

# LOS LIBROS

CRÓNICA DE NARRATIVA

## NARRADORES DEL DESIERTO

Por CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

• Miguel Méndez, *Peregrinos de Aztlán*, ERA, México, 1989, 188 pp.

• Daniel Sada, *Albedrío*, Leega Literaria, México, 1989, 225 pp.

MÉXICO, COMO UN mapa para iluminar, se va llenando de nuevos colores narrativos. Desde que se esfumó la pólvora revolucionaria y las arenas acabaron por cubrir los despojos, los vastos desiertos del norte del país desaparecieron como escenario narrativo. Martín Luis Guzmán y Rafael F. Muñoz quedaron en el último vagón de una línea de ferrocarril interrumpida.

Hasta los años ochenta la narrativa pareció concentrarse en el gran misterio de la ciudad: vida de corte y leyendas de arrabal. Después de Yáñez y Rulfo la aldea quedó hipostasiada de la Historia; otros escritores, más jóvenes, como Elena Garro, Jorge López Páez o Sergio Galindo, trataron, no sin éxito, de reformular una idea de la provincia, aquella que para Octavio Paz (al comentar *Al filo del agua*) "es la invención novelesca por excelencia de la ciudad porque la contemplamos como espacio cerrado y suficiente, es decir, como el lugar privilegiado en donde las cosas secretas ocurren a los ojos de todos".<sup>1</sup>

Esa provincia fabulada por quienes la abandonaron —como ocurrió en los años cincuenta— cede ahora el paso al testimonio de aquellos que la viven hoy como realidad y como tradición. Escritores del desierto como Jesús Gardea, Ricardo Elizondo Elizondo, Gerardo Cornejo y Daniel Sada (1983), retoman un camino abandonado por la guerra y cuentan las historias de una "paz", la del desierto, cuya riqueza completa nuestra geografía literaria.

Un antecedente caprichoso de los actuales narradores del desierto bien puede ser Miguel Méndez (Arizona, 1930), autor de una novela ya clásica de la lite-

ratura chicana, los *Peregrinos de Aztlán*, aparecida en los Estados Unidos en 1974 y este año reeditada en México.

La obra de Méndez, de un esplendor más verbal que narrativo, es un eslabón perdido en el curso de una evolución cuyo trance final desconocemos: la relación entre la cultura mexicana y la norteamericana. Méndez escribe desde su "condición de mexicano indio, espalda mojada y chicano". Esta convicción lo ubica en varios planos. Por un lado la suya es una novela que ocurre esencialmente en el desierto de Sonora —como Guerrero en Garro y Veracruz en López Paéz y Galindo— y es la memoria de un pasado perdido, cuando no prohibido.

Esa nostalgia le brinda un sitio generacional y algo más, una doble función: Méndez precede lo mismo a los actuales novelistas *mexicanos* del desierto, que a los escritores *chicanos* contemporáneos. Difícil hallar un caso de un escritor tan esencialmente fronterizo, desplazado y solitario: frente a los primeros Méndez no deja de ser un autor obsoleto, cuyo realismo social es anticuado; de cara a los segundos es un chicano de primera generación o si se prefiere, un mexicano antiguo, escritor que aún no se enfrenta a la tragedia de toda escritura en la frontera de dos lenguas y dos culturas. Méndez escribe en español y recuerda Sonora. Lo más débil en *Peregrinos de Aztlán* son las imágenes de la sociedad norteamericana: son una caricatura. Méndez lo reconoce implícitamente al narrar el cisma generacional entre los viejos mexicanos de allá que todavía sueñan con volver a México y sus hijos, chicanos cuyo idioma ya no es el español y van a luchar por

encontrar un lugar digno en los Estados Unidos. El mundo de Méndez, el de la memoria, es sin duda el primero.

Esa soledad de Miguel Méndez, ese *nouveau* que ambienta su novela es quizá su aspecto más notable. Una lectura banal del libro lo situaría como una obra terminal de un realismo social que en México (es decir, desde la capital y sus cortes literarias) se agotó a finales de los años cuarenta. Sin embargo, esa marginación tiene una magia que ofrecemos.

La novela se basa en un triángulo geográfico y emocional: la oralidad de los indios yaqui, el mercado norteamericano y la nostalgia de una Mexicanidad. Los yaquis desaparecen víctimas de la injusticia social; hombres y cosas de los Estados Unidos son la única luz al final del túnel: la Mexicanidad es difusa, falsa, traicionera. Este triángulo determina combinaciones poco frecuentes en nuestras letras como la relación entre dos guerras donde han muerto mexicanos: la revolución de 1910 y... la guerra de Vietnam. Ya José Revueltas, en una de sus novelas más impopulares (*Los motivos de Caín*, 1957) había planteado la descabellada hipótesis del encuentro torturante de dos mexicanos en la guerra de Corea: uno, comunista; el otro, voluntario en el ejército norteamericano.

Traer a cuento a Revueltas no es gratuito. Las mejores páginas de *Peregrinos de Aztlán* recuerdan al mejor Revueltas: por su patetismo poético, por su libertad con el lenguaje, por la violencia de su dolor. Pero en Méndez no hay ideología: su novela es doblemente desértica. Porque allí transcurre y porque toda esperanza escatológica ha quedado cancelada, si es que existió. Méndez no ahorra

palabras cuando de denunciar la injusticia se trata: conmueve la doble aniquilación del indio entre el agricultor gringo y el general revolucionario mexicano. Su queja dolorosa es en efecto un alarido en el desierto ("mundo sin verdor y sin letras"). Los peregrinos de Aztlán viajan en círculos en la arena, tribu sin religión y sin destino. Méndez ironiza con el indio yaqui llamado Jesús de Belem, que, a diferencia de su ilustre homónimo, carece de cruz para perdurar sobre los siglos.

Nuestra literatura, como toda la cultura mexicana, es ramplonamente centralista. Y lo peor del centralismo es que contamina de ramplonería a su periferia. Una excepción como los *Peregrinos de Aztlán* es digna de notarse. Es una novela estrictamente periférica y su situación desértica, su abandono entre dos culturas, la hacen un faro en ese otro desierto, el de nuestra ignorancia. Su desesperanza, para valerse del lugar común, es la esperanza de ser sitiados por los bárbaros, por literaturas mexicanas menores, dueñas de una lengua cuya ajedrezada nos cuestione y nos ilumine.

Otro, el de Coahuila, es el desierto de Daniel Sada. Pero, como el de Méndez, está signado por la añoranza. Nostalgia ajena por seguir el paso de seres que tampoco conocemos y que en Sada son aquellos húngaros o gitanos de leyenda, fantasmas de nuestra infancia que en

*Albedrío* se presentan con la doble maestría de su autor: artesano de la palabra y crítico de la vida.

Daniel Sada es el más formalista de nuestros narradores. Como en sus dos libros anteriores —*Lampa vida* (1980) y *Juguete de nadie y otras historias* (1985)—, *Albedrío* es una novela construida con un rigor matemático y lingüístico cuya obsesión raya en lo increíble. Así como antes trabajó el endecasílabo en su prosa, ahora Daniel Sada rinde homenaje al octosílabo, deseoso de encajarse en la tradición del romance español.

La exuberancia de Daniel Sada molesta a muchos y no necesariamente por malas razones. En su defensa presentamos dos argumentos. Uno habla de un escritor para quien el respeto por la palabra y la devoción por el lenguaje significa una bofetada en el rostro de una narrativa comercial que no ha producido ningún Hemingway o Chandler y sí reiteradas ofensas contra la riqueza del lenguaje como instrumento del escritor. Pero lo que en realidad sorprende en Sada es que a diferencia de otros "formalistas" (utilizo la palabra en sentido peyorativo) su amor por la métrica no es un preciosismo hueco destinado a paliar la acedia con el éxito mundano, sino una decisión formal de contar historias. Que Daniel Sada reúna ambas cualidades es uno de los tesoros de las letras mexicanas contemporáneas.

Pero vayamos a las historias. Es cierto que en *Lampa vida*, su primera novela, la exuberancia verbal —donde la imitación de Guimarães Rosa y Lezama Lima era evidente— estorbaba una narración a todas luces encantadora.

En *Albedrío* Sada logra el equilibrio. La riqueza de matices idiomáticos y la cadencia semimétrica de la prosa son el cuerpo de una ensoñación. *Albedrío* es la novela de un niño que huye con una caravana de húngaros, que van de pueblo en pueblo haciendo cine, maroma y teatro mientras roban, tras bambalinas, a su público. Este romance picaresco no niega su tradición en la literatura hispánica: la enfrenta y la vuelve a inventar. Es la cruzada de un niño obligado a convertirse en enana barbuda para pelear el futuro entre los incrédulos.

A través de *Albedrío* viajamos por tierras ignotas, por un desierto donde espejismo y oasis son visiones que se alternan. En ese juego de apariencias y esencias la lengua en movimiento de Daniel Sada es la única brújula. Su *norte* es una de las rutas más fértiles que podamos transitar hoy día. En buena hora han sido reparadas las vías férreas hacia ese desierto a cuyas espaldas vivimos.

## NOTA

<sup>1</sup> Octavio Paz, México en la obra de Octavio Paz, FCE, 1987, p. 565. (Tomo II: Generaciones y semblanzas)

## CRÓNICA DE CRÍTICA

## EJERCICIOS DE ORNITOLOGÍA

Por JOSÉ MARÍA ESPINASA

- Alberto Ruy Sánchez: *Al filo de las bojas*; SEP y Plaza y Valdés, México, 1989; 367 pp.
- Esther Seligson: *La fugacidad como método de escritura*, Plaza y Valdés, México, 1989.
- Francisco Segovia: *Figuraciones*; UAM, México, 1989; 153 pp.

I

**H**AY HUELLAS POR todas partes: sin ese aspecto del oficio creador que se llama lectura, la modernidad no habría sido posible. Al escritor lo define, tanto o más que lo que escribe, lo que lee. Su participación en esa peculiar esquizofrenia (o, si se quiere, movimiento dialéctico) es vivida, sin embargo,

como una y la misma cosa; no hay oscilación del péndulo sino una continuidad en el gesto.

Es inevitable que la lectura como gesto (como el amor, el odio y el compromiso político, quiera ser compartida con un "público", extraña forma en que el *voyeur* se reinvidica en ese anonimato que se llama lector. Si Borges juega con la idea de que todo libro es una página

del Gran Libro, todo lector es un átomo de ese gran lector preexistente al que cada lectura da forma, a la vez que (como Penélope) lo desteje hasta hacerlo desaparecer.

II

Es frecuente que el escritor —lector ponga por escrito sus lecturas en ese mar de

letra impresa que son los suplementos, revistas, semanarios y periódicos que se acumulan día con día. Es también frecuente que ese escritor reúna pasado el tiempo ese material en libro, cumpliendo un doble propósito: Primero, rescatarlos de una continuidad neutra (y neutralizante), la de la lectura en común de una sociedad literaria o cultural a la que sin duda contribuye; y segundo, hacerlos decir en conjunto algo que no decían por separado, incorporarlos a una continuidad potenciadora cuyo eje es la idea, discutible pero central, de "el autor". Así se han formado, es cierto, muchos libros grises e intrascendentes, pero también, y aquí hay tres casos, libros brillantes, capaces de incidir en la manera de leer, y por lo mismo, de escribir, de concebir el mundo.

A su manera son diarios de lectura, parten de esa idea señalada antes: *mi* lectura, como *mi* vida, es original (en el sentido de irreplicable, no en el de innovadora) y eso les da, en principio y para siempre, legitimidad. No es frecuente, sin embargo, que estos diarios de lectura interesen —al lector, al editor— si no están sustentados por una obra que llamamos de creación. El lector supone, y con razón, que lo que escribe ese autor depende en gran medida de lo que lee, pero también, y con menos razón, que escribir bien es sinónimo de leer bien. Hay aquí un curioso desplazamiento de la anterior costumbre de leer biografías de escritores, desplazamiento por cierto muy literario: la vida vivida deja lugar a la vida leída (del lector), y el lugar de la aventura pasa a ser no la página en blanco sino la página escrita.

### III

Alberto Ruy Sánchez, por ejemplo, escribe a lo largo de varios años "ensayos breves, reseñas, anotaciones obsesivas" y ahora las entrega organizadas en un libro. Todo, pues, en esa organización significa. Desde el título: *Al filo de las bojas*, que antes que a la idea cortante remite a la de margen; a la anotación ya ni siquiera al margen, sino al canto de lo leído, lugar al que "relega" por partes iguales lo ya escrito (lo que "ocupa" la página) como la elección del ensayista. En la escritura el filo no se afila: gana cuerpo, densidad, otorga a la página una nueva dimensión.

Además, la organización subraya una

mirada transversal al tiempo, a la cronología en que fueron publicados. Esto me parece muy importante: la agrupación temática de los textos implica la convicción en un (posible) discurso que rebasa la suma de sus partes, que crea en su ejercicio un marco (precisamente no teórico sino práctico) de lectura.

Ruy Sánchez tiene una forma de leer que está cercana a su narrativa: parte de una historia —la suya, la del escritor, la del libro o incluso la de otro comentario— que se desarrolla en forma extensiva (más que intensiva). La información, que sabe manejar sin que se vuelva farragosa, y el punto de vista personal, que se incorpora sin violencia, definen un género: la invitación. Cada texto busca que el lector se interese en aquello que se comenta, que lo busque. Esto Ruy Sánchez lo consigue de manera brillante. Y sin por ello renunciar a la profundidad. Es cierto que no agota temas, pero en sus esbozos hay densidad y gracia (y esto, en distinta forma, es algo que sucede en los 3 libros aquí comentados).

La organización de *Al filo de las bojas* es muy acertada, aunque habría merecido un recorte, en especial la sección titulada "Aventuras de la mirada" que corresponde a otro libro por su tono, mucho menos basado en la referencia, ya que busca un diálogo con las pinturas. Y también la última parte, "Respuestas", que no agrega nada al libro, y, tal vez, "Orientalismos y erotismos". Acepta, de entrada, ese aspecto "francés" de su lectura, pero dándole una vuelta de tuerca, no la impersonalidad de las estructuras sino el subrayado de un yo afectivo (aspecto que en el libro y con el tiempo va a ir creciendo, al revés de lo que sucede con la un poco monótona lucha contra la crítica ideológica, tal vez porque esta batalla ya se ganó, y a ello contribuyó Ruy Sánchez en su momento).

Libros como *Al filo de las bojas* son una apuesta arriesgada, es ideal para ese género de lectores antropófagos formados en la lectura de los suplementos, y que buscan una relación inmediata con el hecho artístico o literario, para —al menos ficticiamente— establecer una cercanía con lo leído, ese lector que califica la actualidad. (Hasta aquí la antropofagia es una virtud). El autor aprovecha esta voracidad para hablar de aquello que le interesa, y termina por interesarlos también a los lectores. Ese antropó-

fago deviene canibal con mucha facilidad, no sólo como con voracidad, sino que también expulsa (a veces sin digerir) con la misma prisa. Este tipo de libros no son para ellos aunque los encuentran deliciosos.

La segunda parte del libro, "La prosa de intensidades", se ve debilitada por su aspecto militante y normativo. La lucha por incorporar lo que él escribe a una tradición nacional. No tanto que sus argumentos sean débiles (que no lo son) sino que insiste en repetirlos sin variantes (y así agregamos a esto el poco afortunado nombre de batalla "prosa de intensidades"). Pero acaba por cuajar en espléndidos apartados: "La novela de la condición humana", "Heterodoxias", y (sobre todo) "Entre las hojas, los frutos", que junto a "La crítica en primera persona" constituyen lo mejor del libro.

En su movimiento extensivo se cumple el cometido, envuelve al lector en un clima pensado especialmente para cada semilla. La personalidad de una lectura se incorpora a la colectividad sin perder sus rasgos importantes, se vuelve naturaleza de la cultura. Por ejemplo, la filosofía es incorporada como un género literario sin necesidad de justificarlo, sin perder su carácter discursivo y reflexivo. Tal vez, como sugiere Michel Tournier, toda crítica sea un ejercicio de vampirización, pero después de chupar la sangre el crítico —vampiro no vuelve a las penumbras, sino que se aparece en medio de la luz (que es el medio del lector) transformado —quiero imaginar— en un colibrí.

### IV

El paso del tiempo es la gran prueba para libros como los aquí descritos: los deja ya sin el apoyo (el maquillaje) de lo inmediato. Pero en estos ejercicios de ornitología no se trata de saber si tuvieron razón o no (o en otras palabras, si le atinaron), sino si se sostienen como obra literaria.

En *La fugacidad como método de escritura* Esther Seligson hace un libro muy similar al de Ruy Sánchez, pero que se nos presenta como distinto gracias a la decantación del tiempo, que ese tiempo más que el escritor provoca en las palabras. También tiene una organización no cronológica, pero su ordenamiento no es temático sino por afinidades electivas: los autores le hacen seguir en su

atracción una voluntad libre. Es el ejercicio de la lectura lo que hace que un autor se haga preceder de otro, impone su consecutividad. El tiempo transcurrido (más de 20 años) entre el primer artículo (sobre Ionesco) y el último (sobre Jabés) invierte el sentido de la lectura y ya no se está ante un proceso extensivo sino intensivo (pero esto puede ser pura apariencia).

Ya no se trata de un "descubrimiento" sino de una "insistencia". Los autores tratados son en cierta manera clásicos ya (Cioran, Beckett, Rilke, Brecht, Kafka), pero clásicos de hace una o dos décadas; y es que el paso del tiempo en la lectura, como en ese antimétodo propuesto por Esther Seligson, es fugaz e instantáneo.

La afectividad de los retratos de Ruy Sánchez disimulaba el aire enrarecido del pesimismo contemporáneo. En los retratos de *La fugacidad*, después de contemplar largo rato el rostro del escritor que nos presentan, le damos la vuelta para buscar la fecha del retrato, el anverso de la experiencia. La energía con que se asume el entrar a saco en autores muy complicados no anula sino que subraya el hecho de que sean escritores del "fin del mundo". El Beckett de Seligson es el mismo que el de Ruy Sánchez, es la misma marca de fábrica en dos momentos diferentes de un desarrollo, el del pesimismo contemporáneo. La fugacidad es aquí ya declaradamente un espesor, una fugacidad que permanece, que hace de la fuga la existencia. Pero ¿de qué se fuga? ¿De quién? ¿Hacia dónde? Tal vez hacia una razón distinta a la de la Historia.

Es, en Esther Seligson, la actitud ante el lector, mucho más agresiva: se lo interpela. El estilo exige una posición vigilante pero (virtud del tiempo) no lo pone a la defensiva. Cuando antes se mencionaba el aspecto clásico de estos escritores se presuponia la actitud del lector y no la del autor, para quien en efecto fueron elecciones en medio de una multiplicidad de ofertas. La disciplina del diario de lectura no responde aquí más que ante el gusto, que es precisamente lo más lejano de una idea de jerarquía. Y el gusto, el de Esther o el de cualquiera, es por definición no exhaustivo. El problema es mayor: Esther Seligson no escribe sobre todos los escritores que quiere (en todos los sentidos), sino sobre aquellos que "le es

dado" (y las comillas quieren ser conciencia sobre una expresión cargada de resonancias religiosas). La apuesta es de ida y vuelta: elijo autores que me eligen. Antes se mencionó un dato que no hay que olvidar, los lectores aquí descritos son autores de (otras) obras de creación. Es una fortuna, sin embargo, que se puedan leer estos "diarios" sin pensar en una lista de influencias confesadas. En este caso es evidente el diálogo que se establece con el autor más allá de las maneras, apuntando al sentido fundador (como, de manera radical, hará Francisco Segovia).

## V

Al terminar de leer *La fugacidad de la escritura* quedan menos certezas que al leer *Al filo de las bojas*, y es que ya no se trata de invitaciones: estamos ya dentro de la casa y sentados a la mesa de una familia literaria que discute (como en toda sobremesa que se precie) no sobre su legitimidad —ya establecida y confirmada—, sino sobre el sentido de ésta, para acabar necesariamente poniendo la en duda, hasta convencerse de que no existe. Si se extraña una mayor amplitud de nombres (que no de registros, que los tiene muy amplios) es por un prejuicio antropofágico. Lo importante es la intención de prolongar el gesto de la lectura en una lectura —escritura que no se agota y dibuja un rostro:

el último autor de quien se habla es Edmond Jabés, inquietante poeta judío —francés que en los últimos años atrajo la atención de la crítica (Saul Yurkievich tradujo para Alfaguara *El libro de las preguntas* y para Vuelta, más recientemente, *El pequeño libro de la subversión fuera de sospecha*). Jabés, como Cioran, practica una escritura extraña que, a falta de mejor nombre, llamamos fragmentaria, pero al contrario del rumano, hay en él una evidente filiación religiosa, una profética cifrada. Su lugar en el libro abre la obra, no la concluye. Abre a la moda (a la cual no hay que tenerle tanto miedo), a lo fragmentario (parte de esa moda) y a lo religioso, que se resuelve en lirismo (aquí sí hay que tener miedo).

La escritura ensayística parte de un principio fundamental: exponerse. Puesta a la intemperie. Presentada ante el lector como un discurso que sostiene la fugacidad, una huida que se quiere permanencia. El ensayista es un nómada de los libros, en ninguno funda ciudad, en todos pone su tienda, no se quiere propietario, todos le pertenecen. Al colibrí le han crecido las alas, también el pulso, y al sentir el vuelo se descubre ave de presa, halcón orgulloso de su vuelo.

## VI

*Figuraciones* es en parte un libro distinto, el hábito de la lectura se presenta



aquí al pasar a lo escrito como enrarecido: leer no es tanto interrogarse sobre un autor y abandonarse a sus exigencias, sino pensar el mundo despersonalizado de los datos adscritos a un nombre. El personaje es el discurso, re-pensarlo, volverlo a pensar de pa a pa, en cada frase, para hacerlo explícito. Lo que antes era un telón de fondo, un horizonte, se vuelve aquí central. Más abstracto, es verdad, el planteamiento no se objetiva sino en un segundo nivel, pero aun así se nos aparece como un diario de lectura.

Francisco Segovia plantea como núcleo de su libro el sentido en que el lenguaje se articula como tal (las "figuraciones" que se hace en homenaje reflexivo a Juan García Ponce, por ejemplo) y la pertinencia de sus reglas (su gramática), a las que inevitablemente acaba siendo idéntico. El "Dios es la gramática" de Nietzsche no esconde aquí su estar de vuelta del formalismo. Se podrá objetar que es un exceso de soberbia que al hablar de poetas mexicanos poco conocidos —Pedro Serrano, Federico Angulo, Jorge González Durán— se replantee la figura del universo, pero es que precisamente esa es la petición de principio del libro, su necesidad. No se trata de pensar que un temblor en mi mano afecta la vida de la estrella más lejana, sino de que el temblor y la estrella se "dan" en la misma gramá-

tica. Es decir, cuando se pasa de un discurso a otro se abandona todo menos la gramática. Aterrado, el escritor contempla surgir de su pluma un imperativo categórico que no quisiera haber visto nunca. Por eso la labor del ensayista es quimérica y necesaria: abandonar por un instante la gramática para descubrir lo que fuera de ella, antes, ya pertenece a ella y la vuelve espacio de libertad (la relativiza).

Este impulso abstracto acaba por precipitarse en lo concreto, pero ¿qué es lo concreto? Sería fácil contestar que el autor o libro preciso en cada caso, pero ésta no es una respuesta sino una nueva pregunta. Segovia se interroga —incluso con cierta violencia— sobre esa humildad de Canetti, sobre su pertinencia y sobre el señuelo que representa, sobre la forma en algunos poetas mexicanos, sobre el mito y el miedo, sobre la pertinencia del leer. Ya planteado el marco de referencia como lugar del sentido, el ensayo sobre un texto, por ejemplo los poemas sumerios de la creación, se vuelve en realidad una práctica descriptiva, literalmente descriptiva, y esa es su virtud. El ensayista se vuelve un relator en sentido antropológico, un "tacuilo". Y de nada sirve decir que toda descripción es ya interpretación porque lo que este libro dice, y a su manera también *La fugacidad* y *Al filo*, es lo contrario.

VII

En una época ahíta de hermenéutica, ésta, a la que no debemos renunciar, se vuelve (aunque a algunos profesores les moleste) un problema estético. Es lo que Segovia dice cuando plantea, en el ensayo sobre García Ponce, que "la muerte de Dios es un hecho artístico". Un hecho como una hechura, es verdad, pero también un acontecer incontrovertible. El paraíso perdido de la literalidad se funda (cree recordar la memoria atávica) en el placer de la lectura, en eso precisamente que devuelve cualquier simbología, cualquier lingüística, cualquier hermenéutica al terreno de la literalidad.

¿Libros decisivos? ¿Qué quiere decir eso? No todo libro funda de nuevo la literatura, pero en cambio cada lectura se funda a sí misma, cada lector al volver una página, como el campesino con la semilla, cumple con una ceremonia. Después se olvida de ella y sólo la imagen como fruto. El libro es semilla y fruto, el lector campesino y cuervo. El crítico, que en la distancia pudo parecer un espantajo, ya no es reconocible. Es un pico superpuesto a una máscara, como dice Segovia de Ehécatl, Dios del viento, potencia infinita del soplo en que se cumple. Pájaro arquetipo.

Toda ornitología es, sin embargo, una contemplación lejana que se reconoce en la admiración del vuelo.

## HISTORIA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA ÉPOCA COLONIAL

De CEDOMIL GOIC

Por JULIO HUBARD

• Editorial Crítica; Barcelona, 1988 pp.

*Para Ana Bertha, por su paciencia.*

LA EDITORIAL CRÍTICA publicó recientemente su primer volumen de la *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana* (en adelante, HCLH),

coordinado por Cedomil Goic y que se ocupa del periodo más complejo: la época colonial. El libro viene precedido por el amplio prestigio de la *Historia y crítica de la literatura española* (HCLE) que coordinó, y muy bien, Francisco Ri-

co. El plan de ambas obras es claro e inteligente: recoger los mejores ensayos de los mejores autores sobre los temas más importantes para la historia de la literatura. Con ello se salvarían los problemas que siempre se dan en una obra

de un sólo autor y, con el uso de notas y bibliografías, el lector podría profundizar en los temas. La HCLE cumplió su cometido; la HCLH, no. Y lo peor es que mucha gente se va a ir con el engaño, creyendo que tiene una verdadera historia de la literatura de la época colonial. Por supuesto —y casi ni haría falta decirlo—, lo que de errático tiene el libro no es imputable a los autores y críticos seleccionados, sino al seleccionador y a sus criterios. Pero hay que ir por partes.

De entrada resulta ya complicado escoger el membrete con que se ha de bautizar a la época y los alcances y fines de aquella literatura que comienza con las *Cartas* de Colón y las narraciones de conquista. No importa tanto el nombre del período, sino la coherencia que se logre al combinar los materiales. Sobre todo porque las disciplinas inmiscuidas en las literaturas de la conquista y la colonia no son discernibles con el mismo rasero que aplicaríamos a las disciplinas coetáneas europeas. Las cartas, crónicas, relaciones y tratados fueron escritos con el afán de hacer coherente, para el centro europeo, la idea de un nuevo mundo. El objeto no puede ser más complejo y, por tanto, ningún caso tiene la parcelación en historia, literatura, filosofía, etc. En ambos puntos —la delimitación de la cronología y la de las disciplinas— la HCLH resulta confusa y equívoca. Al parecer, los criterios empleados son los de un limitado escolasticismo cubicular y rencoroso. El libro comienza con los "Temas y problemas de la literatura hispanoamericana colonial". Los primeros cuatro ensayos (de Henríquez Ureña, Reyes, Leonard y Lapesa) tratan el problema de España frente al nuevo mundo; pero a estos siguen dos ensayos sobre el gongorismo que, a pesar de que es buen ensayo el de Buxó, no tienen razón de estar ahí. Cierto que el gongorismo es un problema importante en la poética, pero para este capítulo hubieran sido más adecuadas unas cuantas páginas de Américo Castro, Gállegos Rocafull, o Edmundo O'Gorman, o Ricard, o incluso Jean Franco, y de ninguna manera el soso listado de "600 cultismos que no figuran en las listas" de vocablos culteranos de Dámaso Alonso (pp. 77-81). Máxime cuando ni siquiera se trata de dibujar las líneas del pensamiento que el nuevo mundo hereda: ni una palabra sobre la

herencia medieval (tan bien estudiada por Weckmann), ni las disputas del humanismo cristiano, ni un trazo histórico geográfico que siquiera muestre la pluralidad de culturas que Europa encuentra. Parecería que la conquista fue lo mismo en México y Perú que en la tierra del fuego. El trazo de todo el volumen está plagado de los mismos errores: la magnificación excesiva de aquello que el antologador conoce y la minimización de lo que ignora. Y no es esta una acusación gratuita, en tanto que el mismo Goic dice: "He tomado la tarea de llevar a cabo estos propósitos casi exclusivamente sobre mis hombros e intentado, por una parte, proveer la mejor y más actual información hoy día a nuestra disposición, y, por otra, justipreciar y rendir tributo a quienes han contribuido más significativamente en cada asunto a enriquecer la comprensión de nuestra historia literaria... (p. 9). De buenos propósitos y de heroísmos fallidos está empedrado el camino que lleva a la *hybris*.

No todo es como el primer capítulo; a partir del segundo, el libro empeora. Parece que se trata de desgajar el orden de las cosas y recomponer, con nueva justicia, la historia. Curioso fenómeno ese que pretende reparar la historia y devolverle una equidad escamoteada. Para ello, Goic decidió separar las "Narraciones históricas del descubrimiento, conquista y colonización de América" (cap. 2) de la magna obra de "El Inca Garcilaso de la Vega" (cap. 3). Así, en 35 páginas despachamos, en este orden, a Fernández de Oviedo, las Casas, Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Alvar Núñez, Joseph de Acosta y Juan Rodríguez Freyle; y entonces nos podemos tomar 43 páginas para el Inca Garcilaso. En la introducción ya nos lo habían advertido:

no hemos escatimado, sin embargo, referencias a escritores, obras, géneros o movimientos relativamente menores, pero se hace hincapié siempre en los mayores"

y más adelante:

hemos concedido más espacio a la figura de mayor magnitud. Del mismo modo, en ocasiones habrá que distinguir si el relieve regional del autor se correspondía con su estimación a nivel continental. (p. 13).

El criterio general de selección queda, pues, expuesto en dos verbos, *escati-*

*mar* y *conceder*. Goic concede, en total, 62 páginas al Inca, mientras que Bernal y las Casas apenas juntan 10; y más aún: Motolinía, Sahagún —¡Sahagún!—, Torquemada (del ciclo mexicano), Francisco de Jerez (ciclo peruano), Valdivia (chileno), entre tantos y muchos otros, no tienen "concedida" ni una sola página. Y peor: ni siquiera existen Gerónimo de Mendieta, Joan Díaz, Pedro Pizarro, Gaspar de Carvajal (y su maravillosa narración de Lope de Aguirre) o el explorador de Chile, Alonso de Góngora Marmolejo. (Hasta aquí vamos con los conquistadores; faltan los poetas). Pero no se escatimó en referencias: Goic, treinta veces; Neruda, ocho veces; Ercilla, cincuenta y dos páginas. Sería francamente divertido aplicar a esta HCLH los criterios de la antología de Zaid.

Pero, dejando los asuntos de contabilidad, hay algunos puntos que conviene tratar de otra manera. Sin duda, el Inca Garcilaso es un grandísimo escritor y una figura capital de la historia y la literatura coloniales. No sólo es, la suya, una prosa dúctil y precisa, en el mejor de los estilos renacentistas, sino también una obra enriquecida por su profundo conocimiento de la cultura incaica y de las corrientes humanistas. Se sabe —cosa única para un mestizo del 1600— que leyó con profundidad e incluso tradujo a León Hebreo y, con éste, conoció bien la tradición neoplatónica. El Inca Garcilaso es una figura capital: el primer gran escritor nacido en América y acaso el más importante autor de la confluencia de los dos mundos, pero no el único y tampoco el más influyente. Si bien el título de gran literato puede ser bien asignado al Inca, el de mayor influencia fue Las Casas (a quien se le dedican más páginas en la HCLE que en la HCLH). Resultaría torpe y mezquino pretender que se deje fuera a Las Casas por considerarlo filósofo y no literato. Además de que los géneros, dijimos, no deben dibujarse al modo de los de Europa, también hay que considerar que, de las ocho justificaciones que se aducen para la composición de la *Historia de las Indias*, tres son de orden literario ("describir...", "relatar...") y otra es fundamental en la historia no sólo de América, la causa que hizo de Las Casas el personaje más seguido y más odiado por los españoles: la demostración de la humanidad del indio. Es la

mentable que no se haya seleccionado más que un solo ensayo (de Alberto Salas, y no la parte más aguda de sus *Tres cronistas de Indias* sino una introducción bastante general) cuando se pudo haber expuesto el entuerto teórico más interesante de la conquista: el cruce de las ideas protomodernas, humanistas, escolásticas, utópicas, etc., con una realidad en la que debía mostrarse su vigencia.

Las Casas se ordenó sacerdote y entró en el orden dominicano, la orden contrarreformista, apegada a su escolástica medieval, y se debatió con González de Oviedo —a quien Menéndez Pelayo llama, despectivamente, "empírico", sin darse cuenta de que es un escritor mucho más moderno en estructura y estilo— y con Ginés de Sepúlveda— que utiliza la forma del diálogo, indicador de sus ligas con el nuevo estilo que renace con Erasmo y su modernidad. El hecho de que pesaran más las tesis lascasianas que las de sus más capacitados escritores enemigos demuestra que el problema central era la capacidad de imaginación. Por supuesto que la "humanidad del indio" es un tema filosófico; pero, aquí, fue la capacidad literaria de imaginación la que condujo a resolución. Desde luego, a la literatura le interesan las obras de ingenio y el buen uso de la poética, la retórica; pero cuánto más acuciosos y logrados tienen que ser los escritos que demuestren que el indio (con quien el español siente no compartir nada sino las elementales determinaciones biológicas y gregarias) es un ser semejante, un prójimo. El problema de Las Casas es, bien que mal, un problema de elemental poética aristotélica. Aristóteles sustenta su *Poética* en un caso: la mimesis, la que define como "la capacidad de hacer como que éste es aquél". El hecho de que el español (Las Casas, Joseph de Acosta) demostrara que el indio era no sólo su semejante sino, cristianamente, su prójimo, es un ejemplo claro y poco usual de ver cómo una retórica y una poética pueden hacer valer un estilo anticuado por sobre unos más modernos. En la literatura hispanoamericana de la conquista y de la colonia no deben, no pueden separarse, como quiere Goic, las obras según sus características técnicas y dejar fuera el grueso de las ideas.

La HCLH está estructurada en un orden muy extraño: todos los capítulos se

titulan según los temas por exponer, excepto tres: el del Inca, el de "Alonso de Ercilla y la poesía épica" (cap. 4) y el de "Sor Juana Inés de la Cruz y la poesía" (cap. 5). En efecto, podría intentar aducirse que la obra de estos tres grandes autores es, en su estilo, única y fundamental. Sin embargo, ningún prestigio hubieran perdido el Inca y Ercilla si a sus sendos capítulos se les agregan por ejemplo, a Bernal Díaz del Castillo, Sahagún y Las Casas al capítulo 2 y Bernardo de Balbuena, Juan de la Cueva (a quien apenas se menciona) o Alva Ixtlixóchitl (*idem*) al capítulo 3. Lo que hace falta no es demostrar las virtudes de los autores en cuestión, sino sustentar el orden que se da al volumen, y, en este sentido, lo más extraño es la falta de matiz: un lector no atento acabaría generando una falsa idea del período, en la que el poema de Ercilla es equivalente a los poemas de los épicos de otras latitudes. Es muy extraño que no se haya seleccionado algún ensayo que muestre la diferencia tan grande de culturas con que se topan Ercilla y Balbuena, por ejemplo. Por supuesto, dentro de la poesía épica, *La Araucana* no tiene rival, no sólo en América sino en España. Pero aquí se trata de un libro de historia de la literatura y no de un catálogo de gustos y preferencias. ¿Por qué no incluir notas sobre Pedro de Oña, Martín del Barco, autor —aunque menor— de *La Argentina*, o Juan de Miramontes y Zuázola? Ciertamente que se ha trabajado aún muy poco en toda la literatura del siglo XVI americano pero, tratándose de un proyecto tan ambicioso como la HCLH, bien pudieron encargarse varios otros ensayos —como se hizo con el de Delgado para paliar un poco, al menos, la ausencia de Octavio Paz.

Por otro lado, bien hubiera valido la pena olvidar las necesidades escolares en cuanto a la división de los géneros y mostrar toda una veta de poesía casi meramente descriptiva. Las descripciones en la épica tradicional responden a la necesidad de situar imaginativamente al lector en la trama de los acontecimientos heroicos. Pero en la "épica" del descubrimiento y conquista los factores se invierten: ya no es el héroe a quien hay que darle un ambiente, sino un mundo completamente verosímil y nuevo donde el héroe, o los héroes, tienen que enfrentar una serie de escolios reales y no meramente dramáticos. Sabemos que, pese a todo, la idea clásica del poema épico se impone al poeta y, de hecho, varias de las mejores páginas de *La Araucana* responden al virgiliano *motu*: del descenso a los infiernos ("landres, pestes, venenos, cuantas cosas produce la natura ponzoñosas", canto XXIII), pero es importante señalar que buena parte de la poesía de este tipo tiene mucho más interés descriptivo que dramático. Además, no fue lo mismo México que la Tierra del Fuego. Y, claro, como épica, la obra de Balbuena o de Juan de la Cueva resulta menor que la de Ercilla, a pesar de que Balbuena fue el más importante tratadista de poética en el nuevo mundo, y de la Cueva tiene una obra amplia de poesía lírica y teatro.

La división de los capítulos de la HCLH, lamentablemente cercena las posibilidades de hacer un recorrido sensato a través de los matices entre los distintos géneros: "lo que no es épica, es lírica; y, como lírica, la más grande es Sor Juana. Lo demás no importa tanto". Y sí, la obra de Sor Juana es, con mucho, la más importante de cuantas se produ-



ieron en América hasta este siglo. En rigor, Sor Juana es el único nombre que, por derecho propio, merece un capítulo independiente. No es necesario volver sobre sus méritos ni recorrer la muy amplia bibliografía sobre su obra. Baste decir que el capítulo dedicado a Sor Juana, al igual que los anteriores, tiene serias deficiencias. Tomás Navarro Tomás fue un gran erudito, pero seleccionar el muy métrico ensayo "Los versos de Sor Juana" —que, repito, no es malo pero es puramente técnico— y no ocuparse, para nada, de la "Respuesta a Sor Filotea", y de "El Neptuno..." o la "Carta Athenagórica" indica una necesidad subida. De los cuatro ensayos específicamente dedicados a Sor Juana (T.N.T., Blanco Aguinaga, Perelmuter Pérez y Delgado), dos son decidida y abstrusamente técnicos; otro, un lugar común, y el de Delgado es, más bien, sobre Octavio Paz.

Las torpezas de selección y estructura llevaron la HCLH a su estado. Suponemos que Octavio Paz —que colaboró en la HCLH— decidió no participar en esta historia; su *Sor Juana Inés de la Cruz, o las trampas de la fe* es un libro axial y su exclusión fue suficiente para des-

quiliar el plan de la obra. Al intentar cubrir el hueco con la reseña, buena, de Jaime Delgado, se descuidó, justamente, el corazón del tema y todo lo que es el pensamiento, las ideas y la cultura de Sor Juana. Baste decir que se habrían podido añadir algunas de las páginas de Gaos, de Xirau o algún otro ensayo de Buxó sobre la obra intelectual de Sor Juana. Pero no: la inteligencia quedó excluida; ni Sor Juana ni Paz.

A fin de cuentas ya nada parece tener una lógica firme: abundan, sobre los autores de mayor relieve literario e intelectual, los ensayos meramente técnicos; pero ahí donde debieron aparecer, escasearon. No se toman en cuenta las obras de poética. El mismo Gole, en un buen ensayo, sobrevuela, de pasada, las páginas del *Compendio apologético en alabanza de la poesía* de Balbuena. El *Discurso apologético en defensa de don Luis de Góngora* de Espinoza Medrano, "El Lunarejo", apenas recibe una mención, igual que la *Invectiva apologética* de Domínguez Camargo.

A estas alturas la obra entera ha naufragado. Ya casi ni tendrá sentido seguir sumando ausencias. Son muchísimas: Cervantes de Salazar, Eugenio de Sala-

zar, Terrazas, Trejo, Arrázola, González de Eslava, Saavedra Guzmán, Miguel de Guevara, Alva Ixtlixóchitl, etc., etc. Y tres francamente escandalosas: Sandoval Zapata —y no hay disculpa porque la edición del PCE de sus *Obras* (Buxó) alcanzó a salir en 1986, dos años antes de la impresión de esta HCLH— y nada más ni menos que Juan Ruiz de Alarcón, a quien se le conceden unas cuantas, bien raquíticas paginitas, en lugar de seguir con un mínimo de coherencia y haber titulado "Juan Ruiz de Alarcón y el Teatro" al capítulo 6, y no, escuetamente, "El teatro". Y bien, aunque absurda, todavía cabe la excusa de que Ruiz de Alarcón se desarrolló más bien en España. Pase. Lo que no puede pasarse es la tercera ausencia: ¡ni una página completa dedicada a Sigüenza y Góngora!

Aquí debería terminar el primer tomo, pero se siguió hasta "El siglo XVIII: La ilustración en América" (cap. 9) y "El neoclasicismo" (cap. 10). Una ilustración sin una nota sobre Alegre, Clavijero, Cavo y Guevara y Basozábal. Sin Fray Servando Teresa de Mier. Ni hablar. Hasta aquí.

El libro tiene una bonita portada y pocas erratas.

## PIEDRA FRANCA

De ARTURO GONZÁLEZ COSÍO

Por MARCO ANTONIO MONTES DE OCA

• Prólogo a la edición del Fondo de Cultura Económica, que pronto saldrá a la venta.

EN ORIENTE, LA visión del tiempo comporta la del poema. Así, se produce la poesía en China y pasa al Japón donde el despliegue versificado clásico consta de treinta y una sílabas: forma instantánea y contenido paralelo, cita de los opuestos en que la naturaleza se funde con la subjetividad repentina del poeta. El resultado es una asamblea de ciertas facultades que concede el tiempo: memoria y atisbo, concreción del presente y, sobre todo, inspiración, latido perpetuo que transfigura la esencia del objeto observado. Esta singularidad

de perla o de gota, semejante coherencia apresada de súbito, confirma a semejanza de las investigaciones sobre el universo, el estallido que precede a la creación instantánea. Así la concepción del *haikú* no sucede paso a paso: no es, por ejemplo, la sedimentación de la roca, sino la revelación de ésta frente al ojo, de suerte que la historia de su formación o su aspecto ceden su lugar a la imagen ya construida como un acto del tiempo dentro de la conciencia que la define y relaciona. Desde Basho, para decirlo en lenguaje de teatro, el prota-

gonista es el lenguaje, y sus movimientos de afirmación o disolución crean la escena y con ello el todo: la metáfora por la cual se reproduce el nacimiento del tiempo y la invención del universo.

En la poesía como en la física moderna se parte de la nada: nada que es algo, magma generador, que crea el tiempo y a su gemelo: el universo entrafado con el árbol de las constelaciones y con todos los frutos del devenir cósmico. Del mismo modo, el romanticismo y sus derivaciones favorecen, cort el culto a la inspiración, la creación instantánea: un

estallido que pone en movimiento a las palabras, mientras el eco de su nacimiento resuena como sangre subterránea en cada signo vivo de la escritura. Por otra parte, Martí, entre muchos había hablado del ritmo del Universo en relación con el poema donde las reverberaciones de un verso propagan al todo predecesor que al hablar se dice a sí mismo. Cualquier segmento discursivo repite y prolonga al origen. Y puede agregarse: en la línea donde ocurre el estallido poético, se concentra todo el poder de la emisión y configura el instante, que es lugar y tiempo, casa concreta de la vivencia y asiento de la imagen. Así la realidad toma cuerpo sólo porque postula lo posible imaginario con una presencia que se basta a sí misma para aparecer y comparecer, para ser percibida con nitidez de cosa real. También las alucinaciones, o el delirio que no recordamos al despertar *existen*; pero no como formas de lenguaje atadas a un ritmo, que las remite al latido originario que nunca cesa y que siempre es contemporáneo del universo.

La obra poética de Arturo González Cosío, aquí reunida bajo el título admirable de *Piedra franca*, ha sido escrita con el designio casi exclusivo de captar, al modo oriental, el movimiento íntimo de la naturaleza. Fuente o cielo, pájaro en lo alto indiferente al grito de la cascada, su poesía nace con paso de caminante que abandona la tumba urbana y consagra los ojos en libertad a lo que el paisaje dice y la distancia subraya. Experiencia o biografía de un relámpago, esta manera de asumir la realidad hermana al autor con los grandes cazadores del instante.

González Cosío fue animador violento del poeticismo, movimiento fundado por Enrique González Rojo. En este grupo confirmó propósitos y tomas de conciencia. Sin embargo no permaneció en sus filas mucho tiempo. El poeticismo, fallido en su esencia, no deja de ser interesante gracias al esfuerzo teórico de sus integrantes que pugnaban por el dominio de diferentes técnicas ordenadas para crear imágenes en poesía y para asignarles un valor en el poema de acuerdo con su complejidad, originalidad y claridad. La poesía "tra-

dicional", según esta idea, un tanto desorbitada, no disponía del complicado instrumental creativo que sólo podría proveer el estudio agotador de todas las posibilidades que la imagen y la metáfora comportan, al obedecer leyes fijas que las gobiernan y producen. Así, el poeta impondría plena conciencia creadora a la retórica enmarañada de la inspiración irresponsable. Este planteamiento no maduro contrastaba sin embargo con la poesía mexicana de aquellos años, desleída por el culto, muchas veces inconsciente, al tono menor, suave o crepuscular que Henríquez Ureña había puesto de relieve en ensayos sobre el tema.

De este error avaricioso nos liberamos pronto: la inspiración fue devuelta a su trono de niebla y de su profundidad surgió la tarea inquisidora: ¿de los ojos, la sal y el agua con que la contemplación levanta sus manos transparentes.

En todo caso, González Cosío vio en la naturaleza al habitante arquetípico del poema. Lo breve, rostro nuevo de lo infinito, fue el dominio natural de este poeta que refresca y asombra.

Cada verso que escribe es muchos versos y cada poema un abanico de sugerencias. No hay grietas en la estructura, sino estrías naturales, reflejos o varillas de luz en que se mueve el polvo incansable, la índole sucesiva del mundo en reposo. Su visión es la de un asiático cantando en el siglo xx. De ahí surge un espacio que acompaña a sus fantasmas nómadas. Surge el matiz en fuga como casa de lo insólito. Tanta ima-

gen certera nos habla de una poesía donde, por fortuna, el "asunto" que embriada y concentra a la subjetividad, no se pierde como es el caso de la interminable infantería surrealista que se salva sólo por sus excepciones. Con la precisión de lo ya sabido entre sueños y confirmaciones de vigia, González Cosío aísla la novedad que fluye, el tránsito heracliteano que fija al presente y luego lo disuelve en materia disponible para otras encarnaciones.

Balaustrada sobre el abismo, piedra sobre espumas, la poesía de González Cosío se asienta en el aquí del ahora, en el mundo natural que es ancla o punto de partida hacia los otros mundos. Su poesía no está, aparece: quilla repentina o curva de pez en el espacio. La materia, invisible mientras asciende, toma cuerpo en la lectura, segunda orilla de la creación, apoyada esta vez en el culto a la claridad expresiva. De pronto, la palabra se decanta en otro lugar y otro ritmo. Lo que olvida el olvido regresa mediante un salto misterioso como objeto reconocido. Por eso la evocación minuciosa, método seguro, recorre *Piedra franca* de un extremo a otro.

"Piedra franca" es aquella que colabora con su escultor debido a su índole noble y modelable. ¿Cómo agradecer al poeta esa generosidad que añade al poema ya concluido el gesto de partición solar, propio de la obra abierta, mediante el cual nos invita a dar el golpe de cincel final que vuelve nuestra, en definitiva, a la obra duradera?

