

# LOS LIBROS

## CRÓNICA DE NARRATIVA TRÍPTICO SENTIMENTAL

Por CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

- \* Daniel González Dueñas, *Semejanza del juego*, Joaquín Mortiz, 1989, 141 pp. (Serie del volador).
- \* Gerardo Kleinburg, *Tríptico*, Joaquín Mortiz, 1989, 86 pp. (Serie del volador).
- \* Pedro Ángel Palou García, *Música de adiós*, Premiá Editora, 1989, 87 pp. (El pez soluble).

ES PROBABLE QUE LA década que va a comenzar coincida con la aparición de una nueva promoción de narradores. Hace diez años debutaron, entre otros, Juan Villoro, Daniel Sada, Agustín Ramos o Álvaro Uribe, quienes lograron afianzarse como figuras de interés en nuestra prosa. Los narradores nacidos a finales de los años cincuenta o ya en la década siguiente demuestran que el examen de la sentimentalidad vuelve a ser la puerta privilegiada a la novela y el cuento.

Daniel González Dueñas (Ciudad de México, 1958) posee varios talentos. En 1974 publicó una precocísima novela y desde entonces hace teatro, cine, dibujo, poesía, crítica y narrativa. Pero *Semejanza del juego* no reúne a las ambiciones omnicomprendivas de su autor. Es una novela concentrada y fluida sobre algunas jornadas de la educación sentimental de un joven y de una generación, la nuestra, que se reconocerá, no sin pudor, en el atrevimiento de González Dueñas.

Atrevimiento en el que se cruzan dos proyectos difíciles de conjugar. Uno, esa incomodidad que señalaba Alfonso Reyes, al escarbar en el pasado inmediato. Otra, la invitación lanzada por Roland Barthes para reconquistar un lugar para lo amoroso en el discurso contemporáneo, reducido como está, según él, a un estatuto de obscenidad.

El lector agradece la combinación que intenta González Dueñas. Pero nada más. Al reverdecir la memoria de los amores adolescentes *Semejanza del juego* cae en la trampa. El novelista actúa enamorado de su pasado inmediato y sus Lolitas, entrañables en cualquier memoria, resultan gemebundas en el texto. Mujercitas con máscara de gato cuya elegante recuerdo se vuelve cursi tras la criba literaria. En ese viaje, un autor de indudable inteligencia crítica como González Dueñas comete pifias como escribir sobre "lo

que nos pasaba mientras abrazados contemplábamos las estrellas."

Ya Gerardo Ochoa señaló en *Proceso* que las Marianas de González Dueñas bien pueden ser un homenaje a las de García Ponce. De ser así estamos ante un retroceso pues en *Semejanza del juego* no existe la voluntad de exploración erótica, no pocas veces anticuada, que puede leerse en *Crónica de la intervención* o en *De ánima*. González Dueñas olvida la necesaria obscenidad de su juego y su novela carece de esa violencia autoflagelatoria que da peso a las educaciones sentimentales que comunes a todos los hombres, encuentran su diferencia en la voluntad de estilo.

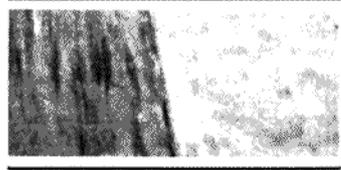
La parafernalia que rodea a *Semejanza del juego* incluye digresiones manidas sobre la pasión y referencias semiosóticas a la diosa Kali y a Xólotl, divinidad lúdrica cuya presencia nunca entra al juego. Daniel González Dueñas protege a sus personajes con el manto seráfico de la ternura y lo hace con una mesura que él mismo, a la postre, define: "A final de cuentas había sido una fiesta como cualquier otra."

En *Semejanza del juego* la memoria musical es constante: blues, jazz o rock. Gerardo Kleinburg (Ciudad de México, 1964) presenta en *Tríptico* a la ópera y sus mitologías como obsesión única del libro. Sin duda serán los amantes del género operístico quienes disfruten plenamente las breves y delicadas páginas que Kleinburg le dedica.

La gracia de *Tríptico* radica en su depurada arquitectura formal. Es una miniatura cuidadosamente trabajada en que unen y se separan las vidas fragmentadas de un Puccini, el viaje de un joven—otro retazo de educación sentimental— a Nueva York, donde escucha las grandes óperas y encuentra al fugaz eterno femenino, y una pieza de mini-

malismo beckettiano sobre la decadencia de dos famosos cantantes. No es fácil encontrar en la narrativa mexicana reciente un libro tan sugerente y exacto como el de Kleinburg.

El ejercicio de la representación obsesional a González Dueñas y a Gerardo Kleinburg. Pedro Ángel Palou (Puebla, 1966) es un escritor aparentemente más precario que ellos. En *Música de adiós* la presencia de las lecturas de formación es violenta. Kafka o las aficiones cinematográficas aparecen en los cuentos como materia bruta, sin mediación dramática alguna. Pero esa ausencia de impostación o declaración de inocencia, como se prefiera, dan como resultado una escritura que, aunque deslucida, es más personal. La música de Palou viene de lejos y llegará más allá. La diferencia radica en que Palou, al abrir su libro con un "Intertexto" declara con llaneza la obscenidad de su proyecto sentimental. Relaciona el amor no correspondido con la oreja amputada de Van Gogh. Esa poderosa intuición recorre cada cuento y supera las considerables pruebas de inexperiencia que contienen. El menos literario de éstos tres autores, el más parco en recursos, es quien tiene una conciencia más profunda de la creación artística. En sus relatos no hay miedo al desnudo ni trampas de construcción. Pedro Ángel Palou fue finalista del Premio Diana Novedades con una novela—*En la alcoba de un mundo*— cuya publicación bien podría ser la primera sorpresa narrativa de los años noventa.



## EL PORTERO

De REINALDO ARENAS

Por ROBERTO VALERO

• Ediciones Dador. Málaga, 1989.

*Il fallait beaucoup d'humour et infiniment plus de désespoir pour réussir à exprimer par le jeu du grotesque les angoisses d'un homme au passé interdit, au présent gelé, au futur aveugle.*

(Gazier 1988: pág. 16)

EL PORTERO, última novela de Reinaldo Arenas, apareció en francés en 1988 y acaba de publicarse en español. La novela fue finalista del prestigioso premio Médicis, 1988. Copia de los manuscritos de la obra se pueden adquirir a través de la biblioteca de la Universidad de Princeton, Nueva Jersey. Esta novela logra un equilibrio perfecto entre el humor y la desolación, y es, además, mucho más totalizante y universal que las obras anteriores. *El portero* es la única novela de Arenas escrita y ambientada completamente en los Estados Unidos. Juan, el protagonista, portero y marielito (llegado a EE.UU. en 1980), trabaja en un edificio de Manhattan. En la Primera Parte de la obra él escucha, pacientemente, los cuentos de los inquilinos del edificio, sus quejas y pasiones; en la Segunda, los animales de esos inquilinos cuentan su historia y se apropian de la novela. Finalmente portero y animales deben huir y buscar una puerta, muy distinta a la del edificio, que conduce a la felicidad. Los inquilinos nunca le prestan atención al mensaje que Juan quiere ofrecerles, él, como portero, les puede abrir una puerta imprescindible, la puerta que cada ser humano debe encontrar para encontrarse a sí mismo.

El humor ha variado mucho en relación con las obras anteriores de Arenas. Los animales, aunque importantes en otras novelas (*Celestino antes del alba*, *El palacio de las blanquíssimas mojetas* y *Otra vez el mar*), reclaman ahora la estatura de verdaderos personajes. Los discursos que dan para explicar sus puntos de vista sobre la vida —semejantes, contradictorios, descabellados— son extremadamente ingeniosos y simpáticos, y cada uno, curiosamente, nos recuerda el modo de comportarse de algún ser humano. En extraña reunión con el portero esos animales ofrecen su filosofía de la vida que, aunque cómica en ciertas ocasiones, como la del mono o la tortuga, no deja de apuntar hacia ciertas verdades imperecederas. Curiosamente inquilinos y animales han sido inspirados en personajes que el lector puede reconocer con mayor o menor dificultad, pero sin que esto

dañe el resultado de la obra. El cobarde conejo, por ejemplo, que piensa que el miedo es lo que mueve a los seres humanos, nos recuerda a Virgilio Piñera, ya que comienza su discurso en forma similar a como lo hizo Piñera en una ocasión tristemente memorable. El humor se logra con exageraciones planteadas por los animales o los inquilinos. Así el conejo cree que debemos cavar huecos constantemente y escondernos. Lo que parece una tonta "conejada", se torna más alarmante para el ser ciudadano que debe, constantemente, entrar y salir de huecos: pequeños apartamentos, la cocina, autobuses, metro, un elevador, el baño... Seres que no pueden disfrutar del espacio abierto y, con cerrojos, hierros, porteros... tienen que cuidar sus huecos día y noche. Los inquilinos, obsesionados también con sus ideas: el progreso, la prensa, la política, el éxito... abandonan lo que debe primar en cada existencia, encontrar la verdadera puerta, la puerta individual. Así Casandra Levinson, personaje marxista de la novela, ha llegado a la conclusión de que a los pobres osos se les ha explotado a través de la historia (especialmente en los circos). Por ello vive con uno, pero lo pasea sin cadenas y, tenemos que confesarlo, se acuesta con él. Además, el pobre oso polar ha sido pintado de negro porque de esta manera la señora Levinson remedia dos injusticias. El dentista, por ejemplo, frívolo y obsesionado por la celebridad, prepara dentaduras perfectas que conducen al éxito, destruyendo así al ser original. Dentista que ha lanzado a la victoria a más de un ambicioso, entre otros, al Presidente Reagan.

La novela, supuestamente, está siendo redactada por el exilio cubano, así es que no debe maravillarnos que la orgullosa perra Cleopatra (Elizabeth Taylor) —de ojos violeta y que sólo oye música de Bach—, la mosca, el oso, o el conejo, no puedan ponerse de acuerdo. Esta novela me parece extraordinaria, entre otras razones, por el tratamiento del tema político y del humor. Aunque la denuncia contra la dictadura cubana esté patente en el pasado de Juan, también el exilio cubano entra en juego, no dejando así que la burla solamente se dirija contra la Cuba castro y se acerque al ensayo político, como ocurre en pasajes de *Otra vez el mar*.

Otro aspecto humorístico es que el texto niega toda autoridad no sólo a Arenas, sino también al resto de los novelistas cubanos

disidentes. El exilio cubano se ve forzado a escribir la novela ya que, por diversas razones que se enumeran en la obra, no se puede confiar en los llamados escritores disidentes cubanos. El lector, además, comprobará que el exilio tampoco sabe lo que está haciendo, pues se dice que el informe es redactado por un equipo competente del exilio y que tendrá un número exacto de capítulos, cuando el lector puede ver que no es así. El autor logra, de nuevo, que la verdad no sea propiedad de nadie, sino una multiplicidad de posibilidades, pues hasta al exilio, tan aparentemente seguro de sus verdades, se le escapan datos importantes; y en otra ocasión el exilio (o parte) asegura que Juan no está demente porque converse con las bestias, como creen los doctores, es posible hablar con animales, pero su locura se evidencia al revelarlo, porque decir la verdad sí es una chifladura. En fin, "los quisquillosos criticalotodo" saben que los escritores disidentes están más capacitados que la comunidad cubana en el exterior para redactar un informe, pero si se les pidiera a ellos que escribieran ese documento los resultados serían desastrosos. Y la razón es muy sencilla, según el narrador, porque

...con Guillermo Cabrera Infante este relato perdería su sentido medular y se convertiría en una suerte de trabalgunas, payasada o divertimento lingüístico, cargado de frivolidades más o menos ingeniosas. Heberto Padilla aprovecharía cada renglón para interpolar su yo hipertrofiado, de modo que, en vez de ofrecernos las vicisitudes de nuestro portero, el texto se convertiría en una suerte de autoapología del propio escritor donde él mismo, siempre en primera persona y en primer plano, no dejaría brillar ni al más insignificante insecto, y aquí hasta los insectos tienen su papel... En cuanto a Reinaldo Arenas, su homosexualismo confeso, deplorable y reprochable, contaminaría a todas luces textos y situaciones, descripciones y personajes, omniabundando la objetividad de este episodio que en ningún momento pretende ser, ni es, un caso de patología sexual. Por otra parte, si nos hubiésemos decidido por Sarduy todo habría quedado en una bisutería neobarroca que no habría dios que pudiese entender...

Algo parecido ocurre en *La loma del ángel*,

la familia Gamboa le da un escándalo colosal al autor (personaje) Cirilo Villaverde —sus alumnos lo golpean y él tiene que huir ante sus coléricos personajes— que había cometido un error gramatical que originó un conflicto de familia. También en la misma novela Leonardo habla horrores de Arenas: "el imbecil narrador de esta novela, que ni siquiera es de él originalmente, me pinta como un energúmeno, un vago... nada tengo que ver con esas barrabasadas que el sifilitico y degenerado, quien piensa que es nada menos que el mismísimo Goya (me refiero naturalmente a Arenas)...". (La loma, 1987: p. 121) En *Otra vez el mar* Arenas se convierte en un personaje abominable, La Técnica Mofeta. Es decir, el texto una vez más es consciente y arremete contra su propia existencia (en *Otra vez el mar* la narración se explica a sí misma y considera que un libro es siempre el producto de una hipocresía) y creador.

Hay homenajes y ataques, como siempre, en esta novela. La irreverencia, como siempre también, juega un papel importante. A veces el humor grotesco se apodera del texto y se alía con el humor negro. El mejor ejemplo se da con los personajes Óscar Times I y Óscar Times II, homosexuales idénticos, lectores insaciables de *The New York Times*, uno de ellos es cubano y se ha cambiado el nombre para parecerse más a los norteamericanos, además, juró, al llegar a este país, no pronunciar nunca más una palabra en español. La vida de estas tétricas figuras se torna más desoladora por la epidemia de sida. Un día deciden violar al portero, "olvidando que llevan en el culo una botella de Perrier". Las botellas se revientan y a "ellas", salvadas de milagro, les ponen "culos plásticos". Y así, por arte de biribiriloca, dejan de ser los distinguidos Óscares para convertirse en "Las Bicolos".

La novela explora la realidad sórdida de Manhattan, pero más que profundizar en el espacio newyorkino, o el espacio del exilio si se quiere, el autor explora, mejor que en otras obras, la locura. En *La loma del ángel*, *Arturo*, *la estrella más brillante* y *Otra vez el mar*, por citar sólo tres ejemplos, la locura jugaba un papel importante; ahora se convierte, prácticamente, en el centro vital de la narración. Arenas tiene la virtud de transformar su experiencia vivida en verdadera literatura, alejándose, cuando es pertinente, del simple anecdotismo. Porque aunque él mismo se vio involucrado en una situación parecida (tuvo a un amigo muy querido en un manicomio, amigo que había sido portero) los rasgos autobiográficos se pierden y el narrador se interna, como nunca antes, en el peligroso proceso de la locura humana. El autor cuenta en una entrevista (Valero: 1986) algunos casos penosos que vio en un manicomio de Nueva York: pacientes echados a la calle porque no tenían dinero, un loco que se quitaba y se ponía los pantalones constantemente... Esos casos (fríos números en la novela) forman parte de la obra, así como otras figuras del exilio cubano o relacionadas con el mismo (Casandra Levinson).

La puerta que el protagonista está obsesionado por encontrar nos proporciona una imagen muy apropiada en nuestra búsqueda. Toda puerta tiene dos posiciones y solo dos, aquí los inquilinos, materialistas e incapaces de descubrir el otro mundo, sólo ven la puerta física cerrada y un portero, pagado por ellos, que debe abrirla. Esos personajes siempre tropezarán con la puerta cerrada, lo cual podría simbolizar la desolación total y, por ende, la incapacidad de vivir. Abierta —si existe—, puede simbolizar la esperanza, la razón de la continua búsqueda, el resultado

de dicha búsqueda y, posiblemente, la salvación. Por ello los animales y Juan se lanzan en su búsqueda, aunque algunos no estén seguros de que pueda existir, pero el hecho de desearla y buscarla justifica la existencia. Aquí radica el doble carácter de la obra —desolador y optimista—, porque si es cierto que se lanzan en un viaje a través de los Estados Unidos para hallar esa puerta, no es menos cierto que la mosca no llega a verla y muere en el camino, la perra Cleopatra (muy superior al resto de los animales) no la cruza y se aleja sola, y el portero, el guía, el nuevo Jesús que conduce a los animales hacia esa montaña al borde del mar, no entra por la puerta. La crítica francesa ha señalado que es un texto festivo. Es cierto, pero, como siempre, la festividad de Arenas esconde otra realidad. Estamos en presencia, una vez más, de una festividad atroz. Es una novela que se lee con placer, pero es portadora de inquietudes. Inquietudes particulares: la situación de los cubanos; e inquietudes universales: encontrar la puerta hacia el sitio donde todos los animales (seres humanos también, claro), sin tener en cuenta sus ideas o preferencias, puedan vivir en paz.

Hasta el momento han aparecido muchas críticas sobre *El portero*, pero sólo Gazier (1988:16) ha señalado, acertadamente, lo que nos parece que unifica y garantiza la clave de la novela, su sentido dual, su condición de texto agónico y festivo:

...para escribir una obra como *El portero*, el autor tiene que poseer un gran sentido del humor y una infinita desesperación, sólo así se puede expresar magistralmente, a través de un juego grotesco, la angustia de un hombre con un pasado prohibido, un presente congelado y un futuro incierto.

## CRÓNICA DE POESÍA

## COSER Y CANTAR: SALDOS FAVORABLES

Por EDUARDO MILÁN

- Juan Malpartida: *Espirál* (Premio Anthropos de poesía 1989). Madrid, Anthropos, 1989.
- Emeterio Cerro: *Las mirtilas*. Buenos Aires, Ediciones Último reino, 1989.

**D**OS SALDOS FAVORABLES otorga la modernidad poética: experimentación y conciencia crítica. A través de ambos, Juan Malpartida (Madrid, 1959) entra en tensión con el mundo. Igual tensión recorre la obra de un compañero de generación de Malpartida, el impecable poeta canario Andrés Sánchez Robayna. Pero mientras Sánchez Robayna construye el mundo desde el lenguaje,

en una suerte de distancia celebratoria, Malpartida se presenta frente al mundo como su cantor, con una tonada muchas veces imprecatoria. ¿Puede el cantor ser imprecatorio? Sí, en la medida en que el poeta se aproxime al mundo desde la distancia de la forma. El canto, el poeta como cantor del mundo, supone siempre la utilización del lenguaje como un medio y no como una materia a investigar.

En este sentido "cantar" se opone a *crear*, en la medida en que este gesto implica la conciencia puntual de los mecanismos de creación. Crear necesita siempre de la aventura heurística del ir haciéndose, del dejar constancia del paso a paso del objeto en formación. El canto, por su parte, es un gesto vectorizado hacia el mundo, una operación que no se presenta como metáfora del mundo

sino que depende de él. La creación es un segundo mundo; el canto todavía es el mundo. En este sentido es muy especial la aproximación al mundo que hace Malpartida. Al contrario de aproximarse a los referentes con el aparato del lenguaje, para producir en el mundo una suerte de decoración vistosa (cosa que ocurre en la mayoría de los poetas contemporáneos), una "fermosa cobertura" como decía Santillana, Malpartida ve el mundo como metaforizado. No ya la metáfora incrustada naturalmente en la lengua: la metáfora incrustada en el mundo. En otras palabras, Malpartida ve al mundo como poético. Su misión no será entonces inventarlo sino seleccionar del mundo los elementos que los ayuden en la composición. De ahí que la poesía de Malpartida no cuestione el material lingüístico que maneja ni mucho menos su lugar como poeta. Malpartida se asume como una voz que forma parte de los acontecimientos que evoca. Para él ser poeta es algo natural. Su equilibrio dependerá del equilibrio de lo que *dice* (pocos poetas de la edad de Malpartida logran igual veracidad en el decir), nunca del equilibrio de su decir. Así, también, para Malpartida decir, nombrar las cosas, es algo natural. El cuestionamiento del medio, es decir del lenguaje, se limita al reconocimiento del espacio inmediato que bordea la escritura: tinta, página en blanco o página escrita. Malpartida no parte del espacio de la escritura: el espacio de la escritura es a donde el poeta regresa desde la experiencia vital. Si no hay oposición entre escritura y referentes, si no hay dificultad entre el ser del poeta y las cosas, ¿dónde radica entonces la tensión de esta escritura? Radica en la conciencia del poeta como un ser en vías de desaparición —y en la conciencia de la pérdida de poesía por la que atraviesa el mundo. De ahí resulta una escritura piadosa respecto de los referentes por la conciencia poética de que una palabra de más, un acento después y puede desaparecer lo poco que resta de poesía en el mundo. Para Malpartida, se trata de salvar y de proteger:

## IV

Espiral del deseo, inclinación  
del aliento acosando el cuerpo  
aún no nombrado,  
inscripción negra sobre el aire:  
en el laberinto del eco oír  
la respiración, sudor de la carne  
de este sueño  
en la vigilia de todos los días.  
Esta es la labor aquí, entre los hombres:  
una palabra más real,  
alimento de los solitarios,  
comunidad que no cambia el mundo  
pero lo muestra:  
Dilo, tú, respira  
entre estas líneas, Ulises sin patria.  
Serás siempre el mendigo  
de tu memoria: un no sé qué cierto  
a punto de callarme y de decirlo.

Inútil sería hablar de influencias en el caso de Juan Malpartida: su poesía es especialmente sincrética y su apertura recibe lo mejor de la tradición crítica hispanoamericana. La sultura con que maneja su lenguaje, su continua intertextualidad y su sentido lúdico bastan para situarlo entre las voces más promisorias de la poesía española actual. El prólogo de Manuel Ulacia que abre el libro, escrito con sobriedad, ubica al poeta español con claridad dentro de una poética que lucha por preservar lo mejor de la tradición lírica en castellano.

Lo moderno se ha sumergido como un delphin entrando en su mitad, la cola iluminada por el sol y plateada por la sal. Es casi el momento del coletazo, del agitarse de una época que tendrá que volver por las suyas. Ya no como la enorme figura totémica cuya ley o preceptiva buscaba hablar una lengua única. Ahora una modernidad por fragmentos, una estética que se apodera de la historia para formalizarla. En el mosaico para siempre perdido de la tradición comenzarán a asomarse las lucecitas vivas, los puntos luminosos o luciérnagas que en poesía ayudaron a trazar el tejido de la concreción. Los padres de la vanguardia y sus hijos, los herederos legítimos de aquella euforia, comienzan a tener su momento. En la nueva poesía cubana se vuelve a una suerte de "originismo", vuelta completa a *Orígenes* y a la acrobacia lezamiana. Era

hora: la poesía hablada de la revolución, que creyó en el credo de la conversación como fundamento de la verdad —las palabras muy pegadas a las cosas— perdió sentido histórico. Si a una revolución corresponde un lenguaje revolucionario, como quería Mayakovski, el toro milenar de Lezama ha ganado la partida. Si algo queda de aquella revolución es el lenguaje anticipatorio a la revolución misma, que patentó Lezama. Algo similar ocurre en Argentina con el regreso de los nuevos poetas a la fuente de Oliverio Gironde. A Oliverio Gironde y a su frenesí significativo, matriz de la poesía contemporánea argentina. A Gironde, no a Borges, porque Borges supo diluir el fulgor de la experimentación y encorsetarlo en forma de soneto a la iglesia. Borges y el tiempo, Borges y el espejo, Borges y el laberinto y los grandes temas clásicos. Oliverio está en los antípodas de Borges por su actitud *insignificante*, que vio en el poema las posibilidades de un devenir infinito en el campo de la forma. Si los poemas no terminan sino que se abandonan, Oliverio Gironde fue el gran abandonador de poemas de la poesía hispanoamericana. Casi se podría decir que esos poemas aún no han terminado y que su matriz muy abierta palpa esperando relevo. En realidad, esperaba relevo. Emeterio Cerro (Balcarce, Buenos Aires, 1952) apareció para continuar la aventura girondeana.

				cucha	
	cunca				
sunchas	cuca				
		diola	cucol		
sesuca	se cucas	de culo			
se suave	boases	gollo			
	oasi	guasol	gollo		
		guasol	mole	dule	
			GUACAMOLE	lelo	
guacayo				letardí	
guaca	camon			lentamente	
				leticio	tomen
	camon				
loca yoyando				toménle	
				tongos	tomi
				gozos	
				otaria	osatas
				acogoton	

Todos los textos de *Las mirtilas* tienen un centro (en este caso la muy mexicana GUACAMOLE) en mayúsculas, como si a partir de ese tipo totémico de la letra se produjera el big bang que disemina en mil partículas minúsculas el resto del poema. Pero no es un centro generador de sentido, es una matriz que potencia la abertura de los significantes que por la página y en roce con otros significantes adquieren o no adquieren sentido. El diálogo con Mallarmé es claro: el texto se levanta como metáfora del universo. Pero no del cielo estrellado del maestro de Valvins, sino como mimesis formal del movimiento cosmológico, del cómo podría haber sido aquel momento

inicial. También es claro el diálogo con la poesía concreta: la aspiración formal del texto no es reproducir caligramáticamente un objeto sino que responde a un grado icónico mayor, que busca en el lector la complicidad con la forma que el lector adivine. Lo interesante de los poemas de Cerro es que no proponen el seguimiento de la ley del sentido: las partículas fónicas tienen la misma carga aleatoria de significados que las partículas resultantes de la explosión original: hay planetas que tienen vida, otros que no la tienen. De este modo Cerro, paradójicamente, reduce el grado ficcional de su forma y crea, por el rabo del sentido, una especial manera de anti-forma.

## LA SALVAJA

De CARMEN BOULLOSA

Por AURELIO ASIAIN

• Fondo de Cultura Económica, México, 1990: 128 pp.

*Las siguientes líneas fueron escritas para leerse en la mesa redonda con que se presentó el libro que comentan. El lector disculpará su tono excesivamente oral.*

NO SÉ SI USTEDES pensarán lo mismo, pero me parece que hay una evidente incongruencia en el hecho de que esté yo presentando esta noche un libro de alguien que, como Carmen Boullosa, es bien conocida de todos nosotros, acaba de recibir hace unos días el premio Xavier Villaurrutia por su novela *Antes* y debería más bien presentarnos a nosotros, meros espectadores de su carrera y de su obra. Pienso, subido aquí en el escenario, que sería más justo hablar desde las sombras, allá abajo, y dejar este lugar sólo para Carmen, que puede brillar con luz propia y cuyos poemas me siento muy poco capacitado para juzgar. De todos modos, quiero suponer que si he sido invitado a hablar hoy en la presentación de *La salvaja* no es sólo en calidad de amigo de la autora, que los tiene muchos y más capaces, si no más deseosos, de celebrarla; quiero suponer que he sido invitado con la esperanza de que diga algo sobre sus poemas, aunque ignoro la profesión de comentarista y la ejerzo muy ocasionalmente y casi siempre con temor y con torpeza.

Diremos pues, para comenzar, lo que ya he dicho arriba: no me siento muy capacitado para juzgar esta obra. Hay en la poesía de Carmen Boullosa algo que me resulta tremendamente seductor, y aun diría que tremendamente emocionante, y algo que se me queda en las sombras y que no acabo de entender. Para explicar a qué me refiero lo más fácil y lo más inmediato será acudir al título del volumen que esta noche nos congrega. La actitud que revela el gesto de titular un libro *La salvaja* no deja de seducirme: es la actitud de un espíritu agresivamente aventurero, o aventurero, como querría Jankélévitch; un espíritu, además, muy contrario a la timidez, el recato y las medias tintas de una literatura como la nuestra, que alguna vez se definió como crepuscular, y que sigue prefiriendo los buenos modales a la toma de partido. Carmen Boullosa, en cambio, es una autora que quiere provocar y no seducir sino provocando. Yo se lo agradezco; pero debo confesar que sus poemas casi siempre me seducen no gracias sino pese a su provocación. Frente a muchos de ellos siento lo mismo

que frente a ciertas personas, sobre todo ciertas mujeres, que bajo una actitud violenta que parece rechazarlos no dejan de mostrar un fondo inmovible de ternura. Si lo he dicho de este modo, si he pensado naturalmente en personas al hacer este símil, es porque en los poemas de Carmen lo más importante, lo más notorio, es el personaje: pocos títulos tan intencionados, tan premeditados, como el de *La salvaja*. Esta intencionalidad, está conciencia de su papel, es sorprendente en un poeta y a mí me deja un poco pasmado. Pareciera que Carmen no dudara, no tanteara, y no sólo porque desde *La memoria vacía*, su primer libro, estuviera prefigurada ya la identidad de una obra que hoy, reunida en *La salvaja*, manifiesta una continuidad y una coherencia admirables. Además, como ya dije antes, a lo largo de toda la obra hay una misma intencionalidad y, digamos, un mismo acento. Este acento o, para decirlo más claramente, aunque no sé si con menos justicia, este énfasis, es lo que a veces me aleja de una poesía dicha por un personaje, a mi gusto, demasiado insistente y que tiene una excesiva intimidad con la mano que lo escribe. No quiero decir, quede claro, que el personaje del libro me moleste. En sus mejores momentos, por ejemplo en ese buen poema que se llama "La corsaria" (un poema que, por cierto, termina con un verso que enviaré toda mi vida: "¡Sus casas se caerán conmigo al mar!"), en sus mejores momentos, decía, el personaje, plenamente visible, parece encarnar un espíritu fabulador muy digno de la herencia de Álvaro Mutis y de la compañía de José Luis Rivas y cuya exaltación puede ser arrebatadora. No, el personaje me gusta; pero me parece que con frecuencia no es del todo visible, se queda en sombras, quizá porque habla demasiado a solas, demasiado para sí mismo. En los poemas del libro "Abierta", por ejemplo, ahora cuarta sección de *La salvaja*, hay constantemente un tú, pero los términos en que está nombrado corresponden pocas veces a los de una persona, un rostro, un individuo, es decir, un límite, y casi siempre se refieren a una vastedad, la vastedad de la percepción. Lo mismo en algunos momentos de "La infiel", en que el otro no llega a dibujarse: está desasido, desasistido de todo. Ello es coherente con la visión de la autora, por lo menos tal como la presentan sus otras obras, y ese es su peligro: que su personaje coincida puntualmente con

su persona. Quizá por eso prefiera, a despecho de la corsaria y de la salvaja, los momentos del libro, e incluso de esos mismos poemas, que son pura percepción sensual, limpia experiencia sensorial. Por ejemplo, el poema XVIII de "Abierta":

Follaje,  
tomento del mundo:

haces carne del desierto  
y alma del mar inhabitable.

Este pequeño poema, en el que los términos de la intimidad son los de la intemperie, supone una inteligencia sensual, una aventura moral y una experiencia verbal que encuentro en muy pocos de mis contemporáneos. Me gustan su simplicidad, su economía de recursos, la levedad de sus alteraciones y su inteligencia metafórica; me gusta cada una de sus palabras y me parece todo un acierto el salto de perspectiva que supone la unión de esos dos pares de opuestos: follaje y tomento, mar y desierto; me gusta, sobre todo, la sabiduría que hay en la mención de ese mínimo "tomento", frente a palabras que, como "carne" y "alma", sin él resultarían abrumadoras. (Quizá no esté de más aclarar que *tomento* es la pelusa que cubre a los tallos: lo mismo en la edición del Fondo de Cultura que en la que antes publicó la Delegación Venustiano Carranza, algún corrector acucioso cambió la palabra por *tormento*.) Pero con demasiada frecuencia me importan menos la textura y el sentido de esta poesía que los elementos de su percepción y prefiero decididamente aquellos en los que la situación moral no está explícitamente nombrada, y en las que el personaje deja de preguntarse por su identidad para, a pesar de sí mismo, subrayarla, y en los que, finalmente, deja de perturbarme el que lo nombrado como un tú no sea sino la vaga, ambigua e inmensa sensación de ese tú. Los poemas sobre el suicidio, sobre la muerte, sobre el dolor, en los que hay cuchillos, piernas cortadas y mucha violencia, me resultan excesivos y a veces, lo confieso, me arrancan una impura sonrisa; cuando me convencen (por ejemplo, aquel que dice "se roe las uñas, vicio mezquino"; o aquel otro: "Morir pálida o morir/ en la plétora del color/ pero siempre morir circunstancialmente") me parece que pertenecen más bien al ámbito de la inteligencia moral

y son menos poemas que aforismos, menos aforismos que esbozos y con frecuencia malas ocurrencias. Yo le pediría al humor de la salvaja la elegancia de su sensualidad. Sé que es una inconsecuencia mía, sé que ese reclamo de civilización es un poco ridículo precisamente para la salvaja, pero yo prefiero poemas como "Distancia", de *Ingobernable*, en el que hay verdadera ironía, en el que hay crítica de la propia mirada y en el que, al disolverse precisamente esa mirada, vemos aparecer, muy claros, unos ojos. Prefiero también los poemas sobre la infancia, en los que la autora se mira como otra y en los que la percepción de la crueldad y el temor están

expresados sin énfasis, con distancia y por medio de una sonrisa. Prefiero también momentos como éste de "El hilo olvida":

El hilo olvida,  
pierde la memoria que le dicta la postura de sus hilazas y se descompone.

No sabe cómo curvarse para tener la forma del carrete.

El hilo se deshila y entra, indócil, como traspasando el filo de un grueso cuchillo, en la sábana densa, en las guías de las hojas del guayabo, en el tallo tranquilo que se convierte en raíz sin subordinarse, silencioso y tenaz hasta alcanzar la

caña, hasta ser la húmeda tierra.

Me gusta esa visión del delirio de la memoria, del extravío y el extrañamiento, del sueño; me gusta su imaginación material y la percepción de un "grueso cuchillo", de una "sábana densa", de una "húmeda tierra": no son adjetivos extraños, no son extravagantes, pero son justos y, sin alejarse del lugar común, sirven a la comunión. A esa comunión jubilosa con el mundo a la que sirven, me parece, los mejores momentos de esta poesía que con frecuencia me resulta, como dije al principio, tremendamente seductora y aún tremendamente emocionante.

## TIEMPO DE LLORAR

De MARÍA LUISA ELÍO

Por ADOLFO CASTAÑÓN

• Ediciones de El Equilibrista, México, 1988; 100 pp. Páginas preliminares de Salvador Elizondo y Álvaro Mutis, y con "La despedida de Ulises", grabado de Vicente Gandía.

CUNANDO SE REGRESA, es *Tiempo de llorar*. La nostalgia —lo sugiere la etimología— es el dolor del retorno. La novela de María Luisa Elío se inicia con la gran decisión del retorno, el hilo firme que le permite a Ulises atravesar el mundo, la línea que va dibujando la historia de la escritura. Precisamente, la materia que trabaja *Tiempo de llorar* es la ceniza y el trabajo con la ceniza no es sencillo. Exige prudencia y tino para rescatar de las ascuas la almendra calcinada del origen purificado por el fuego del viaje y la ebriedad de la distancia. Guía a *Tiempo de llorar* la mano delicada del arqueólogo que abre los yacimientos del corazón en busca del reino prometido, de la ciudad interior que es para cada cual la leyenda —la lectura— de su propio tiempo vivido, buscado y levantado al fin a la luz de la conciencia. Porque *Tiempo de llorar* exploya ante todo un ejercicio de conciencia de las emociones. Más que escrito, *Tiempo de llorar* es un libro surrado, recitado con la voz tenue del que sabe lo que dice y sigue hablando despierto —como si hablara en sueños— para no perder el hilo que lo guía por los atrios del corazón. La historia de una mujer que vuelve a su tierra natal, acompañada de su hijo, muchos años después de haber partido, no es en rigor una parábola pero tiene el sentido parábólico y oracular, mítico, de todo lo que sucede al alma. *Tiempo de llorar* participa de la música y del relámpago. Deslumbra su sencillez; su bien nacida humildad, su música callada cautivan a la inquieta serpiente de la

atención con su tañido de flauta casual. En *Tiempo de llorar* ceñimos un palo de lluvia, uno de esos juncos como báculo que saben convocar el viento, la historia, las nubes, el agua bienhechora de las estaciones lluviosas en el mediodía mineral, en el desierto de los que no saben lo que dicen y tienen

oídos y no oyen. *Tiempo de llorar* es uno de esos raros libros que podemos sembrar en nuestro interior y que fructifican con una vida paralela. Se cuenta ya como un afluente de los ríos secretos que alimentan a la literatura hispánica contemporánea.

