

LOS LIBROS

HERNÁN CORTÉS

De JOSÉ LUIS MARTÍNEZ

Por CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

• UNAM/FCE, México, 1990, 1015 pp.

HERNÁN CORTÉS es el mejor de los libros que José Luis Martínez ha escrito a lo largo de una trayectoria de medio siglo. La vocación de Martínez ha sido la historia literaria y la literatura histórica. En este caso la palabra vocación es clave. Se trata no sólo de un hombre de letras que decidió poner a disposición de la cultura mexicana una de las mejores bibliotecas del país, que tiene en él a un sabio guardián, sino de un investigador cuya modestia sólo es igual a la universalidad de su saber y la curiosidad de sus empeños. Martínez es una figura que puede reconocerse en una tradición que nos es propia y que arranca, para no ir más lejos, con Eguíara y Eguren, Clavijero y García Icazbalceta en el fin del Virreinato y el primer siglo del México independiente. Si el clima de la Contrarreforma impidió mayor magnificencia al debate de las luces, la atmósfera propia del claustro cultivó a los bibliófilos y los bibliógrafos, hombres dedicados a preservar y difundir, a través de las tormentas, un saber amenazado por la pólvora y el fuego, o peor aún, por la negligencia y el olvido.

La obra crítica de José Luis Martínez (1918), comenzada en los primeros años cuarenta, no ha sido totalmente recopilada. Él fue quien olfateó la muerte de la mendaz narrativa postrevolucionaria y quien, veinte años más tarde, recibió con entusiasmo y sensibilidad a la promoción de los sesentas. Sin embargo, el crítico cuya divisa fue siempre la cortesía y la mesura fue desapareciendo en favor del funcionario público y del historiógrafo.

Los trabajos recientes de José Luis Martínez son más historiográficos que históricos. Frente a las opiniones o las ideologías, Martínez prefiere los hechos y su base documental. Sus recopilaciones y antologías son asumidamente didácticas y presentan la oportunidad de valorar el término en su más noble acepción. Erudito como pocos, José Luis Martínez no hace de la erudición una hermenéutica ni de su vastísima cultura un sello de prestigio intelectual. Su devoción por el enriquecimiento de la tradición nacional recuerda a ese humanismo que Antonio Machado y Alfonso Reyes reivindicaron durante el siglo. Pero si la obra de Martínez no pocas veces ha parecido superficial o neutra, a partir del *Hernán Cortés* ya no puede serlo. Con un tacto a veces excesivo, Martínez pone en el lector la responsabilidad de una elección que divide nuestra conciencia histórica desde 1521.

Hernán Cortés se presenta como una guía biográfica que acompaña los cuatro volúmenes de los *Documentos cortesianos* que va a publicar el Fondo de Cultura Económica y que el propio Martínez ha rastreado y esclarecido. Naturalmente, su libro es mucho más.

Discípulo de Alfonso Reyes, Martínez heredó su claridad de exposición. Si su estilo no es brillante, sí lo son sus visiones panorámicas. La descripción de Martínez no busca la poesía de la *Visión de Anáhuac* pero tiene la respiración de los horizontes naturales que pinta Rivera cuando abandona el bosquejo de las pasiones de los hombres.

Es ocioso insistir en las virtudes de

Martínez como investigador pues las tiene notables: información abundante más economía narrativa. Cuando un erudito presenta un libro apoyado en una bibliografía tan vasta y logra que su material interese hasta por sus pies de página, se logra un envidiable equilibrio. Tras enumerar someramente a los mundos que se encuentran, Martínez averigua el oscuro origen de Cortés, su viaje juvenil a las Indias y la expedición a México. Lo que sigue es el genio político del conquistador, su capacidad para navegar a contracorriente y la conciencia prosística de su propia heroicidad al ir redactando las *Cartas de relación*.

Como en Bernal Díaz del Castillo, a quien prefiere el autor entre los cronistas por su humanismo, son las páginas consagradas al encuentro entre Cortés y Motecuhzoma las más fascinantes de la biografía. Una vez más, como en tantos textos, encontramos esa epopeya donde la voluntad vence a la fatalidad. Martínez condena las matanzas del Templo Mayor, Tepeaca y Cholula, cometidas ya por Cortés, ya por sus capitanes. Las guerras de conquista, desde que son, han sido sangrientas. Es inútil que el historiador juzgue moralmente un hecho que de sí es inmoral, pues entonces casi todo lo es en la historia. Cortés violó el código de honor del guerrero, como antes lo hizo Alejandro y luego Napoleón, para no hablar de los conquistadores del siglo xx. Vencedores, los antiguos mexicanos no hubieran sido más clementes.

A la caída de México - Tenochtitlán el *Hernán Cortés* reafirma sus cualidades

históricas y biográficas. La fundación de una nueva nación sobre las ruinas perseverantes de una civilización, que herida de muerte sobrevive gracias a una fusión que Cortés estimuló tanto por su ansiedad de cruzado católico como por su codicia feudal.

Poco se sabe de un héroe. Incluso Droysen, el biógrafo hegeliano de Alejandro Magno, se pregunta si vidas tan legendarias pueden ser arrancadas de la historia para encarnar en biografías. En la inútil expedición a las Híbuera, en los tediosos juicios de residencia o en la fracasada pretensión virreinal de Cortés, vemos a un hombre de rostro fragmentado, cuyas tonalidades de expresión varían desde la amarillenta caricatura riveriana hasta las hagiografías hispanistas. El empeño de Martínez logra dibujar a Cortés en esas múltiples imágenes, no pocas insospechadas. Mención aparte merece la asombrosa galería de personajes menores que José Luis Martínez reconstruye, dándole al *Hernán Cortés* una hermosa densidad de uso novelesco: criadas, frailes, soldados de fortuna, indios conversos, una esposa presumiblemente estrangulada y la inasible Doña Marina.

Hernán Cortés aparece cuando se

acerca el quinto centenario de lo que Álvaro Mutis ha llamado con indudable acierto una asombrosa hazaña náutica. Siendo así, el material que José Luis Martínez pone a nuestra disposición, pese a su reiterada ponderación, no puede ser neutro. El Cortés de 1521 es un conquistador legendario; el Marqués del Valle, constructor de un Estado en condiciones inéditas en la historia; el Cortés de la caída, noble que mendiga crédito y reconocimiento en las cortes metropolitanas, es un retrato lastimero de la función patrimonialista que el Estado da y quita a sus políticos en la cultura hispánica.

El juicio de residencia a Hernán Cortés no ha terminado y es absurdo esperar un veredicto histórico que satisfaga a fiscales y querellantes por igual. La justicia es tan relativa como la historia y lo es aun más cuando a la segunda se le exigen dictámenes absolutos. Asombra lo mismo el aztequismo impostado, impositor y mesiánico que pretende negar el lugar de México en el Occidente de habla española, como el candor, para no utilizar una palabra más fuerte, de algunos estudiosos extranjeros —el más reciente es J.M.G. Le Clézio— que acusan a los españoles de haber destruido el dudoso edén que la conciencia europea

usa para atormentarse con necedad folclórica. Para los primeros sólo vale la cultura precolombina y la conquista es una larga ocupación extranjera. Para los segundos, el México posterior a 1521 es una imitación barata de Europa. Conmueve Lucas Alamán escondiendo en una cripta las osamentas de Cortés para impedir la profanación liberal en 1836. Pero es exagerada la patética petición de Vasconcelos, exigiendo el desagravio del conquistador mediante la erección de un monumento en su memoria en cada pueblo de México. Pocos saben dónde están esos restos en la actualidad. Leyendo a José Luis Martínez visitamos la Iglesia del Hospital de Jesús, templo pobre y abandonado, en efecto. Cortés descansa bien allí. Los cálculos del azar o de la providencia, según se quiera, le dieron a la grandeza y a la miseria del conquistador un lugar casi anónimo.

Hernán Cortés es un libro memorable para el lego como para el erudito. Ya los historiadores discutirán su pertinencia. Mientras tanto, terminada la lectura, Martínez nos conduce hacia una frase que él no escribió pero que resulta natural al cerrar el libro: Hernán Cortés es el fundador de México.

SUMMA DE MAQROLL EL GAVIERO POESÍA 1948 - 1988

De ÁLVARO MUTIS

Por RUBÉN VARGAS PORTUGAL

• México, Fondo de Cultura Económica, colección Tierra Firme. 1990; 242 pp. Prólogos de Octavio Paz y Ernesto Volkening.

QUE LA POESÍA de Álvaro Mutis es un río, es cosa que se descubre al leer el primer poema de esta *Summa de Maqroll el Gaviero*, cuando el lector se encuentra con la poderosa imagen de la creciente, con el bronco rumor del agua que "se apodera del corazón y lo tumba contra el viento"; el descubrimiento se confirma mientras se recorren sus páginas: un viaje, o muchos: navegaciones por aguas densas y torrenciales, transparentes y profundas; hacia el final,

en el último poema, es una certeza que se celebra con la lluvia, con su intacta maravilla y "su paso sorpresivo y bienhechor / que nos preserva del olvido y de la mansa rutina sin memoria". A esta altura, ya sólo una sorpresa es posible: la de saber que entre el primer poema y el último han pasado acaso cuarenta años, y que en ambos, una única presencia se impone, confirmando con la misma vehemencia la secreta trama de la obra: el agua que viaja y su dominio.

Ya se sabe que el agua que viaja es desde antiguo metáfora del tiempo: el olvido y la memoria que transcurren —discurren— hacia ese mar que es el morir. Así, si de alguna idea habría que echar mano para nombrar a la poesía de Mutis, ésta sería quizá, la idea del tiempo. Salvo que su poesía no está hecha de ideas sino de imágenes, de presencias y sucesos, y que el tiempo no contiene sino pasa. Pasa, y a su paso, como los ríos en su nacimiento en las altas montañas

cordilleranas, socava y arrastra; y como los mismos ríos en su vasta desembocadura en las Tierras Bajas, se extiende y deposita. Así arrastra y deposita sus materias el poema en las orillas de la poesía: "angustias, días en blanco en espera de nada, vergüenzas de la carne, faltas de amistad, deudas nunca pagadas... navegaciones por aguas emponzoñadas y climas malignos... en fin, todos los pasos que da el hombre usándose para la muerte"; pero también "la fiebre de la infancia, la lenta convalecencia en las tardes de un otoño incesante, los amores que se prometían sin término", las ciudades encontradas, las historias redimidas del yugo de la Historia, los milagros y las epifanías. En fin, la transfiguración de la palabra y la vida, la fértil miseria que hace de la obra del poeta colombiano uno de los puntos más altos de la poesía hispanoamericana de hoy.

Summa de Maqroll El Gaviero reúne la obra poética de Mutis comprendida entre 1948 y 1988; el libro se abre con sus "Primeros poemas" (1947-1952) y se cierra con una recolección de sus "Poemas dispersos". Entre estas dos orillas se suceden nueve colecciones: "Los elementos del desastre" (1953), "Los trabajos perdidos" (1965), "Reseña de los hospitales de ultramar" (s.f.), "Se hace un recuento de ciertas visiones memorables de Maqroll El Gaviero, de algunas de sus experiencias en varios de sus viajes y se catalogan algunos de sus objetos más familiares y antiguos" (1973), "Caravansary" (1981), "Los emisarios" (1984), "Diez lieder" (1984), "Crónica regia" (1985) y "Un homenaje y siete nocturnos" (1987). Dos ensayos acompañan valorativamente los trabajos del poeta: "Los hospitales de ultramar" (1959), de Octavio Paz y "El mundo ancho y ajeno de Álvaro Mutis" (1981), de Ernesto Volkening.

Desplazamiento en la corriente del agua, materia del tiempo que devasta e inventa o, más bien, que al devastar inventa, la poesía de Mutis está poseída por un ánimo que es, al mismo tiempo, su navegante y su naufrago: Maqroll El Gaviero. Un personaje, un nombre, una cifra, un espíritu que se encarna y reencarna en poemas y momentos diferentes de la obra; una presencia, una huella que se impregna también en sus ausencias. Maqroll: viajero impenitente, avizor de distancias y experiencias extremas, héroe y antihéroe, rebelde de

la estirpe de los desesperanzados; conciencia del poeta, como lo apunta Paz en su ensayo, pero también su máscara.

La obra poética de Mutis, esta *Summa de Maqroll El Gaviero*, puede ser leída quizás como un largo poema de viaje. Un poema de viaje con sus estaciones y demoras, con sus pasajeros transitorios y la constancia de sus peregrinos, con sus adioses definitivos y sus retornos recurrentes. Tal es la unidad de la obra —de "Los elementos del desastre" a "Un homenaje y siete nocturnos"—, pero también su poderosa diversidad. Es un viaje de direcciones y dimensiones desde siempre abiertas a una dilatada geografía hecha de paisajes físicos y humanos, espirituales y morales. Decir que El Gaviero es el navegante y el naufrago de este viaje, la conciencia y la máscara del poeta, es apuntar, siquiera indicativamente, a las configuraciones —las formas— de esta empresa poética.

Viaje único y diverso, la poesía de Mutis se asienta en una sabia ambigüedad textual: ¿quién habla o escribe? ¿quién escucha o transcribe? Estos trabajos requieren sin duda de un yo; un yo que pueda encarnar la conciencia del poeta, pero que no sea una mera delegación de su ser en el texto; un yo que pueda dar cuenta del mundo que se inventa, pero que al mismo tiempo sea capaz de inventarse a sí mismo; un yo que se despliegue en la aventura vital que implica todo viaje, pero que también se retraiga en la experiencia moral de tal empresa. El yo poético de Mutis es esta compleja articulación, este sistema de transfiguraciones y pasajes —un juego de máscaras— que si bien no se reduce enteramente a Maqroll, encuentra en él su expresión privilegiada: sujeto y objeto de la escritura, enunciador y enunciado, partícipe y testigo, en suma: hacedor y hechura del poema.

En este poder de transfiguración del yo poético reside también otra de las singularidades de la poesía de Mutis: la intervención sucesiva o conjugada de registros de tonos épicos y líricos. Poesía de personajes y sucesos, de héroes y empresas, la escritura de Mutis es una narración o, para usar una palabra más acorde con su ámbito: una relación; poesía crítica, en cuanto construye una moral de la aventura del hombre en el mundo, su escritura es también la expresión de una interioridad que duda de la eficacia absoluta de la palabra, pero no de una subjetividad. Cuento y canto, su

poesía es también una oscilación que puede modular tanto el despliegue de la palabra, hasta la exuberancia del color y la imagen en largos párrafos, como también su retraimiento, hasta la concisión y la transparencia para hacer visibles los hechos desnudos de retórica. Maestría verbal, "gusto del lujo y gusto por lo esencial", como dice Paz en su prólogo.

El universo de Mutis —la *summa* de los mundos que diseñan sus poemas— se nutre de una constatación: la experiencia del hombre en el mundo está contaminada desde siempre por las señales de su propio destino inevitable: la muerte. O, lo que es lo mismo, está contaminada por la conciencia del tiempo que denuncia a cada paso la presencia de la muerte. Esta conciencia es la que le brinda el carácter a su personaje y una densidad insustituible a su poesía. De ella emerge la lúcida desesperanza de Maqroll y sus empresas, de ella también el trabajo de la palabra para fertilizar la miseria de un mundo sometido a la muerte.

Así, el viaje del poeta —su aventura verbal— es también un viaje de reconocimiento: una escritura que es al mismo tiempo una lectura. Lectura paciente, minuciosa, atenta a los indicios y las voces que delatan las señales, las huellas de la muerte en el mundo: la soledad, la enfermedad, el vacío de sentido, el cuerpo atrapado en el deseo, la incomunicabilidad, en suma, todo lo que El Gaviero llama sus hospitales de ultramar. Esta escritura/lectura deviene, no puede ser de otra manera, un mapa: el libro. Sin embargo, contra la miseria del mundo así reconocida, Maqroll —o más ampliamente, la conciencia del poeta— no opone ningún otro. Tal es la radicalidad de la desesperanza, pero también la de su lucidez: contra la muerte —el tiempo— sólo se erige la precariedad de la palabra, su transitoria magia, capaz, empero, de transformar la miseria del mundo en poesía.

Profundamente unitaria, no sólo por la mirada que echa al mundo sino también por sus lenguajes, esta *Summa de Maqroll el Gaviero* no es en modo alguno uniforme. De libro en libro, a lo largo de cuarenta años, la escritura de Mutis es también un tránsito: un descubrimiento de lenguajes, un desplazamiento en las configuraciones del poema, una invención y reinención permanentes. Así, si cupiera hablar de un primer Mutis, se hablaría de un lenguaje de poderosa

carñalidad, de imágenes sorprendentes y ritmos encantatorios; y si cupiera hablar de un último Mutis, se hablaría de una corriente despojadora de la palabra, de un amor a la nitidez que se acerca

a la transparencia. Paralelamente, podría hablarse de un imperio de la lúcida desesperanza que se desplaza hacia ámbitos e historias de epifanía y celebración. Pero no cabe hablar ni de un primer ni

de un último Mutis, sino de esta *Summa* y su inagotable entramado de revelaciones de la más alta poesía.

CUATRO CUARTETOS

De T.S. ELIOT / Traducción de JOSÉ EMILIO PACHECO

Por ANTHONY STANTON

• El Colegio Nacional / Fondo de Cultura Económica, México, Cuadernos de la Gaceta, 1989

DE TODOS LOS POETAS de lengua inglesa de nuestro siglo, hay pocos cuya figura sea comparable a la de T.S. Eliot. Su fama como poeta se complementa con un importante cuerpo de ideas sobre la poesía, varias obras dramáticas y algunos ensayos menos conocidos sobre religión, filosofía, sociedad y cultura. Varias de sus ideas sobre poesía fueron desarrolladas por otros y llegaron a constituir lo que en círculos académicos se llamaría la nueva crítica angloamericana.

Una de las cualidades más importantes del poeta fue su capacidad de cambiar y a la vez permanecer fiel a sí mismo a través de estos cambios. El discípulo simbolista de Laforgue nos demuestra en *Prufrock* (1917) una maliciosa ironía y una formidable capacidad satírica. Ya en este primer libro se nota la asimilación de la técnica del monólogo dramático, producto de la cuidadosa lectura del maestro francés y de Browning. Frente a lo que llamaría más tarde "el desorden general de la inexactitud del sentimiento", el poeta angloamericano descubre en el monólogo dramático una manera de objetivar las emociones y lograr un efecto de distanciamiento impersonal que evita caer en la ampulosidad emotiva, el compromiso sentimental o una poesía ingenuamente confesional.

El simbolista, aunque jamás desaparece por completo, no tarda en entroncar con el vanguardista en *Tierra baldía* (1922), epitafio para la civilización moderna. Tal vez ninguna otra obra de ese momento expresa en términos tan radicales y absolutos la crisis y decadencia

que penetraron en la conciencia occidental en los años posteriores a la primera guerra mundial. La técnica de composición vuelve a adecuarse a los temas: fragmentarismo; diálogo intertextual hecha de una multiplicidad de voces provenientes de diferentes culturas, tiempos y espacios; yuxtaposición violenta de lo heteróclito. El efecto simultaneísta del *collage* logra actualizar de modo paródico un pasado histórico, legendario y mítico en un presente estéril, desacralizado y carente de sentido. Ya no es posible la evasión individualista a través de la máscara irónica de Prufrock sino que el yo está atrapado en un proceso colectivo y social de decadencia material y espiritual. La conciencia aislada se ha vuelto un universo sin centro.

Un tercer momento está marcado por los *Cuatro cuartetos*, iniciados tiempo después de la conversión religiosa del autor en 1927 y publicados durante otra época crítica: los años de la segunda guerra mundial. Después de la visión apocalíptica de bancarrota espiritual y enajenación colectiva de *La tierra baldía*, el hombre y el poeta buscan una fuente de valores eternos para finalmente encontrar esta piedra de autoridad objetiva en la fe cristiana, un orden donde el individuo forma parte de una comunidad enlazada con un más allá. Retrospectivamente, se puede ver como la conversión estaba ya latente en ciertas nociones desarrolladas en los tempranos ensayos: la necesidad del "sacrificio" del individuo a una autoridad externa; el dilema del poeta individual que sólo logra una impersonalidad estética a través de su

inserción en una tradición transhistórica cuya permanencia se debe a un constante y dinámico reacomodo recíproco entre pasado y presente. La aceptación de una sola verdad objetiva y permanente que emana de Dios, ¿no está prefigurada ya en la doctrina simbolista de la impersonalidad o en la noción de la tradición como un sistema de entrecruzamiento de lo temporal y lo eterno?

Hay evolución no sólo en la poesía sino también en la crítica. Los cambios se despliegan alrededor de una obstinada búsqueda de un principio anterior al individuo y a la historia, un principio que se llama sucesivamente impersonalidad, tradición, Dios. En los planos de la religión y la política, el clasicismo estético se traduce en fe teológica y en conservadurismo monárquico. La tradición se acepta finalmente en todos sus aspectos como una ortodoxia. Por eso no puede sorprendernos que Eliot siempre haya considerado a Dante el poeta europeo más grande, superior a los poetas isabelinos a causa de su fusión completa de arte y fe, una figura "plena" porque es anterior a la escisión de la conciencia moderna.

La evolución del poeta hacia el misticismo cristiano se ve también en la carrera del ensayista. Las primeras piezas prosísticas tienen una clara función polémica: intentan defender y justificar la práctica poética de Eliot y Pound en aquel momento. El esteticismo del joven ensayista lo lleva a sostener que no sólo se *puede* sino que se *debe* apreciar la poesía de Dante por su valor autónomo, con criterios puramente estéticos. Como

es preciso juzgar la literatura en términos estrictamente estéticos sería un error irrelevante interesarse en las creencias o el pensamiento de Dante. Después de la conversión estas ideas se modifican considerablemente. El ensayo sobre Dante de 1929 afirma rotundamente que no sólo hay que tomar en cuenta el pensamiento del poeta para entender su poesía sino que las creencias son inseparables de la poesía. Así, la plena comprensión de Dante implica en último término *compartir* su pensamiento. Los criterios para comprender y valorar la obra de arte ya no son exclusivamente literarios sino también éticos y teológicos.

Aunque lo anterior se pueda interpretar como un abandono de lo poético como valor en sí o como un deseo de subordinarlo al dogma de la fe, sería una acusación injusta tanto para el poeta como para el crítico. El gran logro de los *Cuatro cuartetos* consiste en funcionar paralelamente en ambos niveles: el poético y el religioso. Es cierto que para Eliot (el hombre y el poeta) estos dos aspectos se funden en uno solo: la palabra encuentra su verdadero sentido en la Palabra. Para el lector, sin embargo, es perfectamente posible leer esta poesía religiosa sin compartir la fe del autor. La fusión y la identificación de poesía y religión, aunque una realidad para Eliot, no imponen una lectura dogmática o didáctica. Esto se debe seguramente a la persistencia de una creencia en la necesidad de una experiencia específicamente poética que colinda por cierto con la erótica y la mística en su exigencia de un momento inicial de entrega incondicional o irracional, un momento que se parece mucho a lo que llamamos inspiración —aun cuando el clasicista que fue Eliot siempre haya desconfiado de esta palabra tan sospechosamente romántica. En un momento posterior del proceso de creación, se establece un equilibrio entre la posesión inicial y el subsiguiente control racional, pero sin aquella experiencia inicial no puede haber, para Eliot, ni poesía ni crítica. Además de una fidelidad a la ortodoxia religiosa, entonces, habría que hablar también de una fidelidad a las exigencias inconfundibles de la poesía. Lo que se cuestiona en la última etapa del poeta y del ensayista no es la existencia de lo poético como experiencia en sí sino lo que ahora ve como su imposible deslinde de otros tipos de experiencia, especialmente la religiosa.

José Emilio Pacheco pertenece a esa tradición de traductores defendida y fomentada por Eliot y Pound: me refiero a esa peculiar concepción de la traducción como una rama de la actividad creadora, una operación no "secundaria" sino realmente indistinguible de la creación "primaria". Los lectores asiduos de la poesía de Pacheco recordarán que sus libros acostumbran terminar con una sección llamada "aproximaciones" y que consta de lo que el autor ha descrito como "poemas escritos a partir de otros poemas". Desde esta perspectiva, el poema traducido debe ser una actualización del pasado en el presente para no resultar histórica y vitalmente muerto. Como hay reversibilidad en la relación entre pasado y presente, el pasado condiciona el presente pero también este puede inventar un nuevo pasado. Las "traducciones" del chino de Pound, basadas en las transcripciones de Fenollosa, son efectivamente poemas independientes que recrean en forma muy libre las supuestas versiones originales, a las cuales Pound parece no haber tenido acceso directo.

Tomando en cuenta lo anterior, era de esperarse en este caso una versión sumamente libre que tomara ciertas libertades con el original. En un sentido positivo, este resultado sí se confirma: Pacheco ha logrado crear en español un poema independiente que se puede apreciar y que funciona como poema autónomo, sin exigir forzosamente un conocimiento previo del poema de Eliot. Sin embargo, el traductor por lo general no se aparta excesivamente del texto original. Esto da como resultado una versión que aparece simultáneamente como natural y fiel.

Gran parte del efecto de los *Cuatro cuartetos* se debe a su estructura musical que otorga al poema extenso una unidad basada en una serie de variaciones en torno a un tema que queda así enriquecido en esta expansión en espirales. No se trata aquí, a diferencia de *Tierra baldía*, de una polifonía sino de cuatro conjuntos divididos a su vez en cinco movimientos que introducen variedad y expansión para finalmente regresar al motivo central enunciado ya en *Burnt Norton* como la búsqueda del "punto inmóvil del mundo que gira" y que aparece en los otros cuartetos como "el punto en que interceden lo temporal y lo eterno". Los desarrollos de motivos en una estructura espiral permiten

la alternancia de pasajes líricos con otros más abstractos, conceptuales o meditativos y con otros más abiertamente confesionales en los cuales la conciencia individual se enfrenta a Dios.

Esta variedad de tonos que se articula en distintas formas métricas se reproduce en la versión de Pacheco. Incluso se logra un efecto paralelo en cuanto a la rima, con cierta flexibilidad semántica: "Garlic and sapphires in the mud / Clot the bedded axletree. / The trilling wire in the blood / Sings below inveterate stars / Appeasing long forgotten wars" encuentra equivalencias adecuadas en "Ajo y safiros en la greda / Traban el eje de la rueda. / Canta la sangre en su alabrada / Bajo la cicatriz inveterada, / Calma la guerra que ya está olvidada."

Otras veces se adopta un esquema de rima más rígido que en el original. El segundo movimiento de *East Coker*, por ejemplo, es más libre en inglés que los pareados en rima consonante del español: "Hunt the heavens and the plains / Whirled in a vortex that shall bring / The world to that destructive fire / Which burns before the icecap reigns" se vuelve "Cazan los cielos, cazan las llanuras / Forman un remolino en las alturas / Guerra perpetua que arderá en el cielo / Hasta que cubra a este planeta el hielo".

Con frecuencia las libertades tomadas se justifican por el poder expresivo alcanzado en español: "Where is the end of them, the fishermen sailing / Into the wind's tail, where the fog cowers?" que Pacheco recrea así: "¿En dónde encontrarán su fin perdido / Los que bogan al fondo de la niebla letal?". Como es inevitable, hay traducciones que no logran transmitir las connotaciones del inglés: "time's covenant" se empobrece demasiado en "la convención del tiempo", perdiendo las claras resonancias bíblicas para convertirse en una abstracción racional. También en el último cuarteto, *Little Gidding*, cima y culminación de la obra poética de Eliot, los problemas se multiplican por los tonos de lenguaje tan peculiares que oscilan entre un coloquialismo estilizado, el discurso conceptual de la filosofía o la metafísica, un lenguaje derivado directamente de las paradojas de la poesía mística y, por último, el constante recurso al estilo bíblico. Siento que aquí Pacheco adopta en algunas partes un tono excesivamente coloquial que transforma la extrañeza bíblica en un lugar común o una moraleja

intrascendente, como en el tercer movimiento: "Sin is Behovely, but / All shall be well, and / All manner of thing shall be well" se transforma en "El pecado es inevitable pero / Todo irá bien / Y toda clase de cosas saldrá bien".

El cuarto movimiento del mismo cuarteto, en cambio, me parece muy logrado. Aquí la libertad se ejerce en función del original y es obvio que el traductor siente como suya esta visión de la devastación abrasadora del tiempo: "We only live, only expire / Consumed by either fire or fire": "Toda la vida, toda nuestra espera, / Yace en ser pasto de una u otra hoguera". También me parecen logrados los tres últimos versos del texto que expresan en la fusión del simbolismo poético y del simbolismo religioso la mística unión anhelada: "Cuando las lenguas de la llama se enlacen / En el nudo de fuego coronado / Y la lumbre y la rosa sean una".

José Emilio Pacheco nos ha querido dar un texto "limpio" de anotaciones y aclaraciones. Creo que es un acierto

ofrecer un texto desnudo, tal como lo hizo Eliot al omitir en este caso las abundantes "notas" que acompañan a *La tierra baldía*, aunque el texto de los *Cuatro cuartetos* no es menos denso en sus alusiones culturales. El lector en español, por ejemplo, captará fácilmente las referencias a san Juan. Por otra parte, los estudiosos del poema podrán consultar los numerosos libros de exégesis para descifrar la laberíntica red de alusiones textuales. Sin embargo, creo que una breve introducción hubiera ayudado al lector en la ubicación de este conjunto dentro de la obra total de Eliot. No pido por supuesto una "interpretación" del texto (interpretación ya dada, por otra parte, en la traducción) sino una serie de datos que el lector podría tal vez emplear para acercarse a esta obra nada transparente. Por otro lado, la hechura del cuaderno es sobria y sencilla. La única errata que noté fue la de "perdido" que se deslizó en lugar de "perdido" en el tercer movimiento de *East Coker*.

La poesía de Eliot ha gozado de buena

fortuna en México. Aparecieron buenas traducciones desde un momento muy temprano en las revistas *Contemporáneos* y *Taller*. Al mismo tiempo, este nuevo tipo de poesía tuvo una marcada influencia sobre varios poetas mexicanos de diferentes generaciones. Pacheco se suma a esta tradición: su traducción constituye una verdadera recreación del texto de Eliot, con todos los riesgos que esto implica. La impresión final del lector tendría que darle la razón en el sentido de que los aciertos justifican plenamente los peligros de la hazaña. El logro principal, repito, es habernos dado en español un poema que funciona como entidad independiente. Esto, seguramente, equivale a anatema para ciertos puristas, pero tal como ocurrió en el caso de las herejías de Pound y de sus seguidores, son los lectores y no los especialistas los que tendrán la última palabra, prefiriendo un poema natural y legible a una versión impecablemente literal que resulta sin embargo incomprendible en su fidelidad.

ANTOLOGÍA DE LA NARRATIVA MEXICANA DEL SIGLO XX

De CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Por FABIENNE BRADU

• Tomos I y II. Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas, 1990.

¿HABRÁN NOTADO que, al abrir la caja de uno de esos gigantescos rompecabezas, de dos o tres mil piezas, uno tiende a sospechar, no que falten piezas sino, al contrario, que sobren? Diría que lo mismo sucede con las antologías, sobre todo con aquellas de la magnitud de la de Christopher Domínguez. La angustia del aficionado a los rompecabezas es paradójica: ante la reconstrucción que se antoja imposible, el vértigo se origina en la visión de la profusión y del caos, casi nunca en una probable carencia.

De los aproximadamente dos mil quinientos autores que registra el *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX* de Aurora Ocampo, Christopher Domínguez ha apostado a ciento cincuenta de ellos para armar el rostro de la narrativa

mexicana de este siglo. Aun restando las legiones de poetas que forman la infantería literaria, la cantidad sigue pareciéndose impresionante y la labor de Christopher Domínguez, admirablemente titánica. Pero, más que de un número de autores, sería preferible hablar de la cantidad de obras —según el antólogo, medio millar— que dibujan este rostro. Este es uno de los muchos aciertos de esta antología: ordenar la historia literaria en función de la aparición de las obras en el escenario cultural, y no de la de sus autores en el mundo. Este criterio, por lo demás razonado si se considera que la literatura está hecha por los libros y no por sus autores accidentales, le permite al antólogo tejer relaciones más reales entre las generaciones y

dar cuenta de una contemporaneidad a veces opacada por la obsesión de clasificar linealmente la historia. Este tejido dinámico se observa particularmente en el quinto libro, que reúne a sesenta autores y cruza dos o tres generaciones.

Si para Octavio Paz lo novelesco impone una herida en el corazón de la modernidad, pues la novela es "un espejo en una civilización sin caminos", Christopher Domínguez propone una antología que fuera una carta de navegación cultural, afirmando así que los caminos existen y que, a pesar de todo, la novela sigue siendo más *stendhaliana* que nunca.

Aunque su carta de navegación cultural pretenda combinar lo histórico y lo estilístico, es inevitable que prevalezca

lo primero, pues el viajero atento a las arquitecturas de un país no recorre lugares sino su Historia. Confiesa Christopher Domínguez, en su introducción general, que la antología suplantó funciones que competían a una verdadera historia de la narrativa en México. Creo, por mi parte, que la antología quedó en un segundo plano, no por fallida, sino por la excelencia de los prólogos que acompañan a cada uno de los cinco libros. Considero legítima la reticencia que muchos lectores tienen hacia las antologías de narrativa y la comparto por juzgar que, generalmente, los fragmentos de novela me privan de una parte esencial del género: su atmósfera, que sólo se construye a través de la inmersión total y disciplinada en un mundo novelesco. Sin embargo, admito que los olores que despiden los buenos guisos pueden incitar a sentarse a la mesa del banquete. No es, en todo caso, esta reticencia la que me hace afirmar que lo más valioso de esta antología está en sus largos prólogos, sino la deslumbrante lección de crítica y estilística que en ellos nos da Christopher Domínguez. Desde hace muchos años, la academia se queja de la ausencia de una historia moderna de la literatura mexicana. Su indignación ante la falta de iniciativas, de multitudinarios equipos de trabajo y de créditos internacionales, es tan enérgica que ha optado por cruzarse de brazos en señal de protesta. Un solo hombre, cuatro años menor que sus más jóvenes antologados, nacidos en 1958, acaba de demostrarle a la academia que era posible escribir una buena parte de esta historia, en un lapso relativamente breve y con el solo auxilio de su trabajo y de su talento.

José Vasconcelos escribe en su prólogo a *La flama*: "Toda revolución es una pústula que estalla en un cuerpo enfermo. Un pueblo sano no ha menester de revoluciones para consumar su desarrollo. Un pueblo enfermo puede hallar en la revolución alivio, como cuando la inflamación revienta los tejidos, los purifica momentáneamente. Vale más que estalle la pústula y no que el pus envenene todo el sistema orgánico. Pero no por eso es legítimo ponerse a venerar el tumor. Sólo las almas menguadas pueden rendir culto a la 'Revolución', que es lo mismo que venerar podredumbre". Haciendo a un lado la virulencia del tono de un Vasconcelos próximo a la muerte, un fenómeno similar sucedía

con la Novela de la Revolución Mexicana entronizada por el Estado y la crítica extranjera, hasta la nueva lectura que nos propone Christopher Domínguez. Con razón, afirma: "Bien leídos, los autores englobados en esa coartada académica y política no son un monumento al nacionalismo estatal sino ejemplos de la vitalidad de la novela como crítica de la historia." Christopher Domínguez rechaza la subordinación de la literatura con respecto a la Historia en puntualizaciones como ésta: "...si la Historia es maestra de la política, no lo es de la literatura. Ésta es su sombra o, si acaso, una hija bastarda y luego adúltera." (Libro quinto). Sin embargo, la barra de la Historia es en repetidos casos su patrón para medir los "progresos" de la literatura. Al concluir, por ejemplo, el impecable ensayo titulado "La guerra y la paz" que cubre principalmente la épica mayor y la épica menor de la revolución, observa: "El amplio panorama de la guerra y la paz refleja las dificultades de una prosa para confrontar la pereza de su forma con las violentas transformaciones del tiempo histórico." Es probable que la conclusión sea cierta, pero no puedo dejar de entrever en ella una petición de principio que contradice de alguna manera "la vitalidad de la novela como crítica de la historia". Para invertir la medida, Christopher Domínguez debería estar igualmente atento a las prosas que, por una razón u otra, se adelantan a la Historia y auguran cambios que ésta tarda en realizar.

En el Libro segundo: "El licor del estilo", pareciera que se refuerza la determinación del crítico por desligar la literatura de la Historia y salirse así de los frecuentados caminos de la sociología literaria. Reyes y Torri, las dos figuras tutelares de este banquete de la civilización, imponen la "intimidación estética" versus el "examen social" de sus predecesores. Su voluntad es "escapar del culto a la Historia", al igual que los llamados colonialistas que "postulan, sin saberlo, la primordialidad del texto y la sinrazón de la Historia". Pero, una vez más, me preguntaría si estas observaciones no son, al fin y al cabo, tributarias de la misma petición de principio que regía la visión o revisión de la Novela de la Revolución Mexicana. ¿Qué es lo que cambia: la literatura o la historia?

Los "Contemporáneos de todos los hombres" (Libro tercero) bifurcan la gran vía de la Historia y Literatura en

dos rutas de aventuras filosóficas: "la disolución de la utopía natural" y "la aparición de la ciudad como conciencia". Los paisajes que por allí se descubren están sembrados de ideas, de árboles filosóficos u ontológicos tan frondosos que la prosa que las expresa queda bajo la sombra de sus copas. Por esto, la presencia de Paz entre los maestros modernos no puede explicarse, como lo hace Christopher Domínguez en su introducción general, en términos de "licencia": "Si Paz no es un narrador sí es un maestro de la prosa y de la imaginación. El propio Paz, al incluir a Juan José Arreola en *Poesía en movimiento* (1966), antología que hizo con Chumacero, Aridjis y Pacheco, nos dio la pista y ahora se la reventamos." Si Christopher Domínguez fuera más sensible a la historia de la prosa o de una lengua, no justificaría la introducción de Paz en una antología narrativa como una pitelesía. Intuyó que los moldes académicos de la narrativa le quedaban estrechos para dar cuenta de una evolución y de transformaciones de la prosa literaria, pero su osadía no fue suficiente para ir hasta el final de su proposición. Se quedó pues, en este caso, a mitad del camino.

Los libros cuarto y quinto postulan "la vastedad por encima del gusto", pero es en estos libros donde Christopher Domínguez arriesga más sus juicios críticos y desbarata con más arrojo las clasificaciones convencionales. Por un lado, abre el abanico y acumula los textos y, por otro, en los prólogos, endurece la pluma y se pone a la defensiva. Suelta la rienda en el trabajo de antologador, pero la vuelve a apretar con mayor fuerza en la visión crítica. Se le agradece enormemente el haber rechazado el callejón sin salida de la "Onda y escritura", para proponer rutas más transitables como las de "inventadores de creaturas" y "fabuladores del tiempo", dentro de lo que él llama "La modernidad suspendida" y que corresponde, más o menos, al realismo en disolución. La parte fundadora que le toca a Carlos Fuentes inaugurar, después del derrumbe que provoca Rulfo en la retórica nacionalista, está notablemente sintetizada. En unas cuantas líneas, Christopher Domínguez pinta la grandeza y miseria del novelista por antonomasia: "Fuentes peleaba, con una capacidad de combate nunca antes vista, en la arena iluminada del nacionalismo cultural. Su victoria es inolvidable. Dueño de todos los recursos

artísticos, ahito de audacia, brillante hasta ennegrecer, Fuentes fundaba la *profesión* de la novela. Desde entonces, *bélas!*, México tiene a su novelista."

Christopher Domínguez advierte que el error se multiplica cuando se hace prevalecer la vastedad por encima del gusto. Pero, más que el error, se multiplican las probabilidades de no equivocarse. Si las épocas más remotas tienden al pulimento y al rescate, es decir, a la fotografía de nitrato de plata, el presente es bullicioso, visto a través del lente móvil del *cinema nouvelle-vague*. Allí está, diferencia más diferencia menos, le "tout Mexique" de la narrativa. Gracias a su estilo, Christopher Domínguez evita elegantemente el riesgo del *video clip*, que suele caracterizarse por un párrafo

encabezado por el nombre de un autor, su fecha de nacimiento entre paréntesis, y las cuántas líneas triviales que pretenden resumir la gran promesa que ha de representar el joven escritor en la literatura por venir. Nunca encontramos en Christopher Domínguez la monotonía del catálogo: toma a los autores para relacionar sus libros con sus contemporáneos, los deja en suspenso, vuelve sobre ellos, en fin, traza la red que configura un diálogo de influencias y antagonismos. Si las obsesiones de los narradores actuales se agrupan, para el autor, alrededor de cinco núcleos —El poder y los cuerpos, Pasiones y humores, La ciudad tan oscura, Tierra baldía y La comedia imaginaria— es evidente que esta división tiene como objetivo señalar

polos de atracción y no tanto paredes inmutables e infranqueables. Las revisiones que suscita el tiempo podrían dar lugar a reacomodos y a alguna rectificación. Por ejemplo, la equiparación que hace Christopher Domínguez de Agustín Ramos con Milan Kundera...

Hablando de los escritores de la ciudad tan oscura, Christopher Domínguez recurre a Harold Bloom para señalar que "buscar el sitio donde ya se está es la más trasnochada de las búsquedas y la de peor sino". Yo añadiría que buscar el sitio donde están los narradores del siglo xx mexicano es la empresa más titánica y endemoniada que exista, pero Christopher Domínguez la ha realizado con muy buena fortuna.

ÁMBAR

De HUGO HIRIART

Por MARGIT FRENK

• Editorial Cal y Arena, México, 1990.

CUANDO EL LUNES 19 de marzo me habló Hugo para invitarme a colaborar en la presentación de *Ámbar*, me dijo, como para que viera yo lo fácil de la tarea: "ya sabes, es un libro de aventuras". Eso recordaba yo, ya que había visto la puesta en escena, hace ¿cuántos años? Pero desde que empecé a leer el libro sentí que ahí había una aventura que no era sólo la de su acción, con su exuberancia imaginativa, sus muchos y fabulosos acontecimientos y escenarios: sentí que ahí había una aventura del texto mismo. Es increíble todo lo que pasa en ese texto. Quizá por deformación profesional, resulta ser éste el lado que más me tiene fascinada ahora, y, como diría el Narrador de *Ámbar*, permítame, amigo mío, que me concentre en él.

En la cuarta de forros está impreso que "*Ámbar* es un escrito de usos múltiples: puede leerse como una novela de aventuras o emplearse como libreto de teatro o línea de guión cinematográfico". Me atrevo a sugerir que cualquiera

de estos "usos" sería empobrecedor; en cualquiera de ellos se perdería lo que yo siento como terriblemente importante y, sobre todo, delicioso: lo que sólo del TEXTO puede dar. He escrito TEXTO con mayúsculas porque es en el nivel del texto donde *se juega* todo. Sí, *se juega*, en el sentido más literal de la palabra, ya veremos cómo. (Pero antes pongo un paréntesis para protestar por las horribles mayúsculas con que se han impreso —ya ustedes lo habrán visto— los nombres de los personajes: en ese contexto, de selvas y animales horribles, las mayúsculotas parecen unos bichos temibles que nos saltan a los ojos cuatro o diez veces por página como si quisieran estorbarnos la lectura; lee uno a contracorriente, nadando contra esos monstruos. Y qué mal, qué mal también que no haya un blanco entre los parlamentos de los personajes y las anónimas intervenciones del narrador: si no fuera una medio lista, ni cuenta se daría de que ya no habla CORBETT —con grandes mayúsculas, por supuesto—, sino ese

curiosísimo narrador, al que, para su bien, no le tocaron mayúsculas. No hay muchas erratas, es verdad, pero faltan no sé cuántos acentos y sí sé cuantas comas. Ni modo: por esta vez, que no es la primera, cero en conducta editorial a los de Cal y Arena. Aquí se cierra el paréntesis).

Dice el epígrafe —que es por donde uno y una debe empezar la lectura—: "La mente es de cierto modo todas las cosas. Aristóteles". Conste que no me lo he inventado yo: así dice. ¿Se lo ha inventado nuestro amigo, o son, de veras, autorizadas palabras de Aristóteles? Si de veras lo son, ¿podría uno enmendarle la plana al gran señor y decir que la mente —la de Hugo Hiriart, por supuesto— imagina, hace, inventa, fabula, pinta, dibuja, compone y descompone y superpone todas las cosas, y yo no siento que su mente *sea* todas esas cosas, incluso me asusta la idea de que pueda ocurrir tamaño monstruosidad.

A lo que voy es a que *Ámbar* es un maravilloso texto —collage que *todo* lo

hace posible. Tanto las cosas que normalmente asociamos con los actos de lenguaje como otras de que ni de chiripa lo creemos capaz. El lenguaje es lineal, progresa de A a B a C, en línea recta y en un solo plano. ¿Cómo, entonces, se pueden superponer varios niveles? Pues no, no se pueden superponer. Lo que pasa es que alguien como Hugo Hiriart, sin más que el lenguaje y sin hacer trampa alguna, se las arregla para crear la ilusión de que las cosas se encaraman unas sobre otras, se adelantan y se atrasan, se iluminan y se oscurecen. Y lo bonito es que este "toro de fuerza" —que diría un francés— está hecho con gracia, ligeramente, como quien no quiere la cosa.

Permítanme, amigos míos, que intente yo un pequeño análisis para tratar de desenmarañar esa maraña que arma Hugo con el puro lenguaje (aunque me pregunto cómo puede ser puro y enredado a la vez).

En el principio está un Gordo que, contemplando un delicioso pedazo de ámbar, recuerda ciertos sucesos de su juventud, que son los que la obra va a desarrollar ante nuestros ojos. La voz del Gordo es la primera —"Sí, amigo mío, es una sustancia conspicua [...] Vea usted al animal en su cárcel transparente..."—, e intervendrá aquí y allá con comentarios que de pronto hacen que se entrometa en el presente de la acción un pasado que en realidad resulta ser futuro, pero para los especialistas en análisis literario es, sin duda alguna, el presente de la enunciación. Los apartes del Gordo van siempre dirigidos a un interlocutor invisible, como lo ha aclarado expresamente el texto: "A su interlocutor ni lo vemos ni lo veremos, su identidad no tiene importancia".

Esto último, claro, lo dice el Narrador, presencia ubicua y múltiple, pequeño duende que también suele dirigirse a alguien que no está: "Quiero hacer notar y pedirle que se imagine, amigo mío, que el patio parece dibujado en blanco y negro..." (p. 9).

Ya tenemos, pues, de entrada, y antes de que aparezcan Corbett y los demás, cuatro, digamos, personajes: el Gordo y su interlocutor invisible y el Narrador con su amigo, también invisible, pareja esta última que va a reaparecer regularmente y a cargo de la cual —y de sus adláteres— está la parte más milagrosa del texto como TEXTO, la parte que determina —valga la redundancia— su

textura. A cargo del Narrador corren muchas cosas: acotaciones escénicas, ya escuetas, ya abundantes; cachitos de narración entre los parlamentos; comentarios de todo tipo; pero la parte para mí más fascinante es tan complicada que ni modo de definirla, así que no me queda más remedio que divertirme y divertirlos citando varios pasajes; así podrán ver oyendo con sus propios ojos oídos los extraordinarios intrínquilos de nuestro texto.

Leemos un subtítulo: "2. Algo pasa en Davolapanta", y en seguida: "Nos movemos sobre la selva impenetrable, la vemos desde el aire" (¿quiénes somos "nosotros", los que, en visión cinematográfica, sobrevolamos la sierra? El Narrador ¿y?). En seguida se oye "La Voz del Gordo" (en grandes mayúsculas, claro) evocando las lejanas y arcaicas selvas de Bogonsor. Supongo que son precisamente las selvas que estamos sobrevolando, antes de que, en otra acotación filmica, sobrevolemos "un desierto de arena ondulada". Brevemente, la Voz del Gordo, evoca al viejo cazador Corbett. Y...

En el momento en que oímos el nombre del cazador [o sea, que estamos, el Narrador ¿y?, ahí mismo donde resuena la Voz del Gordo], la punta de un bastón se clava en la arena y revela que lo que creíamos la inmensidad del desierto no es más que un poco de arena en un patio de Davolapanta (p. 9).

Guiándonos (a sus imaginarios amigos y adláteres, a sus lectores y por extensión espectadores —oyentes), el Narrador nos hace pasar bruscamente de una visión filmica o puramente imaginada a un escenario teatral, aunque sin dejar del todo la técnica del cine:

Si subimos por el bastón llegamos hasta un hombre común y corriente de unos sesenta años de edad. Corbett, en cuclillas en el suelo, está hablando con unos niños (p. 9).

Imagen congelada. El presente de la acción por venir no es, por lo pronto, más que escenario fijo con personas inmóviles, y a continuación los comentarios del Narrador nos lo trasladarán a otra dimensión más sorprendente:

Quiero hacer notar y pedirle que se imagine, amigo mío, que el patio parece dibu-

jado en blanco y negro. Mirar ahí al viejo y a los niños es como entrar en un grabado del siglo pasado con su ir y venir de líneas paralelas; entrar en una preciosa ilustración de alguna novela de Verne [...]: es como si el grabado hubiera cobrado de pronto tres dimensiones.

Pero no basta con eso:

Se diría que el papel mismo, la hoja del libro, se percibe en la escena y se podría en un momento dado aplanarla dándole vuelta a la página que estamos viendo. Los rostros de los niños no son más que caras de muñecos, pero como no se suelen fabricar muñecos con caras de niños de ocho o diez años, digamos que parecen terracotas de De la Robbia [...] acomodadas ahora de una manera, ahora de otra, para significar curiosidad e interés en lo que el cazador va explicando. [Y ojo:] En el grabado sólo Corbett es enteramente vivo y real (p. 9).

Si a estas alturas el lector no está totalmente confundido, es que no está leyendo con atención. Y si sigue así de poco atento, se le perderá el mayor chiste de este asunto, porque, ya iniciada la acción y a lo largo de su desarrollo, el Narrador nos va a estar trasladando al mundo de la pintura, el dibujo, la escultura, el bajo relieve, la arquitectura:

La niña canta [...] Heidenröslein. Ahora sí una terracota de De la Robbia [o sea, ya no "se parece", sino que es una terracota]; le pido que nada estorbe en su imaginación la placidez e ingenuidad de esa carita impecable [la carita de esa niña que "en la realidad" será odiosísima] [...] Estamos otra vez en la ilustración de un libro [...] Todo es de papel y se puede plegar si cerramos el libro. Y otra vez, Corbett es vivo y real [...]: la niña no, ella hasta cierto punto forma parte del grabado (p. 16).

Poco a poco, esta técnica —llamémosla así— va en crescendo, y muy pronto el mundo, que sentimos "real", de los acontecimientos se funde con esas evocaciones de obras de arte, combinadas con vistas cinematográficas: Corbett y Pleiffer se despiden para viajar en tren a Bogonsor, y en el siguiente apartado leemos:

El camino a la estación reproduce, imagínelo por favor [es la señal, ya estamos en

guardia], una piazza metafísica de De Chirico. Allá van ellos, chiquitos [la cámara los enfoca desde lejos], poblando esas magníficas y desoladas construcciones [...]. Cuando se detienen y los vemos de cerca [close up], el fondo es una pared negra con una gran lenteja de reloj de torre puesta a una altura absurdamente baja [la cámara estará enfocándolo en un ángulo extraño]. Música expresionista y ominosa mientras los personajes deambulan entre los monumentos de sentido vacilante, las altísimas paredes y el tablero de los pavimentos (p.24). [Sigue: Pleiffer. ¿A cuántas horas de tren está Bogonsor?]

No sé si estas citas, seleccionadas y acortadas, provocan en ustedes toda la revuelta mental – imaginaria que quieren y deben provocar. Lo que sí puedo garantizarles es que al leer el libro nos sentimos como flotando en una atmósfera extraña en la que no sabemos qué es qué. Los libros “normales” nos colocan frente a realidades “normales”, donde nos sentimos seguros de que nos-

otros somos nosotros y nuestro mundo es nuestro mundo. *Ámbar* nos lo trastorna todo. Una realidad es ella y también otra —y otra más. Hugo hace con nosotros lo que quiere, cambia e invierte perspectivas, con un “clic” pasa de un nivel a otro, agranda y achica, mezcla el presente con el pasado, desrealiza y vuelve a “realizar”, mete máscaras y personajes de la *Commedia dell'Arte*, figuras de Chaplin, todo lo que ustedes quieran y manden. Ya al final, Hugo nos deja con la boca abierta. Porque si el desenlace de la historia es sorprendente, el del TEXTO no lo es menos: ahí el Gordo y el Narrador resultan ser la misma persona, y la historia, con sus múltiples escenarios, queda congelada, en miniatura, dentro de un trozo de ámbar: pequeña obra de arte, como lo es, precisamente, *Ámbar*.

Perspectivismo, relativización de las realidades, confusión de vida y ficción, de vida y literatura y arte y cine y teatro. Todo ello, de la manera más sencilla y con gracia, muchísima gracia. Algo

de esto, pensamos, lo hemos vivido ya... ¡Claro!, en Cervantes, en el *Quijote*. Y deliciosamente constatamos ese parentesco en otros estratos de *Ámbar*: los extravagantes nombres de los personajes, por ejemplo, o trucos como aquel de hacer que el Narrador omnisciente oiga y confirme lo que dice uno de los personajes: Al evocar el pasado, cuenta el Gordo que Corbett “se veía tranquilo, no sé si seguro o resignado”, y el Narrador comenta: “Ya estamos en el interior del tren y, en efecto, el cazador se ve muy tranquilo” (p. 27).

Trucos, malabarismos del texto. Si en la acción ocurren las cosas más sorprendentes, tremebundas, maravillosas, es en el texto, como recuerdo haber dicho en algún momento, donde todo *se juega*. Y ese juego, que lo es en plenitud, *pone en juego* cosas de mucho fondo. No quisiera ponerme serio, ahora al final de esta charla, pero la verdad, la verdad,

“el ámbar visto muy de cerca es como un incendio... en movimiento”.

GRAFFITI

De ARMANDO PEREIRA

Por JULIÁN MEZA

• UNAM, México, 1989, 157 pp.

CONTRA LA ESTÚPIDA costumbre de buscar refugio en alguna doctrina después de disfrutar una lectura que no aspira a ser edificante, al concluir *Graffiti* de Armando Pereira me hice una pregunta: ¿existen las sirenas? Acto seguido no me remití a una enciclopedia, ni siquiera a un diccionario; me acordé de Maurice Blanchot y acudí a *Le livre à venir* (*El libro que vendrá*), o por mayor precisión a aquella página donde escribe:

Siempre ha habido en los hombres un esfuerzo poco noble por desacreditar a las Sirenas, acusándolas llanamente de mentira: mentirosas cuando cantaban, engañosas cuando suspiraban, ficticias cuando se las tocaba; en todo eran in-

existentes y de una inexistencia tan peculiar que el sentido común de Ulises bastó para exterminarlas.

A continuación me sumergí en la reconfortante cólera de Blanchot:

Es verdad que Ulises las venció, ¿pero de que manera? Ulises, el empecinamiento y la prudencia de Ulises, su perfidia lo condujeron a gozar del espectáculo de las Sirenas sin riesgos y sin aceptar las consecuencias, y este cobarde, mediocre y tranquilo goce medido —como conviene a un griego de la decadencia, que jamás mereció ser el héroe de *La Ilíada*—, esta cobardía feliz y segura(...), esta sordera sorprendente del que es sordo porque oye basta para comunicar a las Sirenas

una desesperanza, hasta aquí reservada a los hombres, y para hacer de ellas, por esta desesperanza, bellas jóvenes reales, por una sola vez reales y dignas de su promesa, y capaces pues, de desaparecer en la verdad y en la profundidad de su canto.

La enseñanza de esta historia es evidente: además de ser un hombre ruin, Ulises tuvo miedo a la imaginación. Pereira, en cambio, carece del sentido común propio de Ulises y convoca a las Sirenas para, sin ataduras, escuchar su canto y dejarse seducir por ellas. Desprovisto de cadenas, en *Graffiti* asume el riesgo de la escritura y, también, sus consecuencias, que son notables: se abandona al goce y permite gozar al lector lejos del mástil de la seguridad, en

las arenas de la osadía. Sí, Armando Pereira goza y nosotros, lectores, gozamos porque su escritura es, como él mismo lo señala en su breve introducción, un juego de máscaras o más aún, un carnaval, una zarabanda de gárgolas alojadas en un retablo barroco, un juego de espejos en donde se mira el deseo, ese mismo deseo que recorre el texto de principio a fin y da unidad al libro de Pereira. Una unidad que no es, me parece evidente, la unidad formal de la escritura, sino la unidad de una heterogeneidad temática escrita en los márgenes, fuera de los límites tolerados por el benevolente sentido común, ayuno de Sirenas.

Lejos de la insoportable solemnidad de los críticos estreñidos que se ocupan beatamente de cosas serias —ideológicas o pragmáticas—, Pereira dedica su atención al libre curso de lo imaginario, a la sonriente mentira literaria, al juego inútil

e infantil que es tan sólo espectáculo, al indefinible deleite de la escritura, a la crítica literaria como lenguaje que habla, sin coerción, de otros lenguajes, a los cuales usa, como quería Foucault, o bien los convierte, literalmente, en pre-textos para dialogar libremente con Canetti, con Jean Duvignaud, con Barthes, con los sapientísimos y omnipresentes críticos propios de nuestra cultura tropical y con la novela latinoamericana. Y así, gracias al impulso de su propio deseo, Armando Pereira se adentra en territorios habitados por diversas especies de Sirenas: los otros, los diferentes, los olvidados, los que además de orejas y nariz tienen nalgas. Pero Pereira no penetra en este territorio para exterminar a las Sirenas comunicándoles cierta visión de la desesperanza, ni menos aún para hacerlas desaparecer en su verdad, sino para encontrarse con ellas en una inverosímil romería en donde escucha

la voz que no tienen, el silencio dentro del cual se ocultan, el vacío que habitan, la memoria que restaña las heridas en la cárcel o en el exilio, la locura que conduce a la soledad y al encierro, la sangre que arde y se diluye en la piel india, árabe o negra, la cólera que guía la búsqueda y el apego a la libertad, la húmeda sexualidad de una vieja desdentada, las roncadas carcajadas de un enano descomunal, el pantagruélico vigor de un falo oscuro, los delirios de la prosa, la deliciosa ambigüedad de Dios y de España. Y toda esta despiadada zoología a la que no bañan las aguas de la cordura es escuchada sin concesiones ni convenciones, sin repugnante piedad, porque Armando Pereira no es ni espectador ni filántropo, y su escritura participa gozosa en esa fiesta en donde la poesía es, para recordar a Artaud, "sombra", "noche del alma", "ausencia de voz para gritar".

