

# LOS LIBROS

## POESÍA COMPLETA

De EFRAÍN HUERTA

Por RUBÉN VARGAS PORTUGAL

• Edición a cargo de Martí Soler; Prólogo de David Huerta. México, Fondo de Cultura Económica, colección Letras Mexicanas, 1988; 621 pp.

CON LA EDICIÓN de la *Poesía completa* de Efraín Huerta (1914-1982) el lector de hoy dispone, gracias a la minuciosidad de su compilador, Martí Soler, del extenso mapa que la escritura del poeta guanajuatense diseñó a lo largo de casi medio siglo de ejercicio continuo. Las numerosas páginas de este volumen recogen todos sus libros de poemas publicados en vida —de *Absoluto amor* (1935) a *Transa poética* (1979)—, una colección póstuma —*Dispersión total* (1986)— y poemas dispersos en periódicos y revistas. El ordenamiento del libro, como lo advierte Soler, "sigue en lo posible un orden cronológico —que puede ser el del propio poema o el de la fecha de publicación del libro en su primera edición". El trabajo se complementa con cuidadosas referencias bibliográficas y detallados índices del contenido. En suma, una labor de investigación y compilación que es también, a su modo, un gesto de devoción.

Efraín Huerta, a lo largo de los años que comprende su trabajo poético, propuso a sus lectores la alternativa de diferentes zonas de atención y valoración. Huerta fue, simultánea o sucesivamente, el poeta del amor y de la ciudad, el propagandista de sus convicciones políticas y de su fe en la revolución o lo que él creyó que era la revolución, la voz de la ira y de la imprecación, el poeta de la ternura y del desenfado, en fin, el poeta de la ironía, del erotismo y del humor. Uno de los logros inmediatos de la edición de su *Poesía completa* es el restituir estas zonas —aisladas

frecuentemente por las lecturas de adhesión o rechazo— a la complejidad de una visión global.

¿Cómo leer este libro, cómo recorrer los caminos, los accidentes y los relieves de este profuso mapa poético? Para empezar, hay una lectura implícita en el mismo hecho de la aquella que construye y reconoce un *corpus* que, al margen de toda cuestión de gusto o elección, inscribe la obra de Huerta en el horizonte de las poesías mexicana y latinoamericana. Es la lectura que hace justicia y rinde homenaje al hombre y la obra sostenidos por la pasión y la fe en la poesía. Fuera de ésta, toda otra lectura —incluso la que siga el curso lineal del libro—, no puede ser sino una lectura en perspectiva. La obra de Huerta es una obra cerrada en el tiempo, y leerla es cortar y recortar el perfil de un recorrido.

Huerta pertenece a la generación de poetas que comenzó a escribir y publicar en un momento crítico de la poesía hispanoamericana. En la segunda mitad de los años treinta, la explosiva aventura de los vanguardistas había llegado a un punto de saturación: la novedad, que ellos mismos erigieron en un principio poético, dejó de ser novedosa. Algunos de sus exponentes —el Borges ultraista, por ejemplo— buscaron el retorno a cauces formalmente más seguros; otros —Neruda, Vallejo—, desgarrados por las exigencias de la época, quisieron hacer de su palabra un puente entre la poesía y los designios de la historia; sólo unos pocos —así Huidobro, y nunca del todo— siguieron su aventura radical y solitaria.

Convergentemente, en el ámbito de la poesía mexicana, la generación de Huerta es la generación de *Taller*: los poetas que tuvieron que afirmarse en la diferencia respecto a sus inmediatos antecesores, los Contemporáneos, a los que Jorge Cuesta había impuesto en la escena con su *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928). Contextos, escenarios verbales y vitales, en los que una generación tenía que jugar sus propias cartas —la dialéctica de tradición y ruptura— para abrir nuevos espacios para la poesía hispanoamericana.

Los primeros libros de Efraín Huerta —*Absoluto amor* (1935) y *Línea del alba* (1936)—, son libros de una poesía eminentemente lírica. Sus influjos son, quizás, los de la Generación del 27 y del Neruda de las *Residencias*; más importante que marcar estas posibles presencias es, sin embargo, destacar el aliento propio que Huerta imprime a sus primeros poemas: una mirada delicada que recorre el paisaje tenue de la ciudad o el paisaje indeciso del cuerpo de la amada. El alba, frontera entre la oscuridad y la luz, transición de las formas que no acaban de dibujarse, es la palabra que mejor define la sustancia de estos poemas: despertar de presencias, colores transparentes y perfiles huidizos. Es una poética de la mirada: el poeta mira y es su mirada la que escribe. Simultáneamente a estos poemas, o inmediatamente después, Huerta comenzó a escribir sus poemas de homenaje o compromiso: aquellos textos que él mismo calificó como "poemas políticos". *Poemas*

de guerra y esperanza (1943) recoge una muestra cabal de esta temprana vena. Aquí, el lector asiste al imperio de la voz: el poeta clama y aclama, anuncia y denuncia. Y en los ecos de esta voz es posible escuchar a Neruda, sólo que esta vez al Neruda de la palabra caudalosa pero también empeñada en la ideología. En el joven Huerta conviven estas dos poéticas: la de la mirada y la de la voz; la que escudriña y descubre formas en el horizonte y la que declara, desde la verticalidad de la supuesta verdad asumida, una convicción y una fe. Quizás no es aventurado decir que la obra de Efraín Huerta no es sino el prolongado debate entre estas dos poéticas: el curso de sus encuentros y desencuentros, la huella de sus puntos de resolución y de extravío, la apasionada tensión que las hermana y que las separa.

*Absoluto amor* se cierra con un bello poema — "Final" —, en el que se lee este verso: "*La ciudad es testigo de mi constancia en ella*". Verso visionario, si se piensa en la presencia y la significación que la ciudad tendrá en la poesía de Huerta. En 1944 publicó el que es, sin duda, su libro más acabado e intenso: *Los bombres del alba*. En éste, la constancia del poeta en la ciudad es ya un fruto: una construcción verbal que es, al mismo tiempo, mirada y voz, descubrimiento y declaración. La ciudad de *Los bombres del alba* es la ciudad moderna, pero no porque su referente sea la urbe que comienza su crecimiento y modernización, sino porque la escritura que la constituye es moderna: contradicción de luz y sombra, de belleza y sordidez, de amor y dolor: cielo e infierno en un mismo rostro siempre ambiguo y cambiante. La ciudad es el escenario para la experiencia del poeta, que al construirla y hablarla se construye y se habita a sí mismo. Pero también es un espacio escritural privilegiado para el encuentro de las poéticas de Huerta, que se acercan, quizás como en ningún otro lugar de su obra, a un punto de resolución: poética de la mirada que se encuentra con un horizonte humano: la calle; poética de la voz que se encuentra con otras voces: diálogo.

A esta altura de su obra, la ciudad se posesiona de la escritura del poeta para no abandonarla más; sus posteriores configuraciones, sin embargo, no alcanzan la misma densidad. Esto no quiere decir que Huerta no haya escrito después intensos y acabados poemas sobre

la ciudad — "La rosa primitiva", "Buenos días a Diana cazadora", "Avenida Juárez", "Juárez - Loreto", "Circuito interior", son ejemplos suficientes —, sino que la perspectiva poética no tuvo el mismo grado de resolución y complejidad: *Los bombres del alba* es un libro completo y sostenido; los otros poemas nombrados son resplandores aislados. La apertura lograda en este libro — la poesía sale a escuchar a la calle y la calle entra a dialogar a la poesía — es un territorio al que la lectura puede volver una y otra vez: tiene una cualidad cercana a la fundación.

La zona más lírica de la poesía de Huerta — la de sus primeros libros, notablemente — tiene un tono, si no de intimidad, de cercanía: declaraciones dirigidas a una presencia o a una ausencia; su poesía de compromiso, y todas las zonas de su obra que se permean con esta disposición, el tono del discurso: la voz se eleva para ser escuchada por el oído plural, pero también anónimo. Tonos distintos y contrapuestos: extremos. Es claro, sin embargo, que en cada poema, o grupo de poemas, ninguno se impone totalmente: conviven, pero su convivencia es también disputa. En el Huerta más acerbo en la denuncia, hay momentos de súbita delicadeza; en el Huerta más hondamente lírico, arranques o, lo que es lo mismo, dos configuraciones de la persona — el yo — poética.

La poesía de Huerta fue desde siempre una poesía en primera persona, pero esa persona, a lo largo de la obra, supo desplazar sus investiduras. En la estrofa final de "Poema del desprecio" — con el que se cierra *Los bombres del alba* —, el poeta declara la posesión de "*la verdad a ciegas y a todas luces / la robusta verdad de los verdaderos bombres*". Este yo enunciativo, provisto de las certezas de una idea de la historia en marcha inexorable hacia la verdad, es, ciertamente, frecuente. Frecuente pero

no absoluto, porque en la poesía de Huerta conviven otras voces que no se resignan al imperio monológico del discurso de la verdad. Así, en *La rosa primitiva* (1950) pueden leerse estos versos que son casi un desmentido de los anteriores: "*Nunca digas a nadie que tienes la verdad en un puño, / que a tus plantas, quieta, perdura la virtud*". Aquí, el poeta se ha despojado a sí mismo de la posesión de la verdad. Este despojamiento del *status* de la persona poética es progresivo, en la medida en que la poesía de Huerta se hace cada vez más coloquial. Encarnar la voz de la historia, bien puede ser hablar desde un pedestal, y el poeta, ya libre de éste, gana la libertad de caminar — oír, ver, hablar — por las calles de la ciudad. Este desplazamiento tiene que ver con la adquisición de una distancia frente al mundo y frente a sí mismo: la ironía. "Juárez - Loreto", texto en el que el poeta juega a la parodia de su propia figura es, quizás, el punto extremo y mejor logrado de esta transfiguración del yo. Los poemínimos, recta final de su obra, suponen ya un lugar irónico para su enunciación, que gana, con la brevedad y la violencia epigramáticas, una inusitada movilidad: el poeta está en todas partes escribiendo, y escribiéndose, en los muros de la ciudad.

Despojamiento de la figura del poeta de los atributos de la verdad, coloquialismo que puede incluir a la historia en lo cotidiano, ironía para mirar y para mirarse, son, en sus mejores momentos, otros posibles puntos de resolución de los lenguajes de Huerta. Estos, sin embargo, nunca se convirtieron en una verdadera poética irónica — a la manera de un Lizalde o un Deniz, salvando sus muchas diferencias —. Huerta guardo para sí una reserva sentimental que lo acompañó hasta sus últimos poemas. El despojamiento, hay que decirlo, no estuvo libre de la confesión; el coloquialismo,



Sáditos sacrificando una cabra (detalle)

de la situación anecdótica; la ironía y el humor, de la ocurrencia.

La edición de la *Poesía completa* de

Efraín Huerta permite esta y muchas otras lecturas: es un mapa que ofrece todos sus caminos. Recorrerlo, desde la

parcialidad inevitable de cualquier lectura, es también habitarlo, es decir, hacerlo presente para el diálogo de hoy.

CRÓNICA DE NARRATIVA

## UN VESTIDO ROSA Y DESPUÉS: CÉSAR AIRA

Por IDA VITALE

• *En la cautiva*, Editorial de Belgrano, 1981; *La luz argentina*, Cedral, 1983; *El vestido rojo - Las ovejas*, Ada Korn, 1984; *Canto castrato*, Javier Vegara, 1984. Todas en Buenos Aires.

LAS APRECIACIONES críticas privan al lector de un placer raro e inofensivo: llegar por su propio olfato a un escritor afín. Tuve ese placer hace un tiempo y sin embargo ahora me veo indicando un territorio nuevo, el de César Aira, narrador, y tratando de convencerlos de que es practicable. La incomunicación latinoamericana es, una vez más, una buena disculpa.

La nueva crítica abomina del chisme biográfico. Nada más fácil que adecuarme a su ascética exigencia. En ese plano, ignoro casi todo de Aira. Ofrezco el resto, provisto por sobrias solapas: Argentino, nació en 1949 en Coronel Pringles, provincia de Buenos Aires, lugar que por lo menos tres obras suyas tienen presente. Es profesor de Literatura, especialista en lenguas indígenas sudamericanas —¿dominará el alacalufe?— y traductor —o lo fue—, sin duda abrumado.

Comienzo por mi principio, indisimulablemente tardío. Encuentro varios títulos de una editorial que no conozco, Ada Korn, muy cuidados. Entre ellos, *El vestido rosa - Las ovejas*, 1984, de César Aira (un cuento, del 82, una novela, del 70). Solemos pretender que una novela sea más larga que un cuento. Aquí sucede al revés y la astuta editora no deja de señalarlo. Atisbo unas ovejas parlantes, una sequía, muy actual. Aunque a veces me retracte, desde mi Esopo infantil detesto los libros en que los animales hablan. Pero el comienzo del cuento me hace caer en tentación. Me llevo, pues, *El vestido rosa*. Las ovejas van adjuntas. No me arrepentiré de nada.

Nadie se asusta de encontrar por azar un buen escritor. Asusta, sí, que pasen

dos años y la buena vecindad rioplatense no me ofrezca modo de completar este primer tramo. Así nos va. Después, en Austin, la Benson Latin - American Collection me saca de atrasos. No encuentro *Moreira*, del 75, editado en el 76 o 79, según discordantes solapas. Sí, *En la cautiva* (1981), escrito en el 76, *La luz argentina* (1983), en 1980 y *Canto castrato* (1984), en 1983. *En la cautiva*, *El vestido rosa* y *Las ovejas* tienen en común un escenario, la sucesiva pampa. Al terminar su novela dejamos a Ema en Pringles, cerca de Bahía Blanca; por ahí deben estar los campos donde ocurre para las ovejas, "el absoluto tiempo uniforme" de "El pensamiento" (una estancia). Por allí también encuentra su destino el vestido rosa y quizás deambuló Juan Moreira. Los tres últimos relatos ocurren en ese fracturado siglo XIX argentino, que se acelera en la capital y es lento entre indios y "Campaña del desierto". *La luz argentina* sucede en el Buenos Aires de hoy. *Canto castrato* en Nápoles, Viena, Petersburgo en los años inmediatamente posteriores a 1735.

No recomiendan contar argumentos. A veces los de Aira son complejos. Quizás debería decir que son órbitas en las que giran muchos planetas. La historia argentina y el medio pampeano le prestan en algunos casos las bases reales para sus configuraciones narrativas que, satisfactorias para cualquier exigencia de verosimilitud, de pronto emprenden vuelo y dan nacimiento a fabulosas galaxias. Pero, tratándose de un autor que supongo poco conocido en México, debo echar mano también de ese recurso. Ya sabemos que están en boga —¿o ya

dejan de estarlo?— las narraciones que narran el hecho de narrar y que pueden sumirnos en el más inenarrable hastío. Aira, en cambio, dispone de un bien provisto almacén de peripecias para hacer interesantes las aventuras de sus personajes, incluso puede ofrecerles ideas para que imaginen sus propias novelas. Duval, un personaje de *En la cautiva*..., supone que podría escribir una que fuera "informe de colores atmosféricos, de pasajes y flujos, sería la apoteosis de la futilidad de la vida... Una saga sumamente estúpida; el mundo ya estaba maduro para aceptarla, o en todo caso lo estaría cuando él terminara de escribirla". En *El vestido rosa* un hombre ve un diente tirado en el pasto; "un objeto sin explicación... podría hacerse un relato, inmensamente largo, de las vidas de todos los que tuvieron casualmente algún objeto cualquiera. Los personajes no se repetirían nunca y sería preciso contar toda la vida de cada uno." Este argumento sugiere una sucesión, que puede ser vastísima, de gente diversa, de objetos diversos, deparados sin duda por el azar. *El vestido rosa* recupera esa idea, acendrándola.

*Las ovejas* es el relato de una sequía prolongada, casi infinita, en la que toda la vida vegetal y animal desaparece de a poco. Los animales mueren junto a los caminos y son bebidos por los perros o los pájaros "que prefieren ser malvados". Tal es el grado de mortandad que: "Se hacía visible el movimiento respiratorio del planeta". Capaces de sobrevivir con casi nada, las ovejas viven como en catalepsia. De noche buscan comida pero "debajo de la lana empie-

zan a estar huecas". Una mosca camina con las alas rotas hacia Azul (lugar de la provincia de B.A.). Una oveja la mira y se le evaporan los párpados. Un fragmento de polvo hace caer en el sueño a la pequeña Tabby. Las ovejas son vírgenes e ignoran hasta la existencia de lo masculino; por eso hay constelaciones cuyas figuras —el Carnero, el Toro, el Can, el Unicornio— les resultan misteriosas. Se alimentan de "panaderos", de briznas secas que le llevan en un ojo a Moussy, la cocinera; comen hormigas —el lomo y el hígado. Al mes de haberseles secado el manantial de café empiezan a tener alucinaciones y corren noche tras noche hacia cambiantes espejismos en los que el agua aparece como lago, catarata, piscina. Enfrentadas al engaño de sucesivos espejismos, estos animales de cerebros immaculados llegan al último peldaño de su mutación: descubren la noción de muerte y a la vez la vía filosófica como modo de eludir o de afrontar esa realidad. Mientras Moussy formula su doctrina idealista, Cathy filósofa schopenhauerianamente, Dorothy se proclama monista. El idealismo de Moussy sostiene que cuando las ovejas no perciben los objetos, la Virgen —no olvidemos su ignorancia de lo masculino— sí los percibe. A "un mundo al que le hubieran sido extirpadas sus perfectas geometrías: un laberinto infatigable, un caos, un sueño. A esa casi perfecta disgregación llegaron las ovejas".

Los profetas no solían tener sentido del humor. Tampoco lo tienen estas ovejas. Dejadas de la mano del hombre y de cualquier divinidad, corretean en un campo angustioso entre lo lírico y lo paródico, en una deriva obligatoria tras algo materialmente necesario, inolvidable. A diferencia de otros personajes que las seguirán, no son indiferentes.

En *Enma la cautiva* la indiferencia es un ritual vinculado a la idea de interrupción y ésta, a la de repetición. Ambas acompañan al hombre, son el indicio fehaciente de su humanidad. "La interrupción moderna es la repetición", dice Aira. O "Todo era repetición. Lo que suele llamarse 'una tarde encantada', precisamente". O "un canto tosco... pero agradable gracias a la repetición. A partir de cierta edad... lo único que interesa en serio es lo que se repite". Sí, la repetición puede partir de una gran pasión o de una gran indiferencia que quite todo peso a las acciones. En *Enma la cautiva* una caravana de soldados y

de oficiales lleva convictos hacia la frontera donde empiezan los territorios dominados por los indios. Duval, el ingeniero francés, vive ahora algo que se asemeja a las aventuras favoritas de su infancia; en el curso de ellas "lo que cuenta es la repetición exacta de los días". Llegado a la frontera, al puesto en donde reina el coronel Espina, desaparece Duval para el relato. Quizás porque "en la frontera la menor demora extinguió cualquier cambio en favor de la repetición eterna". Allí el tiempo está pautado por normas diferentes; todo se repite casi hasta abolirlo, como ocurre en *Il deserto dei tartari*, de Buzzati o en *Le rivage des siries*, de Gracq.

Como en innumerables obras de la tradición indoeuropea, un bosque donde crepitan poderes sobrenaturales es el límite, el lugar de los encuentros o del premio. A veces se propone como la tentación tramposa del lugar donde todo se transforma, donde la verdad deja de serlo, porque es un campo regido por mágicos paroxismos. Aquí el bosque es "un gran edén gigante y eterno", pero puede ser lo contrario. El mundo, no lo olvidemos, es un oxímoron en acción. Ese paraíso puede ser también "un sitio riesgoso... infestado de salvajes, toda clase de tribus errantes, mortíferas por la sabiduría de sus venenos". Además "la política inmoral sembraba el paisaje de estatuas vivas".

Al dejar a Duval, que va hacia su tarea desconocida, dejaremos también la civilización. Todavía el fuerte de Azul la exalta. Su comandante recibe a los viajeros entre muebles de caoba, quinqués de cristal rosa, baños perfumados. El fuerte, lleno de indios mansos, es palaciego. Es el contraste con lo que viene después. Como anticipo, Duval oye la historia de un "malón" que pasó dejando miles de degollados y llevándose a las esposas, tema relacionado con la vida inicial de Enma, a la que ya hemos visto pasar de mano en mano como un objeto. Es la cautiva con la que Duval ha copulado distraídamente y la que al desaparecer éste ocupará el lugar protagónico. Ahora tendrá nombre, Enma, "esposo", aunque variable, pensamiento y personalidad. ¿Significa esto, aunque no se teorice sobre ello, que para el novelista da lo mismo un personaje que otro, porque lo que importa es el novelar, la trama y no el personaje, actores y no actores?

Siguen los años de aprendizaje de Enma, que guía su destino entre hombres curiosamente benévolo o indiferentes, que la dejan partir hacia lo que es su voluntad. Con el protagonismo de Enma aparecen datos desconcertantes: al salir el sol, las liebres, contemplándolo absortas, se dejan comer por los caballos, juegan manatíes en una poza, un cacique utiliza bengalas para comunicarse con unos constructores. La vida sucede dentro de las fluctuantes relaciones del blanco con el indio. Las ceremonias, repetidas, celebran una "suprema falta de desenlace... suprema porque no faltaba siquiera un desenlace: en cierto momento habían terminado y cada cual marchaba por donde había venido". Así como el escenario cambia y se vuelve inasible para el lector, así los destinos de los personajes se apuntan y se desdibujan. Duval opina que la vida es fútil, pero se entrega a la frontera con una pasión que nada justifica, perdiéndose en un destino no revelado. Enma, objeto de sucesivas codicias, no se plantea la necesidad de conocer el suyo. A medida que adelanta Enma, el relato pierde nitidez temporal. Deducimos el paso del tiempo de los hijos que va teniendo, ciertas acciones podrían o no ser simultáneas. Recorre lugares algo irreales, entre dieciochescos y modernos llega a una Citerca donde un cacique y su corte descansan con sofisticados refinamientos. Pero si seguimos el hilo siempre seguro del discurso no perderemos pie. Uno de los maridos de Enma, ministro escéptico del cacique Catriel, afirma: "Cada ciudadano tenía derecho a la libertad, siempre que ésta fuese tan completa que excluyese el pensamiento". O: "El dinero es toda la telepatía que necesitamos", porque es la única certeza frente a la otra, la de que "la vida es imposible". En un momento dado todos los indios fabrican dinero: "La melancolía profería números". En cambio, por el trabajo se ingresa al mundo de los blancos. Enma sueña con un criadero de faisanes. Los criaderos de faisanes son "los últimos santuarios del trabajo irreal, ocultos en lo más secreto del bosque". Éste es, una vez más, el enclave de la esperanza. Ya atrás el ministro y el zoólogo que lo sucede, con una tercera hija, resuelve regresar al fuerte del que había sido arrebatada, una vez que descubre, "última lección que había de aprender", que en el criadero no hay trabajo. Después de una prueba final, como mujer

y como comerciante, vendrán las vacaciones en las grutas, frente a Bahía Blanca: "Se pintaban con todo cuidado. Se sentaban a fumar en el salón abierto sobre la bahía, mirando las olas que alzaba la tempestad y pensaban o dormían". Todo tiene la misma importancia. "La fugacidad de la vida es eterna". Ema ha recuperado su ser, esa condición del indio de estar quieto y "colgar del aire azul como muerciélagos". Como las fiestas indígenas, así se interrumpe la novela. Esa vida que se desliza sin conciencia del tiempo, que no parece tener idea de futuro, la tiene del pasado, del "retornar a".

Lo mismo ocurrirá en *El vestido rosa*: los destinos se cumplen cuando el presente se une con el pasado. Más que el eje temporal y aún más que el hombre mismo, se nos impone en la lectura el lugar, lo exterior al hombre. Hay diversos grados de impavidez en los personajes; podría decirse, también, que el *topos* no se deja penetrar aún por el espíritu humano.

En *Ema...*, el escenario era un marco cambiante, alternancia de pampa y bosque, dibujados con trazos de un lirismo magnífico, con una fauna que puede desconcertar, faisanes, hototogisus<sup>1</sup>, otarías o no menos sorprendidos jardines, por los que transcurre una Ema en cambio permanente. *La luz argentina*, a diferencia de los demás relatos de Aira, sucede, prácticamente, en un *buis-clos*, en el último apartamento de un edificio alto, donde vive una pareja en "un amor no interrumpido por la pasión": Kitty (nombre también de la ovejita de la "concentración suprema, puntillista") y Reynaldo, "sartreano hasta el tuétano, una pasión flotante en la vida, casi desprovisto de persona". Viven "en un medio post-capitalista". También ellos "están limitados... a representar los apólogos de la indiferencia, ni siquiera novelas, menos que fábulas: historietas, dibujos animados". Como corresponde al medio en el que transcurre, la novela está perfectamente cerrada sobre sí misma, centrada en el tiempo: "en el otoño, cuando Kitty quedó embarazada..." y en el tema, el embarazo, el estado de sinrazón y espanto que éste le depara y que concluye con el parto. Frecuentes apagones —un dato de la realidad— detienen los ascensores y aíslan el departamento. Con el embarazo reaparece el sonambulismo infantil de Kitty; la oscuridad lo transforma en estado catalépti-

co. Las variaciones sobre estos temas: la hora de los cortes de luz, su incidencia en la transformada psicología de Kitty, las reflexiones de Reynaldo sobre esto, ocupan la novela, a la que no le faltan los suspenso, los posibles accidentes que no sobrevienen: emergencia en el ascensor, caída desde la ventana, muerte del hototogisus mientras lo bañan, mal fin del embarazo. Aira señala al comienzo que en torno a éste han surgido "indicios de una trama anticuada, gótica", y aunque él haya confesado su acercamiento —como traductor— a novelas góticas y neo-góticas que pudieran tentarlo a incurrir en el género, se limita a burlarse un poco del lector, mostrándole qué fácil es llevarlo al borde del miedo. La uniformidad del tema se corta por una larga ekfrasis, la llegada de un inusual meteoro que crea una cúpula de presión en la ciudad. Un relámpago se eterniza, objetos metálicos se mueven solos, hay una luminosidad extraña. Se nos dice que el fenómeno total es el resultado de una extraña combinatoria. ¿Como el arte? El asombro y el espanto son el resultado de la repetición —otra vez—, repetición que puede provenir de una atroz indiferencia superior. No es corta virtud de Aira llevarnos adelante por esa escalera de caracol en la que volvemos a pasar por puntos de una misma vertical, con ligeros cambios de perspectiva cada vez (hago la previsible referencia a Ravel, a su trajinado *Bole-ro*), ante el whisky solitario, el cigarrillo y la ventana ya oscura. (Cigarrillo sobre el que Svevo construyó una novela bastante más larga). Pero aquí no hay mala conciencia ni deseo de superación derrotado, sino hilo conductor, solipsístico, de padre a hijo. El sueño paralelo de Kitty es otra configuración de la indiferencia, quizás en este caso de la indiferencia biológica de una madre en ciernes por todo lo que no sea su hijo. Mientras Reynaldo "mima la eternidad del trabajo", Kitty, cuando no duerme, dibuja trajes teatrales o su propia fantástica ropa o se interesa en el zen; formas de escapar a la realidad cotidiana, aunque no al espacio que la determina.

Habrà que tener en cuenta las constantes reflexiones de Reynaldo y del narrador con las que está trufado todo el relato. Éste se cierra con una resonancia homérica a propósito de las generaciones de los hombres, seguida de una consideración sobre la novela que no deja de tener sus fillos: "Los narradores de

todas las culturas (salvo la postcapitalista) han hecho gran despliegue de sabiduría. A este despliegue se lo ha llamado 'contexto'". No está claro si Aira aspira o no a pertenecer a dicha cultura, pero este *contexto* se ha ido haciendo cada vez más denso de referencias culturales en sus dos últimos libros.

*El vestido rosa* nos vuelve al "ciclo Pringles". Un diminuto vestido para una recién nacida pasa de mano en mano por robo, pérdida o abandono o por muerte de su poseedor, hilvanando los años, el paso de la barbarie a la civilización. Cruzando desvariantes sótanos de la historia pasa Roca, el general de la "Campaña del desierto", oímos a un Sarmiento vuelto casi un fantasma, dado que aquí andamos de indio en indio, de tribu en tribu, mientras su voz en *off* afirma "su fallo inapelable de burócrata exagerado: 'El indio no existe'". Una vida después el vestido vuelve a las manos de las que fue robado, las del enigmático Asís. (Quizás por eso, porque la línea argumental no queda abierta y amenazante sino que se cierra, prendiéndose a su origen, *El vestido rosa* es un cuento.)

Asís, "exposito de edad indefinida entre los veinte y los treinta años, que tenía algo de retrasado mental: o lo era, o parecía. O las dos cosas a la vez. O ninguna", es como Ema, cambiante, poco explicado. Se subraya así la ambigüedad de los seres o la inseguridad de nuestros juicios, su infinita maleabilidad ante la presión de los hechos. "La irreductible ambigüedad de la mejor literatura" podría tener un paradigma en la trayectoria misteriosa e inapelable de Asís. Es encargado, al empezar el relato, de llevar el vestido rosa a su destinataria. El vestido rosa, nacido de un arbitrario deseo de venganza, provoca, además, la codicia de una niña consentida, que lo pretende para su muñeca, y el gesto de su hermano de robarlo para ella. La niña Augusta —una de las indiferentes mayores de Aira—, sólo quiere a su muñeca y utiliza el movedizo contorno histórico para justificarse. Imagina, por lo que ha oído de los malones, que las niñas pequeñas se pierden para reaparecer junto a una madre casual a la que no tienen por qué querer. Su capricho libera el mecanismo ambulatorio que gobierna el relato. La niña odia a la abuela que no quiere regalarle el vestido rosa. La madre de la niña también, porque su suegra lo ha fabricado para una extraña no

habiéndolo hecho para sus propios nietos. El vestidito perturba también a Asís; es algo plano que después recubrirá un volumen: se inicia en geometría. También en el sexo, porque ese objeto ha sido hecho para algo que nació "niña".

En medio de una sequía, similar a la que han padecido *Las ovejas*, mientras Rosario, hijo del hombre que ha recogido a Asís, está temiendo que sus novillos "subieran al cielo en cualquier momento", Manuel roba el vestido para su hermana Augusta, a cuyas manos nunca llegará. El trajinado recorrido del objeto es cifra de un mecanismo independiente de las cosas. Su presencia, o su ausencia en algunos casos, desencadena un torbellino de sucesos o quietudes orientadas, determinantes. Preside, más que destinos individuales, la historia misma de ese territorio de confusos límites por el que entran y salen los indios. Ante éstos despliega un extraño poder mitificante. El relato que emana de Asís, acerca de un vestidito rosa que existía y había desaparecido de modo inexplicable, se vuelve legendario. Los indios andan desnudos. El vestido esfumado crea tanta realidad como para que un rey indígena le codicie y envíe a sus huestes en busca de esa prenda, a la que supone mágicamente capaz de disolver la melancolía de sus vidas. Así nace, según Aira, el mito del "malón".

El vestido suscita hechos; azares tranquilos dan nuevos impulsos al trazo argumental. Asesinado el portador de turno del vestido, por ejemplo, la caja de cigarrillos en que éste está guardado, despierta la curiosidad de un joven criollo. Estamos ante el tema tradicional de la curiosidad castigada.

Por el poder de la ficción aceptamos que un joven arriero que no sabe qué son cigarrillos, sepa de gigantes y admita que puedan ser reducidos por obra de un vestidito minúsculo y que entre en un mundo sobrenatural cuando, gracias al vestidito, adivine mágicamente que su mujer ha tenido la niña que desean. Aira puede ser implacable con los seres de su ficción. Un rayo mata al joven. El vestidito rosa esperará por décadas a que, ya cerca del final del cuento, dos niños lo descubran, sus madres se lo disputen y comparezcan ante el Viejo de la llanura, juez de paz octogenario que está en el pueblo desde su fundación: Asís. La impavidez inicial de este personaje, que sólo logró crear la leyenda del vestidito rosa, se ha ido transformando. Su carac-

ter, que osciló entre la idiotéz y la monstruosidad, va adquiriendo la sabiduría o su apariencia y al final es capaz de sentir "la impresión inmensa de lo perfecto". Con lo cual quizás llega un poco más lejos que el Mr. Gardiner de Kossinsky. Siguiendo las divagaciones de un pensamiento que resbala sobre cosas y circunstancias, Aira ha novelado el consejo de *L'anti-Oedipe* de Deleuze: "La promenade du schizophrène c'est un meilleur modèle que le névrosé couché sur le divan. Un peu du grand air, une relation avec le dehors".

Quedan atrás los escenarios argentinos. El arte de Micchino, el castrado<sup>2</sup> protagonista de la novela siguiente, arranca de la ciudad de Nápoles, donde están las mejores escuelas de canto para castrados del siglo XVIII (aunque "Ogni città d'Italia ha piu castrati / que non la Puglia e Barberia castroni"), pasa por Venecia, por Viena, para llegar a "lo hiperbóreo", a San Petersburgo, en una trayectoria de su voz esplendorosa que parece seguir el sentido de las peregrinaciones que proponen los libros de iniciación. El Micchino y su séquito no son menos itinerantes, pues, que Ema. Viven de noche, variando sus fantásticos disfraces. Su grupo lo aísla del trato con los hombres. El Micchino no es, pues, menos obseso ni está menos aislado que Kitty. Ha sido castrado para alcanzar el arte exquisito de esas voces, las más artificiales de todas, que por esa época pasan de la música sacra a la profana, fascinando a las cortes. La mutilación hará al Micchino extrañamente más apto para la aventura amorosa. El relato comienza con su búsqueda por parte del empresario que lo venera y del que ha escapado para esconderse en pleno Nápoles, en un palacio ruinoso en cuyo centro hay un jardín lleno de flores en el que se crían abejas. Una ascensión al Vesubio —un picnic nocturno de máscaras iluminado por los fuegos del volcán—, con su mezcla de carnaval y muerte, inclina al imprevisible cantante a regresar al teatro del que huía. Aprovechará los escenarios para entregar los mensajes de un espionaje incipiente, como instrumento que otros manejan, pero en pro de su propia diversión, también. Un arte que va a concluir (ya ha aparecido una soprano sueca, "la voz más exquisita de Europa", según oye decir el Micchino, y la circulación de mujeres por los escenarios, hará inútiles y monstruosos a los castrados) se enlaza



Estudio de elefante

con una práctica que empieza a extenderse, cada vez más científica y sistemática. La novela acumula celos artísticos, amores caprichosos; el relato de autor, primero, una última parte epistolar, notorias precisiones para describir Viena o San Petersburgo (o la apariencia de ellas), sin hablar de las que se refieren a los propios castrados, demuestran la soltura con que Aira maneja sus recursos, la ductilidad con la que crea un mundo de sofisticación dieciochesca y europea opuesto a la "sofisticación" primitiva y sudamericana de *Ema la cautiva*. La idea de deriva se acomoda tanto a la pampa inmensa como al laberinto rococó. Todos los personajes de Aira la practican de distintos modos. Kitty, que la ignora en *La luz argentina*, durante el paréntesis del embarazo, se desviste parcialmente, hasta que vuelve, supongamos, a la normalidad. También, entre *Canto castrato* y su creación "pampeana" hay un lazo: los monólogos interiores del anciano papa Clemente, que cierran la novela, nos recuerdan las tristes, calladas, adormiladas reflexiones de Asís, igualmente infestas de inútil sabiduría.

Después Aira —zimbuido de deliberación— da un paso más hacia el este. Su última novela —aunque podría no ser erróneo calcular la pronta aparición de otra más en su órbita— es *Una novela china* (1987). Aira ama las paradojas. Ahora se ha propuesto una novela de

amor en la que el amor es el motivo siempre postergado, la voz *en off*, que ocupará la escena cuando, después de la página final, se inicie la novela virtual que podemos imaginar a partir de sus precisas indicaciones: "El resto fue trivial y cortés; se casaron para las fiestas de la Primavera. Tienen dos hijos, etc." Además de china es contemporánea. Habla de un país "que ha entrado en la Historia", cosa que entristece sabiamente al señor Hua, pese a su ideología oficial. El protagonista, Lu Hsin, "duende de las alteraciones ópticas", director de planes hidráulicos, interesado en la genética, en el té, en la pintura, en el periodismo, envuelto en una "revolución permanente" flota, sin embargo sobre todos los cambios. Él no se modifica en nada esencial, piensa que "no hay nada inoportuno en el trabajo, mientras alguien lo llevara a cabo", habla varios idiomas europeos, admira a Jean Paul, a Chamisso, a Kant, cita a "Miss" Moore y oye discos de Yvette Gilbert; es, aunque no cite a Confucio o a Lao Tse, el clásico sabio al que la literatura china nos acostumbró. El tema —Lu Hsin, viudo, resuelve adoptar una recién nacida y esperar quince años para casarse con ella— no carece de antecedentes en la novela europea. Sólo que el tiempo y el espíritu son otros y el tema de los celos y el engaño, hacia donde derivaría el *Decamerón*, se esfuma, porque será Hin, la joven, quien,

cuando Lu esté a punto de desistir de este proyecto, como de tantos otros, se aplique a volverlo real. Con abundantes elementos creadores de ambiente: sauces, ginkos, nieblas, montañas plantaciones de arroz, pintura de paisajes, dragón como emblema de vida, bicicletas, ruiseñores gigantes, "gekosiren", mandarines como modelo de elegancia, un negocio frágil como la venta de semillas de sandía, juncos, etc., con comparaciones como: "elegantemente asimétrico como un cortejo de caballitos enjaezados por un paso de montaña (ya se sabe que la obsesión por la simetría es del todo occidental) o "la vida sigue con alas de garza", afirmaciones como "el verde es el color de las alucinaciones", Aira crea un tiempo y espíritu "chinos" o lo que lecturas previas nos hacen aceptar como tales. Para su ameno fraude, Aira combina lo preciso y lo impreciso (imaginamos las minuciosas pérdidas de Hui —Tsong veladas por la niebla), su gusto por los trasfondos históricos y su escepticismo por los "avances" que de ellos pueden desprenderse y proyecta este mundo como antes nos hizo aparecer el de los malones, también distantes. No faltan las alusiones a otros campos novelísticos: entre las sabidurías de Lu, que deslumbran a sus vecinos, está la de fabricar hielo y helados, acercándose a un personaje de *Cien años de soledad*.

Un guía autodidacto de la Gran Muralla considera ésta "un monumento al keynesianismo, un dispositivo que no sirvió más que para su construcción". Pudo decirlo de casi todas las cosas que *no sirven*, como el arte. Por suerte, algunas son eternas o al menos duraderas. Y aunque "la metáfora lo coagula todo, horriblemente", sobre la perfección de algunas de estas coagulaciones descansa parte de la felicidad humana. Todo escritor debería tender a alcanzarlas y no abandonarlas. Con el anzuelo de sus primeros libros, Aira me ha llevado a través de su obra completa (o casi). Compruebo que ésta se divide en un comienzo rico de hallazgos, de lenguaje, de invención, debidamente anómalo, y en un momento actual, profesional. Me temo que haya dejado de crear una mítica para crearse un público.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Me intrigaba el hototogisu, pájaro evidentemente japonés, pero las obsesiones precipitan las respuestas. Se trata del cuclillo. *Hototogisu* se llamó una revista poética japonesa de larga vida fundada por Masao-ka Shiki, donde colaboró, entre otros, Natsume Soseki.

<sup>2</sup> La curiosidad me llevó a descubrir un raro registro: "El último castrato: Alessandro Moreschi, 1858 - 1922". The Complete Recordings. Sparrows Green, 1984. Grabado en la Capilla Sixtina, incluye subrepticamente la voz de Pío IX.

## TOBEYO O DEL AMOR (HOMENAJE A MÉXICO)

De JUAN GIL - ALBERT

Por LUIS MARISTANY

• Pre - Textos, Valencia, 1990, 184 pp.

**T**OBEYO O DEL amor (*Homenaje a México*), aun siendo un libro absolutamente autónomo que no necesita de otro apoyo para ser gustado, se inserta dentro del ciclo confesional de Juan Gil - Albert, tal vez su proyecto literario más ambicioso y logrado (al igual que ocurre en el caso de otros recreadores de la vida propia, grandes memo-

rialistas como son Rosa Chacel y Corpus Barga). *Tobeyo* es parte de esa pulcra y a la vez inconclusa (por inagotable) casa de la memoria, constituida por diversas estancias tan distintas y aparentemente distantes entre sí en cuanto a concepción y dimensiones, ubicables en uno y otro extremo de la vida según un orden propio interior (no el extraño, crono-

lógico - lineal), sutilmente intercomunicadas. Gil - Albert no quiso dar un título al conjunto, como si deseara así preservar la unidad y autonomía de las partes. El proyecto de abordar, a través de sucesivas tentativas, algunos sectores o fragmentos de su experiencia, se desarrolló lenta pero rigurosamente, como es habitual en el autor. No sé si en

la raíz de su gestación un acontecimiento trastornador, circunstancia de separación o de muerte, da esa urgencia y necesidad de escritura que sentencia e intemporaliza el pasado: la muerte de un familiar le empuja a la redacción de *La trama inextricable*, la pérdida de la casa —escenarío de su infancia en Alcoy— le insta a escribir *Concierto en "mi" menor*, el impacto de una versión fílmica —*La muerte en Venecia*— le conduce a revivir en *Viscontiniana* un viaje a Venecia de 1952. Y lo mismo ocurre en *Tobeyo*, escrito prácticamente a fines de los años sesenta, tras recibir ya en Valencia la noticia (referida al final del libro) de la muerte de quien le había inspirado la pasión amorosa que nos cuentan sus páginas.

La rara presencia de lo vivido —su presencia invisible en la memoria— reordena la materia de la experiencia y le otorga nueva luz, un nuevo contenido esencial. Su finalidad justa es la cristalización en obra: la vida, en ella, sin perder su necesaria encarnadura e individualidad, se vuelve un objeto distanciado, desinteresado, de contemplación y de conocimiento. El proceso se opera y se cumple en los veinticinco años más creativos de la plenitud como escritor de Gil - Albert: desde principios de los cincuenta, cuando redacta *Los días están contados*, hasta la fecha de *Viscontiniana* (1973), por citar dos títulos que abren y cierran (repito, sin concluir) brillantemente el ciclo. Entre ambos, más próximo al último, está *Tobeyo*, cuyos personajes, como los de *Viscontiniana*, se hallan en clave más o menos libre. Si, como decía al principio, cada texto o parte del conjunto posee su plena independencia y hasta sus propios estatutos, el trasvase de uno a otro es, por diversas rutas, evidente. Magda (Concha de Albornoz), confidente de *Viscontiniana*, reaparece en *Tobeyo* en dos tiempos, correspondientes a las fases de lo evocado (la primera etapa mexicana del autor, 1939 - 1943) y de la evocación o de la escritura, en Valencia. Otra conexión significativa para *Tobeyo* podría ser el magnífico arranque divagatorio de *Los días están contados* en el que Gil - Albert nos habla de su continua extrañeza de sentirse otro —respecto al ser que era durante la guerra civil— tanto en Valencia como antes en México:

Cuántas veces en México —dice—, asomado a mi alto balcón, frente a los celajes

más hermosos que he contemplado nunca, llegué a sentirme tan enteramente otro del que mi nombre me recordaba que se apoderaba de mí una especie de vértigo debido a la soledad en medio de la que, este otro que yo era ahora, me situaba; porque nada de lo anterior podía servirme.

Esta extrañeza ante sí mismo, más acusada en él por coincidir tal vez con la experiencia genuina del exiliado, en México y en la Valencia franquista, no fue, no ha sido en Gil - Albert, una simple circunstancia biográfica, sino algo que lo determina como escritor, algo que él ha sabido asumir y relatar, con la marca generacional, en un pequeño y amistoso grupo humano. Conviene matizar: la extrañeza no comporta conflicto, aunque sí desasosiego e inquietud; entraña asombro, e incluso la alegría que supone tener conciencia de un cumplimiento vital de raíz histórica. Y, precisamente, *Tobeyo* o *Del Amor* se ciñe a este episodio fundamental en la vida de Gil - Albert. Bajo la figura de su "alter ego", Claudio, experimenta una importante revelación emocional, su amor en cierto modo simbólico por un muchacho cuya deificación manifiesta, más allá de la anécdota, el vínculo pasional que el protagonista establece con el México que aquel muchacho encarna. Aunque bien es verdad que, tal como sólo al llegar le pronosticara Critias, —personaje que en *Tobeyo* cumple el papel de "iniciador" de Claudio en el misterio— tal descubrimiento iba a resultarle, en el fondo, inalcanzable.

La experiencia se inició, según nos cuenta en *Tobeyo*, "una noche muy limpia de junio, constelada de estrellas" de 1939, que anticipa la impresión de asombro, deslumbramiento y promesa, una voluntad de entrega y de entendimiento ante la nueva realidad, una situación que cabría calificar de disponibilidad gideana que prolonga el ocio activo y la indecisión juvenil. Gil - Albert ha evocado en tres ocasiones aquel momento inaugural. "En Veracruz, donde hicieron pie —leemos en la página 42 de *Tobeyo*—, Claudio se sintió en los lindes de otro continente: la luz edénica, la vegetación lujuriosa, las gentes que se contonean y hablan un español antiguo, lánguido y preciso a la vez, sus cabellos endrinas, sus ojos rutilantes". Otra versión muy anterior, próxima a los hechos que cuenta, dejó grabado el recuerdo de unos días imperecederos, durante

los cuales, confiesa, "nos olvidamos de quienes éramos y arrastrados como por una divina inconsciencia íbamos de un lado para otro, con una renacida seguridad adolescente" (pertenece este fragmento al artículo "En el destierro" que publicó en mayo de 1940 en una revista cubana del exilio, *Nuestra España*). Y en medio, en una página de *Los días están contados*, tenemos otra mención de ese momento crucial de la llegada: "Estábamos en la mitad de nuestra existencia; todo nuevo, problemático, incitante, traspuesto, distinto: el otro mundo". No es únicamente la estimulante novedad de lo hasta entonces nunca visto; para Gil - Albert, como para otros escritores exiliados (Cernuda, Moreno Villa), eso que era tan nuevo suscitaba la idea de un vago reencuentro con algo ya conocido o familiar y que sin embargo era radicalmente distinto. De ahí ese adjetivo, en la cita, de valor especial, "traspuesto", y la recuperación del sentido primigenio, genuino, que adquiría en tiempos el término "otro mundo" aplicado a América.

El desplazamiento geográfico a ese "otro mundo", con la extrañeza y el asombro intrínsecos, sería el modelo para Gil - Albert de otro "viaje" (largo tiempo aplazado, al igual que el que nos mostraba repetidas veces, en páginas de *A la recherche...*, el narrador de Marcel Proust); un viaje inmóvil y hacia dentro, compenetrado de sí mismo; es decir, el de la Obra a cuyo proyecto se debió en parte el regreso a Valencia de Gil - Albert a fines de la década del cuarenta.

El conocimiento de ese "otro" mundo, amorosamente percibido y recreado por la memoria, supone la posibilidad de cruzarlo libremente, de atravesarlo, de verlo rescatado y verse a sí mismo bajo una luz diferente. Magda, testigo y confidente excepcional, reflexiona en *Tobeyo* sobre esto, a propósito de una carta recibida desde Valencia donde Claudio afirmaba que se sentía como *fuera* del mundo. "Pero me temo —apostilla Magda— que su expresión no sea muy exacta; creo, más bien, que haya atravesado ese mundo, más que el que haya salido de él; como si dijéramos: que haya pasado a la otra orilla. Ya que 'salirse' de un mundo no es haberlo vencido". El contexto y la perspectiva en que se inscriben estas frases de Magda son la pasión amorosa de Claudio y la transmutación y el cumplimiento de

esa pasión en una obra musical que ella ha recibido y escucha, la sonata que da subtítulo —emblemáticamente— al libro *Tobeyo o Del amor*: se llama "Homenaje a México".

Una vez más, lo musical en Gil-Albert (o en ocasiones lo pictórico, por cercanía con Ramón Gaya, en el entrecruzamiento tan querido de las artes) adquiere visos de parábola, responde a esa búsqueda de una obra ideal en la cual, conforme a una nueva mirada integradora, se contemplara con altura la vida. En las buenas memorias (que son excepcionales), tal como lo expresó al frente de las suyas Corpus Barga, la vida propia se transforma sin dejar de ser ella misma: ya no está constituida por un montón de retazos —no importa lo lujosos que ellos sean— sino que forma unitariamente lo que él llama "una tela inconsútil", o dicho

más toscamente, se configura en un objeto artístico.

Es interesante observar qué modelo musical tiene en mente Juan Gil-Albert. En el tejido de los textos los hilos nos conducen de nuevo de un título a otro: un pasaje de *Breviarium vitae*, otro de *Crónica general*, otro en fin de *Tobeyo*. En ellos habla el autor de un modelo entrevisto en Chopin para esa obra ideal que, según leemos en *Tobeyo*, fuera emanación y resultado de una "improvisación deslumbrante" e "íntima", a cuya espontaneidad pianística condujera un tecnicismo muy elaborado. Podríamos ver así, oblicuamente formulada, parte de la poética de Gil-Albert en sus memorias. En efecto, ese modelo inteligente y fluido, de intimidad confidencial visto en Chopin, conviene y se ajusta al discurrir sabiamente sinuoso que suele elegir Juan Gil-Albert para

cubrir un amplio y complejo territorio narrativo, para engarzar sutilmente, no sin cierta blandura que es delicadeza, los diversos planos: el personal, el colectivo, el reflexivo, el simbólico; en suma, para irse libremente por las ramas de la narración y volver enriquecido, con abundantes frutos, de sus incursiones. Terminaré recordando el elogio que más ha satisfecho a Gil-Albert referido a su obra (lo cuenta en *Crónica general*): en una reseña anónima publicada en Buenos Aires se decía, a propósito de *Las ilusiones* —su libro de poesía que acababa de publicar en ediciones Imán—, que lograba mantenerse "en esa zona aérea donde lo mental se vuelve melódico". El elogio, por justicia, ciertamente le corresponde; y es extensivo a su mejor producción, en prosa memorialista, a la cual pertenece *Tobeyo o Del amor*.

## EL POETA Y EL TIEMPO

De MARINA TSVIETÁIEVA

Por JULIÁN MEZA

• Anagrama, Barcelona, 1990, 156pp.

*A Eduardo Milán, poeta*

*Por Rilke nuestro tiempo le  
será perdonado a la tierra.*

Marina Tsvietáieva

1

UN MITO RECORRE el mundo de las letras hace ya diez años: el mito Marina Ivánovna Tsvietáieva, el mito de la poesía en épocas enconadamente antipoéticas, en tiempos de miseria, diría Hölderlin.

Hace poco más de diez años la república de las letras francesas, italianas, norteamericanas y, más adelante, rusas redescubrió la prosa y la poesía vivas de Marina Tsvietáieva. Hace casi diez años se perdió la oportunidad de descubrirla en México. Selma Ancira terminó su

traducción de las *Cartas del verano de 1926* (correspondencia entre Rilke, Tsvietáieva y Pasternak; México, 1984, 279 pp.) en 1981, pero tuvo que esperar a 1984 para verla publicada por Siglo XXI Editores. Quiso entonces traducir otras obras de Marina, pero la Peste ideológica, la incuria se lo impidieron. Y no sería en México, sino en España, en donde Anagrama le encomendaría la edición y la traducción de *El poeta y el tiempo*. Al fin saltó el cerrojo y ahora prepara, también para Anagrama, *El diablo y otros cuentos*. Es meritoria la labor de difusión que hace Selma Ancira de la obra de Tsvietáieva en castellano. Igualmente meritorio es que haya logrado, gracias a su sensibilidad y a su profundo conocimiento de la lengua rusa, traducir a Marina sin traicionarla y trasladar al castellano la tensión, el denso ritmo, la sintaxis apretada

que, en la prosa del poeta, hace estallar la gramática.

2

Contra los juicios apresurados —muy difundidos hace poco tiempo—, según los cuales la revolución de octubre canceló la gran tradición literaria rusa y la ideología soviética por igual a poetas y escritores, oculta o en el exilio la lengua de Pushkin sobrevivió, creció, se enriqueció. Un testimonio vivo de esta tradición lo hallamos en los versos y en la prosa de Marina Tsvietáieva.

Es verdad que el peso de la novela y de la poesía escritas, durante décadas, contra el arte y las letras en la URSS hizo temer, con cierta razón, por la salud de la lengua y de la literatura rusas. Pero también hubo ignorancia, falta de interés, inadvertencias: la literatura rusa no

era sólo intelectuales oficiales como Erenburg o Gorki; era también grandes escritores y poetas perseguidos, humillados, empujados al suicidio, encerrados: Mandelstam, Biely, Pasternak, Balmont, Gumiliov, Ajmátova y Tsvietáieva.

*El poeta y su tiempo* incluye: la respuesta de Marina a un cuestionario para un *Diccionario bibliográfico* que nunca se publicó; tres ensayos sobre el poeta, la crítica, el tiempo, el arte y la conciencia; reflexiones en torno a unas cartas de Rilke; la presentación, la semblanza de Tsvietáieva y minuciosas acotaciones —hechas por la editora— que orientan al lector al transitar por los caminos de la literatura rusa.

La respuesta al cuestionario dibuja el perfil del alma de Marina: la influencia del padre (el museo) y, sobre todo, de la madre (la música); su encuentro y, más aún, su desencuentro con la revolución; sus amores: la naturaleza, la poesía, la soledad, Rilke; su carácter y su vocación; la fuerza de una obra que, como se señala en la Presentación, nos hace amarla o aborrecerla, pero no nos deja indiferentes.

3

Los ensayos sorprenden por la libertad que respiran, por la precisión de la prosa; sobre todo el tercero: "El arte a la luz de la conciencia", que es, al mismo tiempo, el más polémico. Hay en ellos rigor, pasión, lucidez, ensañaciones, solidaridad. Marina siempre estuvo del lado de los vencidos. Ella misma fue vencida. La revolución consumió su vida: el exilio, la miseria, el dolor, casi la locura, el suicidio. Y de aquí tal vez la contundencia de sus ideas, lo terminante de sus afirmaciones.

La reflexión de Marina se inscribe dentro de la perspectiva de su época, pero la trasciende: la trae a nosotros, la lleva más allá de nosotros: al siglo XXI, en donde la esperan Goethe, Hölderlin y Rilke, sobre todo Rilke.

A propósito de la crítica, las preocupaciones y contrariedades de Marina son también las de ahora y seguramente las de mañana. Desde su punto de vista un crítico de poesía está obligado a no escribir malos versos, y si los escribe, a no publicarlos. Pero si insiste y los publica debe criticarlos y, en consecuencia, abandonarlos, como Sainte-Beuve, que renunció a sus versos mediocres, pese a que estaba a salvo por ser un gran

crítico. Y así, al igual que el único acusado que no merece indulgencia es el juez, el mal poeta que destruye la fe en el crítico tampoco es digno de piedad. Tsvietáieva piensa que para ser del todo crítico de poesía hay que ser del todo poeta, pues nadie puede juzgar lo que no conoce. Pero la crítica del poeta Tsvietáieva al crítico de poesía va más lejos. Exige a éste, con derecho, que conozca los versos del poeta al que enjuicia. La exigencia parece superflua porque se supone que el entendido en materia de poesía conoce la obra que comenta. Por desgracia, no siempre es así. A menudo el crítico juzga sin leer, sin conocer la obra que somete a examen. Marina fue víctima de estos especímenes, que han proliferado hasta el punto de convertirse en una plaga. Hoy cualquier admirador de *Indiana Jones* comenta películas, reseña novelas, hace notas de poesía, escribe recetas de co-

cina y le da consejos al zapatero. Según Marina, parece elemental decir que cuando no se sabe acerca de algo se pregunta, pero no es elemental porque todo el mundo cree saber acerca de todo y los sociólogos pretenden instruir a los poetas. En consecuencia, el mejor crítico del poeta es el poeta, porque sólo él puede decir, apasionadamente: creo, opino, me gusta, no me gusta, pues sólo él sabe escuchar la melodía, buscar las palabras, permitir que a través de su sonido se escriba la poesía.

Tsvietáieva también acierta en su apreciación de los críticos instalados al margen de la poesía cuando dice que: se limitan a autenticar obras ya reconocidas;

en lugar de saber apostar a quienes se inician, los ignoran por no saber mirarlos, por miedo a equivocarse;

son simples críticos de oídas, que han marchitado el ensayo y han hecho flo-



Mujer sobre un dragón

recer las afirmaciones gratuitas, por no saber leer: descifrar, interpretar, imaginar, descubrir el misterio de los versos; se creen con derecho a prescribir teorías poéticas, sin darse cuenta de que los grandes poetas jamás han escrito siguiendo las recetas derivadas de otros grandes poetas, porque la teoría poética siempre es *post-factum*.

En definitiva, la mirada crítica de Marina sobre la crítica es la mirada del poeta sobre la poesía.

4

Por que fuera del tiempo  
he nacido. Vanas son tus exigencias  
todas. ¡Soberano por un momento!  
¡Tiempo! Para mí no existe,

grita el tiempo de Marina, que es grito del tiempo en contra de sí mismo. ¿Por qué este grito? Porque Tsvietáieva sabe que todo gran arte es siempre contemporáneo, porque es capaz de distinguir entre contemporáneo y actual, porque va adelante de los vanos propósitos postmodernos que se quedan en la restauración y no perciben el salto de los genios que no escriben para divertir en la galería, sino para buscar la perfección. Y estas reflexiones sobre "El poeta y el tiempo" se producen en un contexto totalmente adverso para la poesía rusa. Desde el mundo de la emigración escribe: "Allá [en Rusia] no me publicarían —pero me leerían; aquí me publican— pero no me leen". ¿Por qué? Porque: "el profano la mayor parte de las veces es, en cuestiones de arte, contemporáneo de la generación precedente, es decir que artísticamente es su propio padre, y más tarde su abuelo y bisabuelo". Esta claridad frente al tiempo permite a Tsvietáieva establecer diferencias que todavía no son evidentes para muchos de sus tatarabuelos.

En una época en la que no se aceptaba nada que no coincidiera con los fines de la revolución en la URSS y la poesía sólo se consideraba poesía si estaba al servicio de la Gran Causa, Marina supo distinguir con nitidez entre poesía y revolución.

Aun cuando admitía que:

"No existe un solo poeta ruso contemporáneo cuya voz no haya vacilado y crecido después de la Revolución", sabía diferenciar entre:

"El tema de la revolución", como encargo del tiempo y

"El tema de la exaltación de la Revolución", como encargo del partido, y sobre todo sabía que por encima de su época estaban la poesía y la esperanza:

"Por Rilke nuestro tiempo le será perdonado a la tierra".

Pero pocos escucharon a Marina, porque era blanca, despreciada por los rojos, y atacada por los blancos cuando ella, que ni siquiera era compañero de viaje, publicaba con los rojos sus poemas. Así, las ideas de Marina no coinciden ni con las de quienes viven el presente como eternidad, ni con las de los que se avergüenzan del presente y quieren huir al pasado —o traerlo, disfrazado de postmodernidad—, ni, finalmente, con las de aquellos que sólo viven de cara al futuro.

Para Marina lo contemporáneo es lo *omnitemporáneo*; lo que fue, es y será: Homero, Heine, Goethe, Hölderlin, Rilke: la influencia de los mejores sobre los mejores; y jamás la actualidad: la influencia de los peores sobre los peores, como el "periódico de mañana [que] ya ha envejecido".

5

"El arte a la luz de la conciencia" es el ensayo más ensayo de Tsvietáieva, pues se trata de una escritura que ensaya numerosos caminos, se bifurca en múltiples senderos, abunda en interrogantes, se permite el asombro.

El punto de partida es una tajante afirmación: "El arte es la naturaleza misma". Por fortuna Marina matiza y discute su propia opinión a medida que avanza en su reflexión: a diferencia de *la terre en travail*, el artista es responsable, ilumina la obra de arte con la luz de la razón y la conciencia; hay en él ebriedad, intuición, control, voluntad. Marina va aún más lejos cuando descubre que la ley artística no coincide con la ley moral, y que el artista sólo es culpable, a los ojos del arte, cuando renuncia al arte y crea una obra no artística. Y de aquí que conciba la creación como una especie de atrofia de la conciencia, como la más refinada e irresistible tentación, como una implacable perversión —añado yo— que puede conducir al bien como solidaridad:

"...la profunda solidaridad del bien", expresada con toda generosidad en este pensamiento:

"Dar aun el alma por los propios amigos".

Y así la poesía se convierte en "la clave para la comprensión de todo". Y todo quiere decir todo. Quiere decir, por ejemplo, el suicidio. En particular el suicidio de Maiakovski, que durante doce años asesino en él al poeta, hasta que al decimotercer año asesino al hombre "con un disparo lírico". Quiere decir también la cobardía y el heroísmo:

"En la nave de Ulises no había ni héroe ni poeta. Es un héroe quien aun sin estar amarrado resiste, aun sin cera en los oídos, resiste; es un poeta quien aun estando amarrado se lanza al mar, quien aun con cera en los oídos escucha, es decir —de nuevo— se lanza".

Y como, en efecto, la poesía es la clave para todo, Marina tiene razón al decir que no puede servir de trampolín a las ideas ajenas, ni de altavoz a las pasiones de los otros, pues quien quiere servir o hacer el bien no debe servirse de la poesía, sino enroscarse "en el Ejército de Salvación o en cualquier otro lado".

6

De las reflexiones en torno a las cartas de Rilke a Marina ya se tenía alguna noticia en castellano. Fueron en parte reproducidas en las *Cartas del verano de 1926*. Pero sólo ahora se puede entender por qué Rilke es para Tsvietáieva la poesía, el espíritu, por qué no habla de él, sino a él, sobre él mismo. También ahora se puede comprender por qué Marina crítica la publicación de las cartas que Rilke le dirigió antes que hubiera transcurrido un plazo prudente: antes que ella hubiera partido en busca del remitente.

Al igual que Kundera, Tsvietáieva exigía, con razón, respeto a su vida privada, a la intimidad hoy continuamente violada por el micrófono, la cámara, la grabadora. Tal vez las razones de Marina en defensa de su intimidad no son aceptables para todos, pero qué importar todos si ese era el deseo de ella, y no, a la inversa, el de Bettina Brentano, que, por amor a la inmortalidad, publicó su correspondencia con Goethe y así dejó oír un diálogo, tal vez incomprendible entonces, y extrañamente contemporáneo ahora que los nombres de Goethe, Bettina Brentano, Rilke, Tsvietáieva y Kundera (*La inmortalidad*) confirman la idea de la omnitemporaneidad acuñada por Marina.

# JORGE CUESTA O LA ALEGRÍA DEL GUERRERO

De ALEJANDRO KATZ

Por CRISTINA MÚGICA

• Fondo de Cultura Económica, México, 1989; 113 pp.

EL PLANTEAMIENTO DE Katz es claro: Jorge Cuesta se suicida hacia el año cuarenta, momento en que el régimen se afirma. Desenlace de una tragedia monológica en la que, siguiendo al Spinoza a quien termina por recurrir Katz, el héroe "descuida conservar su ser", vencido, como lo está, "por causas externas y contrarias...". Pero hay además una línea de argumentación más compleja; desde ésta, se postula al sujeto cuestionario como una construcción en la que confluyen adentro y afuera, *atopia desde* donde Cuesta se dirige al otro como *bacia* sí mismo ("pensemos en —desde y hacia— el margen"). La práctica existencial de Cuesta habría perdido vigencia una vez cubiertas las etapas de ruptura y transición; cuando, ya legitimado el discurso del poder, no se trataba de salirle al encuentro a lo otro, sino de conformarse en lo mismo.

El suicidio de Cuesta coincide, pues, con la consolidación del discurso central de la posrevolución, es decir, con el momento en el que la posibilidad festiva de permearse de la propia negación (revolución) se convertía en imposibilidad. Y si bien desde el orden establecido —no otra cosa que el deslinde de lo uno y lo otro, del adentro y el afuera, de la vida y la muerte— hay que leer el suicidio de Cuesta como un acto de terrorismo autodirigido, Katz ensaya una perspectiva rebelde desde la que resulta el suicidio una última y desesperada manera de autoafirmarse en la subversión en un mundo en el que, valga la paradoja, no había ya lugar para la *atopia*.

El fantasma del cuerpo cuestionario colgante queda como materia susceptible de diversas lecturas, ambiguo y contradictorio como el inconsciente, en el que se genera el lenguaje y con cuyo *logos* se alía el sofista para manipular el saber. Sofisticamente también inicia Katz su ensayo, confundiendo los niveles de lo real y lo simbólico al literalizar el cuerpo suicida, confusión que da pie para establecer, entre otras, una analogía entre el *corpus* significativo que se afirma en la aquietación de su contrario y el cuer-

po real que termina atentando contra sí mismo, como si fuera su propio adversario. Lo anterior es grave porque se traduce en el empalme moral y político de la reacción libertaria y el mero atentado.

La escritura crítica interpreta el fenómeno de la inteligencia suicida como una tragedia, agonía gozosa del guerrero ante el poder. Al postular el *logos* cuestionario como estratégico, Katz se brinca lúcidamente el laberinto de los contenidos del ensayo cuestionario, en el que se ha perdido más de un discurso. El Cuesta que se mira mutar discursivamente es un sujeto moral y político (resultado de la solución afirmativa de la duda hamletiana) cuya prisión —fortaleza (yo) reacciona ante la domesticación racionalizadora de la fiesta. La fiesta es lo real contestatario, tal como se resiste a entregarse a una causalidad imaginaria (resistencia a la que habría asistido el Cuesta químico).

Al desmontar el encadenamiento que convierte a la posrevolución en heredera necesaria de la revolución, disociaba el sofista la palabra de la cosa deslindando dos universos irreductibles, práctica que conduciría a su ejecutor a la experiencia de la materialidad del lenguaje (a la poesía), por una parte, y, por la otra, a la de lo real insalvable. Pero lo verdaderamente posible, una vez dinamitado el vínculo entre la palabra y la cosa, es la inserción de un imaginario alternativo, cosa que no ocurre en el caso del sofista que detiene su hacer una vez operada la crisis de las significaciones; queda pues el sujeto ante una oscuridad en la que el *logos*, embriagado por sus victorias e incapaz de constituirse sino ante el enemigo, pasa a problematizarse a sí mismo y, ya perdido el límite entre lo real y lo simbólico, atenta contra el cuerpo hasta ir a parar en un gesto definitivo.

Dejarse hablar por una negación que ante todo tiende a problematizar la estructura que la hiciera posible, es una práctica riesgosa. Como la puerta que se actualiza en la negación de sí, la *poiesis daimónica*, transformadora del orden discursivo de las cosas, termina subvir-

tiendo al sujeto que la ejerce. Así entendido, el suicidio resulta la elección de un sujeto a quien ha dejado de interesarle el salirle al encuentro a un poder que de antemano lo habría relegado a la soledad indiscutible del delirio; pero lo anterior no obsta para que el gesto último del sofista sea asimismo una forma de fijeza, manifestación de una impotencia histórica y subjetiva para resignificar el mundo.

La *poiesis daimónica* no es "la construcción de lo real" (Katz); lo real se atiende, no se construye; lo que se construye es el discurso de lo real. Constructor fáustico es quien además establece el horizonte desde donde le sale al encuentro al mundo y en este sentido se entiende la formulación cuestionaria según la cual "los discursos construyen su objeto de conocimiento". El que todo discurso sea contemporáneo a la realidad por él descrita —realidad imaginaria— no es sino lo que nos permite hablar unos de otros.

Quizá la contribución más importante de Katz para efectos del esclarecimiento del discurso cuestionario sea que advierte que no hay que perder de vista "el fondo al que el discurso se refiere". De este modo, esa inteligencia —"soledad en llamas"—, ensalzada como un fin en sí mismo por los discursos sobre Cuesta (empezando por el de sus contemporáneos), no vendría siendo sino un arma para desestabilizar un discurso central, inteligencia que, lejos de remitir a absolutos, vindica lo relativo y lo fragmentario. Cuando Cuesta apela a la razón como a "lo que triunfa sobre el hombre" (implicaciones hegelianas aparte), no pretende justificar verdades ahistóricas; todo lo contrario: señala la relatividad de todo enunciado en un mundo al que miraba construirse.

La escritura crítica, tal como se hace patente en el discurso del propio Katz, consiste en un diálogo ininterrumpido con el poder en una u otra forma encarnado en la subjetividad; entraña un carácter libertario, vindica lo lúdico humano y se suscita en el aquí y el ahora del gran diálogo del mundo.