del intelecto", diría Antonio Caso) en el seno de la universidad. Paradójicamente, el trayecto intelectual de Guevara Niebla es un testimonio elocuente de lo que puede lograr una persona a base de méritos propios en medio de la adversidad.

Cuando, en un ocasión, Ramón Xirau le preguntó a Daniel Cosío Villegas qué hacer con la UNAM, el maestro le contestó: "OTRAM, Ramón, OTRAM." La universidad pública no tiene por qué ser sinónimo de estancamiento académico. Sin embargo, para cumplir con su come-

tido, sobre todo el de preparar a futuras generaciones de ciudadanos para los quehaceres exiguos de la Tercera Revolución Industrial, hará bien en recordar lo dicho por Vasconcelos a los maestros en mayo de 1924: "Lo importante es condenar a los que no hacen y a los que nada intentan. No hacer es ya un principio de destrucción, si se considera que no hay obra humana que no requiera ser conservada con empeño para que se renueve y perdure. La historia olvida las palabras, pero atiende a la magia de las obras."

CRÓNICA DE POESÍA

## EL ALFABETO DEL CUERPO

Por EDUARDO MILÁN

- Rubén Vargas, *Señal del cuerpo*; Santa Cruz, Bolivia, Editorial Cabildo, 1987.
- Eugenio Montejo, *Alfabeto del mundo*; México, Fondo de Cultura Económica, 1988. Prólogo de Amé-rica Ferrari.
- Gonzalo Rojas, *Materia de testamento*; Madrid, Hiperión, 1988

EN AMPLIAS ZONAS de la nueva poesía latinoamericana existe un pacto que más que pacto es un sobreentendido: un movimiento de retorno, una reterritorialización respecto de los espacios poéticos anteriores a la vanguardia. Bien mirado el fenómeno, resulta no sólo anacrónico sino imposible de realizar. La poesía latinoamericana gana verdadera autonomía en la ruptura (Darío) y en las propuestas formalmente mestizas de los maestros herederos de la vanguardia (Huidobro, Vallejo, el primer Neruda, etc.). Todo regreso, en la poesía latinoamericana, choca con la barrera del gran nicaragüense y su concepción de la poesía como alteración neocolonial de las propuestas metropolitanas. Está claro que en poesía un mapa no se traza de acuerdo con la geografía sino respecto de las inflexiones del habla. En poesía todo mapa es un mapa de la lengua. De ahí, todo poeta latinoamericano puede dialogar con la zona española de la lengua, una zona que, por razones obvias y de descubrimiento, cuenta con un exceso temporal respecto de las hablas coloniales. Pero ese trabajo de entroncar

desesperado corre el riesgo de soslayar su propia tradición, una tradición que costó sangre, sudor y lágrimas y que no es otra que *nuestra* tradición de la ruptura. Hay que agradecer la aparición de nuevos poetas cuya preocupación central no sea el retroceso sino la resistencia, la asimilación consciente de su tiempo y no el revival manierista de tiempos formales más tranquilos. Es el caso del poeta boliviano Rubén Vargas (1956). El austero volumen que reúne los breves poemas de *Señal del cuerpo* impone a Vargas como un poeta preocupado por la búsqueda de nuevos medios expresivos. En vez de regresar, Vargas sueña el pasado pero siempre desde la perspectiva de un aquí poético, que comienza incluso con el reconocimiento material del poema, de la textura de los signos, del blanco de la página. La historia para el poeta boliviano es la historia del poema, que entronca directamente con la historia de la concreción o de los constructores del lenguaje poético. Respecto de la tradición que asume, de su tradición, dialoga con su compatriota Eduardo Mitré (1943), uno de los representantes más

radicales de una poesía comprometida con la forma, del lado castellano de la lengua latinoamericana. Como maestro general, no es difícil individualizar la presencia de Octavio Paz y de la zona más crítica de la poesía del mexicano.

*Señal del cuerpo* parte de una identidad: cuerpo = signo, y el concepto signo está limitado a la categoría de signo verbal o palabra. En adelante el cuerpo es materia verbal, una superficie de "hablas" limitada por sus bordes, sus fallas, sus hendiduras y rodeada por la presencia amenazante del silencio. Esa superficie significa que resulta el cuerpo resalta un único tema: el amor. La superficie (el poema) se desplaza al espacio donde el amor ocurre. Y las palabras se atraen o repelen por ese mismo amor, a través de la fruición amorosa dada por su posible parentela musical. La paronomasia o trocadillo funciona como el dispositivo o el lazo de unión que traba a los cuerpos amantes:

tu cuerpo  
voracidad/veracidad  
me ata a la tierra

El ejemplo es claro de la vocación metalingüística de Vargas al accionar el recurso de la metáfora total: el poema sustituye al mundo (la tierra) y se transforma en el único espacio posible. El paralelismo funciona por la sección de la paronomasia que al mismo tiempo de abrir el espacio del juego tematiza el mundo y otorga una posibilidad de conocimiento. Pero el verdadero conocimiento que plantea Vargas a lo largo de esta *Señal del cuerpo* es el conocimiento del poema, origen o piedra de toque para el conocimiento del mundo. Vargas centra toda su atención en la raíz del acto de escribir, una raíz que no se ubica en la retórica formal del pasado sino en el presente incuestionable del poema.

Una de las poéticas que mayor aliento traen y que ejercen una atracción mayor en la poesía latinoamericana actual es la que sustenta un nuevo clasicismo o, mejor, un neoclasicismo al uso. Entre la mimesis en su forma más precaria —la repetición del mundo a través de una norma perfectamente codificada— y la invención casi de la nada, este neoclasicismo funcional se levanta como el arreglo, la transacción, entre una poesía que debería ser y una poesía de lo posible, donde el principio de realidad ordena de una vez y para siempre los códigos de escritura. ¿Qué significaría hablar de principio de realidad referido a la poesía? En primer lugar, en lo que toca al poeta: el reconocimiento de esa figura, transformada casi en un lugar ausente, como integrante de una especie en vías de desaparición (en este sentido, el poeta se parece en mucho a algunos animales o a algunas razas de los que tenemos noticias sólo cuando ponemos el grito en el cielo; para el animal, ejemplo: el tigre; para las razas, ejemplo: esquimales). La desaparición del poeta es su desaparición como ser eminentemente órfico. Ya no más Orfeo: ahora hay nómadas del canto que, de tan desterritorializados, han perdido consistencia ontológica respecto de la geografía. Ya no más poetas: hay cantos, cantos que al cantarse dicen que son cantos. Este es un tema que subyace como piedra de toque a la poesía de honda conceptualización de Eugenio Montejo (Venezuela, 1938). Segunda puesta en escena del principio de realidad en poesía: la conciencia, cada vez más agobiante, de que la tarea del "po-

ta" es la de tomar apuntes, la de dar noticias del mundo, tanto de su más acá como de su más allá. La posición de este apuntador en el crepúsculo del siglo es difícil: sabe que sus notas deben acercarse siempre a la verosimilitud, a una estética de lo posible y que cualquier traspie, cualquier resbalón, transforma toda la empresa en una fábula más al servicio del espectáculo social y cultural. Este tema también cobra un enorme peso en la poesía de Montejo. Tercera posición poética del principio de realidad: el lector que a la vez no sea un escritor corre el riesgo de quedarse al margen de la aventura estética, ya que la poesía tendería, en su calidad de producto estrictamente subterráneo, a alcanzar el sentido de una especialización. Frente a este panorama, el "poeta" debe practicar un manejo intensamente lúcido de su lenguaje para no dejar fuera de juego al objeto de su deseo. Eugenio Montejo descubre entonces la necesidad de un pacto. Ese pacto consiste fundamentalmente en no romper las ligazones, cada vez más débiles, con la naturaleza. La poesía de Eugenio Montejo está atravesada por todos los lugares, pero de todos ellos el de mayor persistencia, el de mayor nivel simbólico, es el mundo natural. No una naturaleza de sentido retórico, lugar íntimo donde el poeta rehacía su visión del mundo, un lugar donde se ordenaba el caos mundano. Quiero decir: no una naturaleza en estado puro, subproducto imaginario que huye de la prosa de las ciudades. El mundo natural para Montejo no sólo es un alimento espiritual: es el interlocutor más válido en su diálogo. Esa calidad de apuntador del poeta para Montejo, situada con precisión por América Ferrari en la introducción de esta antología, es su calidad de traductor. Y aquí se revela la segunda calidad de ese pacto poético - natural: para Montejo el poeta no es un inventor, no es un ente eminentemente metafórico capaz de sustituir un mundo por otro, capaz de crear una sobrenaturaleza o una naturaleza otra, realizada estrictamente con base en el lenguaje. El que canta, para Montejo, debe estar vestido o revestido de una ética transparente que devuelva a la vida el reflejo de piedad con que ésta nos ilumina. Ese es el diálogo, un diálogo de un sólo espejo. De ahí que Montejo —y eso lo ve muy bien Ferrari— desconfié de la posibilidad arquitectónica del len-

guaje, de su posibilidad creativa en el sentido de fundar un segundo mundo con los ruidos del primero (paronomasias, onomatopeyas y toda la parafernalia fónica que en la creación se articulan como recursos de duplicación de la vida). Montejo sabe que en toda propuesta radical de invención subyace como un flujo lento una actitud mimética, aunque la mimesis logre camuflarse de vacío o de nada y el poema se sitúe en el momento justo en que en el mundo no existía nada que existiese. Para Montejo existe un solo mundo, aunque ese mundo sea plural y se disemine en múltiples mesetas. La matriz, madre o piedra de toque inicial ha sido una: el mundo referencial. El recurso al mito para Montejo no es la búsqueda de un origen que parecería perdido, no se trata de un desplazamiento figurativo. El mito viene en apoyo del mundo real y pseudoconcreto y actúa como la bodega, el depósito o la memoria de la especie. Montejo va al mito para iluminar un aquí y un ahora.

Si hablé de neoclasicismo en el caso de Montejo no lo hice en un sentido escolástico ni tampoco como una propuesta epigonal al revés, en un sentido de retorno a las "fuentes" o a los lugares tranquilos de la forma tan de moda en las nuevas generaciones poéticas latinoamericanas. Si Montejo mantiene siempre una ética temática, esa posición se desplaza sin dificultad a una ética formal. Montejo no retrocede. Tampoco hablé de neoclasicismo en el sentido de un equilibrio entre la expresión y el contenido de su lenguaje. No hay equilibrio posible porque equilibrio supone armonía y en Montejo es clara la conciencia del trabajo de pérdida que corresponde al que canta. No sólo los temas del canto cambian cuando canta el canto sino que también cambian sus condiciones. Hablé de neoclasicismo en relación con la misión de un traductor del mundo, que no parece ser otra que la de comunicar. No de comunicar en el sentido de una comunicación inteligible, de lenguaje referencial y denotativo. Comunicar, en el sentido de Eugenia Montejo, equivale a una de las formas del sacrificio: la crisis del yo poético al dejarse atravesar por el mundo no verbal con la única herramienta en sus manos de un alfabeto que no alcanza. Si *dar* ese mundo es una tarea imposible —y de tan imposible asumida de antemano—,

*hablarlo* es ya un acto de fe. Y el único acto de fe para la poesía de estos tiempos cabe en una palabra: resistir.

Un libro, un único libro es la obra de Gonzalo Rojas. O, al menos, así quiere que la veamos el autor. En efecto, desde *Oscuro* (publicado en la década de los setentas en Monte Ávila Editores de Venezuela) esta obra viene en aumento y en cada entrega Rojas se las ingenia para hacernos caer en su circularidad. Nuevos poemas proyectan al presente antiguas entregas y, del mismo modo, antiguos poemas imponen un efecto de cristalización a los nuevos libros.

¿Por qué? ¿Cuál es el efecto buscado por el poeta? ¿Se trata de una anulación del tiempo creativo o de decretar que en una obra poética todo es lo mismo? Personalmente creo que se trata de la valoración que hace Rojas de la tradición. El momento estético que vivimos actualmente es una verdadera pugna por lograr un entronque con alguna idea de la tradición. A mayor conciencia crítica del artista corresponde una mayor problematización respecto a esa cuestión. Mientras algunos se empeñan en repetir modelos, crear "climas" y emprender un regreso acrítico a formas que nada dicen funcionalmente, otros, los menos pero mejores, tratan de valorar críticamente las posibilidades de diálogo con el pasado estético.

Los resultados de esa lucha no se dejan ver claramente todavía. Dentro de la poesía latinoamericana es patente una recaída en formulaciones clásicas, en un intento —vano a mi modo de ver— de búsqueda de una estabilidad frente al caos estético imperante. Se regresa entonces a una poesía de contenido por el contenido mismo, olvidando que el poema es una máquina esencialmente *material*, donde el contenido es producido por la forma y nunca le es anterior. Se regresa también a los *grandes temas* patentados por una manera retórica de ver el *significado* poético (la trascendencia está nuevamente a la orden del día), olvidando la lección de *insignificancia* temática que ha dado lo mejor del poema moderno. En otras palabras, frente a un presente que se manifiesta en forma caótica, se busca la consolación del pasado, sea este el que sea. Así, al contrario de un *encuentro* con el pasado lo que se produce es un verdadero choque, con la consecuente pérdida de va-

loración crítica. Por el contrario, una mirada crítica al pasado encontraría seguramente un eje dialógico muy claro: el de los fundadores de la concreción, el de la tradición de constructores del lenguaje, el de los hacedores. En ese eje, que en la poesía latinoamericana del siglo encuentra su momento de esplendor con los maestros herederos de la vanguardia (Lezama Lima, Octavio Paz, entre los más notables) se sitúa Gonzalo Rojas. El diálogo con la tradición, para estos poetas que heredan en cierta forma la mirada sincrónica de la poesía, la mirada actualizante de un "aquí" poético, es un problema moral. Se trata de una ética vitalista en la medida en que el compromiso con el pasado es hacerlo y verlo de nuevo a la luz de su funcionalidad presente. Así, paralelo al trabajo de *bacedor*, de *creador de lenguaje*, corre el trabajo de ser *hablados* por la tradición, de ser atravesados por otras voces que, con igual vitalidad que las voces presentes, demandan un lugar aquí. En este sentido es ejemplar el caso de Lezama Lima y su diálogo siamés con Luis de Góngora. El caso de Gonzalo Rojas es igualmente ejemplar. Desde muy temprano en su poesía, Rojas se ha encadenado a una tradición poética y no la suelta. Esa tradición —esos nombres y esas voces vivas— funcionan emblemáticamente, son talismanes que operan para neutralizar aquello que el poeta ve como sinónimo de pérdida o de desgaste de lo humano, de lo vital o de lo poético mismo. En vez de huir hacia el pasado buscando aquel lugar íntimo que lo consuele, Rojas atrae el pasado a este ahora, a través de nombres con los que entra fácilmente en sincronía, porque sus nombres —o poéticas— con las que es posible dialogar formalmente. El arci-preste de Hita, San Juan de la Cruz, Agustín de Hipona, Santa Teresa, Rimbaud y muchos más son convocados para hacer acto de presencia en sus textos con el fin de ordenar un poco este caos. A veces sus nombres pero a veces también pueden ser palabras, puede ser el lenguaje mismo que adquiere una sobre-presencia:

Ya no se dice oh rosa, ni  
apenas rosa sino con vergüenza; ¿con  
a qué?, ¿a exagerar [ vergüenza  
unos pétalos, la  
hermosura de unos pétalos?  
Serpiente se dice en todas las lenguas,  
es lo que se dice, serpiente [eso

para traducir mariposa porque tam-  
frágil está proscrita [ bién la  
del paraíso. Computador  
se dice con soltura en las fiestas,  
por pensamiento. [ computador

La apelación a un lenguaje que ha decaído del uso no está practicada desde la nostalgia sino desde la ironía, elemento corrosivo que señala la banalidad, la frivolidad y la imbecilidad de la época en que vivimos. Pero la mirada al pasado no es nostálgica, en esencia, porque la forma poética que elige Rojas no lo es. Gonzalo Rojas ha flexibilizado de tal manera la matriz de su escritura que todo tipo de discurso cabe allí. Lenguaje objeto, metalenguaje, exclamaciones e interrogaciones: todas las conversaciones son posibles dentro de esa estructura que obliga a una lectura en zig-zag, a una lectura de sintaxis quebrada donde menos se esperaba, porque su base es la respiración y la respiración es personal. En vez de cerrar, Gonzalo Rojas abre. Y abre porque sabe que solamente en una estructura abierta —una estructura casi sin estructura— pueden dialogar todas las voces presentes y puede hablar también la tradición. Ese airear el espacio de sus textos es posibilitar la presentificación de otras voces y otros ámbitos para que todos hablen, los vivos y los muertos en pie de igualdad. Porque no se trata más que de eso.



Sin título