

# LOS LIBROS

## POEMES / POEMAS

De RAMÓN XIRAU

Por JULIO HUBARD

• Ediciones Toledo, México, 1990, 91 pp.

SIN DUDA, XIRAU es de los más importantes filósofos mexicanos. Sin duda, Xirau es de los más importantes poetas catalanes. Desgraciadamente no es, como quisiéramos, tan sencillo concebirlo como poeta mexicano, aunque lo es. Alguien dijo que era nuestro G.M. Hopkins. Pues sí y no: Hopkins escribía en la lengua de sus no-lectores y Xirau escribe en lengua distinta del castellano, en catalán, coinciden, sí, en los de los no-lectores. Hopkins, por disciplina jesuítica, no publicaba sus poemas; Xirau, por modestia (o por paciencia) ha esperado tal vez demasiado para ver, por fin, una edición bilingüe de una obra que debería haberse publicado hace tiempo.

Aunque se trata de sólo 17 poemas (deberían haber sido más), la edición de estos *Poemes/Poemas* viene a cubrir un hueco importante.

No es fácil, decíamos, concebirlo como poeta mexicano. Desde luego su nacionalidad es mexicana, pero su lengua materna y poética es otra y las fuentes literarias que lo nutren son distintas a las que fácilmente se reconocen entre los comensales del cogollito lírico. Sin embargo, nada se gana y si se pierde aplicando estos criterios. Respecto a la lengua, podría argüirse que, hoy por hoy, más mexicanos entienden el catalán que el náhuatl y nadie dejaría de considerar a Netzahualcōyōtl como poeta mexicano. Por otro lado, Xirau ha sido uno de los más importantes críticos y promotores de la literatura mexicana. Bastarían, creo, esas razones; lo demás, las diferencias, no hacen sino ampliar, enriquecer el panorama.

Las fuentes literarias de Xirau son anteriores al nacimiento de la lengua castellana. De hecho, Xirau ha sido fiel a la lengua materna, a la intraducibilidad de la emoción, a la fabulación de aquello que sólo se corresponde con las palabras y los sonidos de la lengua materna. Sus orígenes están principalmente en Arnau (o Arnautz, o Arnaut) Daniel —de quien dice Dante que era “il miglior fabbro del parlar materno”— y, luego, Ausias March, Bernart de Ventadorn, Beatriu de Dia, Ramón Llull, por supuesto, entre los (sus) clásicos; entre los modernos Joan Maragall; de lengua castellana, sin duda san Juan de la Cruz, la generación del 27, sobre todo García Lorca; la huella de los latinoamericanos es más pálida en Xirau que en los demás poetas mexicanos, excepto la de Paz y tal vez un poco la de Lezama Lima. Como no se trata de un muestrario, baste agregar que las influencias, como en todo verdadero poeta, son tantas como suficientes para generar una voz propia.

En realidad, la obra de Xirau es una, redonda y se complementa en sus dos vertientes. No hay saltos bruscos entre el filósofo y el poeta. La única diferencia estriba en que las ideas pueden traducirse y el canto no. Por eso la lengua materna para la poesía y el castellano para las ideas, el diálogo, la enseñanza. Pero se trata del mismo hombre de ideas claras, bien trazadas, bien expuestas. Sin que esto implique una poesía de tesis, pueden hallarse en los poemas las propuestas fundamentales de las obsesiones de Xirau: el sentido de la presencia, el misterio de existir, la muerte, el orden del

mundo, los conflictos de la conciencia...

Xirau es un poeta de ideas y no de impresiones generadas por la incapacidad, muy común entre poetas, de lidiar con conceptos precisos. De hecho, uno de los grandes gozos de su poesía es la precisión, la exacta puntualidad del mundo y de las palabras que han de nombrarlo:

Verano, ramas, pájaros,  
naranjas, ramas  
de los naranjos  
muy finas y nudosas,  
todo es preciso, exacto.  
(...)  
Oh Mundo,  
que puntual tu milagro  
Verano, barca del naranjo  
bella y exacta.

Para Xirau el mundo está en orden, no sólo bien hecho, sino milagrosamente preciso. Cuando Leibniz decía que este es “el mejor de los mundos posibles”, pensaba en la lógica y no en la moralidad de las cosas o la naturaleza. “Posible” ha de entenderse como “no contradictorio”. Así, en ese preciso sentido, también Xirau habita en el mejor de los mundos posibles. El mundo es un milagro y no el depositario de nuestras malas concepciones. El mal, el error —ecos agustinistas y cartesianos— procede de las limitaciones del entendimiento, no de la naturaleza:

...Todo canta. ¿El mal?  
Está en el mundo y no es el mundo  
y la muerte y la muerte y la muerte

¿y la muerte de la muerte?

El alma viva de las algas sabe  
que la muerte no es la muerte,  
sabe que nació para matar la muerte.

Es importante determinar la diferencia entre un poeta que accede a la comunión con el mundo en un sentido inverso al de la común retórica de los poetas—comulgantes—con—la—naturaleza que, por inercia, tienden a solazarse en un panteísmo ingenuo y revuelto. Hay en Xirau una voluntad de conocimiento claro, preciso, tradicional. No cae en la retórica de achacarle al mundo males de la conciencia ni en un fácil animismo. Cree en la dualidad alma—cuerpo aunque, sin embargo, no se le puede tratar como un sencillo dualista (desde luego, monista no es) porque ya no se alimenta en la candidez cartesiana de la glándula pineal donde alma y cuerpo habrían de hallar unión. Pero lo que en la lógica de Xirau es dualismo se resuelve integralmente en su poesía: ahí se puede acceder al conocimiento, a la revelación, sin un mero cálculo de predicados. El poeta religioso viene a resolver las dudas del filósofo y a aumentar su sorpresa, su noción de misterio.

Lo que para Descartes fue motivo de desvelos, es decir, recurrir a Dios para lograr una liga con el mundo (porque los sentidos engañan, etc.) para Xirau es materia de la alianza, liga entre mundo y conciencia. El sentido de la revelación es lo distintivo de la poesía de Xirau.

La revelación es el mismo mecanismo por el que algunos se hacen místicos y otros, sencillamente agnósticos. Es más o menos así: el Dios cristiano es incognoscible, es un *Deus absconditus* que se puede rastrear sólo a través de la lectura de sus libros: uno, la escritura; el otro, la naturaleza (al fin, palabra de Dios), pero, en suma, el cristiano puede únicamente perseguir el rastro. Se trata, claro, del tema juancruciano por excelencia:

...Cielo encendidamente arco,  
Martín del Arco —¿y dónde, dónde Dios?  
Bien lo saben las yerbas verdes, verdes  
bien lo saben las gradas del naciente mar,  
bien lo saben los pájaros madrugadores,  
bien lo sabe la oruga de las yerbas  
que Dios es Dios en cada  
trozo del mundo, trozo de hielo y heladura  
más allá de las cosas Dios de cosas,  
barcas nacen y vuelven, hijas claras  
de barcas— luz, de barcas cuerpo a  
barlovento.

*Gradas* es uno de los poemas religiosos más importantes de este siglo y, junto con *El cordero*, el poema más extenso e intenso de Xirau.

Además de los rasgos propios, interiores de la poesía de Xirau, queda otro elemento importante, que se ha ya dicho pero no aclarado: la lengua materna. Ida Vitale ha dicho que Xirau, más que de España, es un exiliado del mar, del Mediterráneo específicamente, donde sí existen naranjos, manzanos y ruinas románicas junto al mar. Esa es la patria perdida de Xirau y ese exilio ha generado una mítica imagen de cristiana tierra tan prometida como perdida. Un lugar donde se habla un catalán sin portillos ni melladuras.

El poeta tiene un mundo privilegiado—que a veces podría ser, imagino, solitario— en su lengua catalana: las palabras no se le gastan en el mercado de lo cotidiano, no necesita gesticular para sumar intención a frases luidas. Nadie, o muy pocos, podrían interrumpir, forzar, romperle la atmósfera amigable del lenguaje materno. Si Xirau hubiera vivido en su natal Barcelona su poesía habría sido escenario de negociaciones e intentos de arrebatar a otros, con gestos (sintácticos, rítmicos) la calidad de las palabras. Es claro que en ninguno de sus poemas hay ese afán, tan contemporáneo, de los poetas que necesitan rescatar sus palabras y escriben largos cantos sobre el poema, el lenguaje, la palabra. Hay, sí, una liga con la idea del Verbo como palabra de Dios y garantía de que el mundo es legible. Cuando Pound decía que el poema debía dar nueva vida y lustre a las palabras de la tribu pensaba en eso, en una tribu que naturalmente desgasta, en el uso, las palabras como las monedas. Xirau tiene la ventaja de ser

el oficiante de una tribu de espectros hermanos y amables, de presencias que no comercian con palabras en la calle. En su lengua no habita la chusma.

Ese mundo privilegiado, todavía intacto y ya lleno de historia permite que —otra obsesión de Xirau— las presencias adquieran todo el peso de la revelación. El tiempo, el suyo, corre distinto al cotidiano y al del mito (que está fuera de la historia). Es un tiempo, digamos, cartesiano, discreto: cada instante es revelación del mundo entero y confirmación de que Dios no es un ser ocioso; cada instante el mundo se crea. Y ahí reside la complejidad de esta poesía; cree en el misterio como tal, no como enigma por resolverse. Xirau es un poeta familiarizado con el milagro; "El misterio es que exista el mundo", dice en uno de sus ensayos filosóficos, del mismo modo que canta el poeta:

...todo es claro en el paisaje,  
las velas en el mar, los sauces en el campo,  
el amor en los ojos, los soles hacia el sol,  
claror del mundo, claror de nuestro sol,  
olas, olas, ríos breves,  
ah, playas:  
el limonero todo verde  
ilumina el espacio  
y lentamente, enamoradamente, todo es  
belleza.

Todo es sencillo, todo claro  
Mirad:  
el mundo es tal como se ve.

Este libro, pues, viene a cubrir un feo hueco y abre perspectivas generosas: actitudes distintas hacia el lenguaje, confianza en las palabras, en fin, poesía de lo mejor.



Que no precisan de nombre

# CIUDAD DE LA MEMORIA

De JOSÉ EMILIO PACHECO

Por RUBÉN VARGAS PORTUGAL

• Ediciones Era, México, 1989, 64 pp.

« ESCRIBO: DOY la mitad del poema./

Poesía no es signos negros en la página blanca./ Llamo poesía a ese lugar del encuentro con la experiencia ajena”, escribió José Emilio Pacheco (1939) en “Una defensa del anonimato”, un texto ya célebre incluido en su libro *Los trabajos del mar* (1983). Lugar de encuentros, el poema sólo existe en el momento que la mirada de un lector se reconoce en él. El autor propone, esboza diría Pacheco, un lenguaje y una vivencia que se hacen reales cuando alguien los reconoce como suyos, y al hacerlo da la otra mitad del poema. Entonces, poco importa ya quién es el autor y quién el lector; importan los versos, es decir, la expresión de la experiencia compartida. Pacheco quisiera que la poesía “fuese anónima ya que es colectiva”.

Esta concepción, que ha orientado con singular fidelidad la labor poética de Pacheco a lo largo de treinta años de ejercicio sostenido, ha definido su universo de sentidos en torno a una experiencia asumida y ahondada con creciente intensidad: la experiencia de la historia. En efecto, la poesía de Pacheco, particularmente desde su tercer libro, *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), puede ser leída como un testimonio de la historia —la de los hombres y la del mundo—, en un tiempo cuyo signo central es el horror y cuyos rostros incesantes son la violencia, la destrucción y el poder. Testimonio que no se reduce a una mera denuncia de los horrores de la época, sino que se configura como una angustiada forma de la conciencia que no admite las fáciles certezas de la profecía o del maniqueísmo; conciencia, por otra parte, que es también una constante problematización del hecho mismo de escribir, de la legitimidad de la voz del poeta y de los límites de la palabra; conciencia, finalmente, de que en la experiencia de esa historia el posible lector puede reconocer el rostro de su propio tiempo.

La visión de la historia que se informa en la poesía de Pacheco podría decirse que es una visión fundamentalmente pesimista, pero habría que acotar de inmediato que en su caso el pesimismo es, en sus mejores momentos, una forma de lucidez. En todo caso, es una visión que también tiene su propia historia. En *No me preguntes cómo pasa el tiempo* el “mundo que se desploma” ante los ojos del poeta es ante todo una exigencia para la toma de partido: “Ser entre dos aguas, marginales de ayer y de mañana: es esto lo que hicieron con nosotros. Eliminamos la causa perdida... O bien la fundación del porvenir”. Ese mismo mundo, con sus mismos horrores, le hará decir en *Desde entonces* (1980): “No quiero nada para mí: sólo anhelo/ lo posible imposible:/ un mundo sin víctimas”. La visión finalista de la historia que apuesta al porvenir contra el pasado cede su lugar a un anhelo posible que no tarda en reconocerse imposible. Y es que la conciencia del poeta parecería asumir que el poder, como quería Barthes, plural en el espacio social es, simétricamente, perpetuo en el tiempo histórico: expulsado, extenuado aquí, reaparece allá; jamás perece: hecha una revolución para destruirlo, prontamente va a rebrotar en el nuevo estado de cosas.

Testimoniar la historia y la permanencia de sus horrores no es, sin embargo, sino una de las caras de la escritura de Pacheco; la otra está volcada a la poesía misma, a su problematización. Si el poder es permanente a través de la historia, la poesía quisiera no serlo: “Todos somos poetas/ de transición/ La poesía jamás/ se queda inmóvil” escribió Pacheco en *Irás y no volverás* (1973), y también “A mí sólo me importa/ el testimonio/ del momento que pasa/ las palabras/ que dicta en su fluir/ el tiempo en vuelo”. Pero la movilidad y el fluir de la palabra, su posibilidad de escapar a la fijeza del poder, requiere de una crítica del lenguaje y, en primer término,

de una crítica del sujeto hablante: del poeta, del “Yo con mayúscula”, del “Yo por delante”, de “la presunción de decirle al mundo: Yo soy poeta”, como satiriza Pacheco en *Miro la tierra* (1986). Esta crítica, frecuente a lo largo de su obra, es una dimensión más de su “defensa del anonimato”, de esa voluntad del poeta de desaparecer en el lenguaje, de minimizar su presencia en favor del poema. Pacheco querría una poesía impersonal, no impositiva, capaz de transfigurarse en la voz de quien la lea.

Testimonio de los horrores de su época y crítica de toda pretensión de *status* del poeta, la poesía de Pacheco no establece una moral condenatoria, pero sí quisiera fundar una ética: la de la minuciosa y solidaria atención a los sucesos del mundo y la del anonimato del poeta. Esta última es, en el fondo, una de las utopías de la poesía moderna: la de la poesía hecha por todos.

Los 35 poemas que componen *Ciudad de la memoria*, escritos entre 1986 y 1989, confirman y prolongan el curso de la poesía de Pacheco. Después de *Miro la tierra*, su anterior volumen de poemas, cuyo tema central gira en torno a la devastación de la ciudad de México por los sismos de 1985, *Ciudad de la memoria* parecería proponer el testimonio de una situación que se resume en los versos de Enrique Lihn que sirven de epígrafe al libro: “...Vivimos en la ignorancia total,/ en la ciudad de la Memoria Borrada”. Así, se diría, que la devastación física de la ciudad es también para Pacheco la devastación, la borratura de su memoria: la ausencia de todo sentido que no sea el de la destrucción. Por lo demás, los poemas de este libro no hacen sino destacar o radicalizar las características ya conocidas en el conjunto de su poesía.

La historia —“Campo, campo de sangre/ el mundo entero”—, sigue siendo el escenario donde se ejercitan la violencia y el poder; sólo que ahora la situación

ya no admite elecciones entre el pasado y el porvenir ni anhelos posibles o imposibles, sino la resignada evidencia de una circularidad sin término: "Somos/ víctimas del verdugo,/ verdugos de la víctima que somos/ en este circo sin piedad./ Aquí vemos/ matar al que nos mata,/ al que matamos", como se lee en el poema titulado "El cuchillo". Los horrores de la época parecerían amplificarse ante la súbita conciencia del fin del siglo, del término del milenio, y el balance lacónico y lapidario dura lo que dura su enunciación: "Nuestro siglo fue/ el siglo de la muerte". La poesía, que en momentos de privilegiado reconocimiento podía declarar su fluidez y su movilidad contra la terca permanencia del poder, es ahora, hamletianamente,

sólo "Archivo sin cuento/ de words, words, words,/ el blablablá interminable/ que sólo es aire para que el aire lo escuche". El poema y su voluntad de existir pese a todo como el lugar para el encuentro con la experiencia ajena, ha degradado su posibilidad de existencia a un melancólico azar: "roto papel que va hacia ti en la calle" al que "Una de dos: lo atrapas o lo dejas pasar;/ lo lees o lo arrojas a la basura".

Frente a los horrores del mundo y la historia Pacheco nunca erigió a la poesía como un absoluto. Por el contrario, su reticencia a absolutizar el poema y de clarar más bien su transitoriedad y aun su caducidad, lo llevaron no sólo a una crítica acerba del "yo", sino también a una determinada forma de conciencia

del lenguaje: la de la austeridad, la de la economía verbal y de la antirretórica. Esta conciencia del lenguaje es también, en cierto modo, una ética: contra la proliferación y la violencia del poder, no el silencio, pero sí la sobriedad del verso, su medida humana, la enunciación directa y desnuda. La escritura de *Ciudad de la memoria* extrema este despojamiento del verso: el poema está reducido casi a los límites de la enunciación comunicativa. En este extremo, la austeridad de la escritura, su deliberada reducción de ambigüedades, puede ser la expresión de una elección ética contra la abundancia de los horrores, pero también el riesgo, en términos del trabajo verbal, de una pérdida.

## OCTAVIO PAZ: TRAYECTORIAS Y VISIONES

De MAYA SCHÄRER - NUSBERGER

Por MANUEL ULACIA

• Fondo de Cultura Económica, 1989, ?? pp.

ESCRIBIR UN LIBRO sobre una obra tan voluminosa, variada y rica como la de Octavio Paz representa siempre un reto. Cualquier crítico que se haya interesado en hacerlo, se habrá preguntado ¿por dónde empiezo?, ¿qué aspectos debo tocar?, ¿cómo se puede cubrir la totalidad de la misma sin olvidar las particularidades que caracterizan a uno u otro período o a este o aquel libro? Algunos estudiosos se han dedicado a analizar la evolución de la poética que aparece tanto en sus textos teóricos como en su poesía; otros a hacer una lectura de una determinada época; otros a dar un panorama general de la obra. En el libro recién publicado *Octavio Paz: Trayectorias y visiones*, Maya Schärer, autora de un buen número de libros de crítica relacionados con la literatura de lengua española y buena narradora, nos dice que la extensión de la obra de Octavio Paz, por su diversidad y su capacidad proteica de metamorfosis, no debe engañarnos sobre la singular coherencia del conjunto. Esta coherencia está

dada por una serie de "motivos" y "figuras" que se presentan de una manera constante en la espiral del discurso paciano. Para ella, este discurso es un *campo magnético* atravesado por dos corrientes contrarias o dos líneas de fuerza —la romántica, que desemboca en el surrealismo, y la formal, que parte de Mallarmé y se dirige a la Poesía Concreta—, señalado tanto por los poemas que se tejen y destejen en el interior de fluctuaciones temporales y los que designan, más que nada, los puntos cardinales de un *espacio mental*. Frente al "poema río", Schärer sitúa el "poema - objeto", frente al "poema exploración", el "poema rayo", "frente al fluir del discurso la cristalización visionaria". Para ella este *campo magnético* sobre el cual se despliega esa obra es una figura del movimiento, un *camino* en el cual se concilian interioridad y exterioridad, immanencia y trascendencia. La escritura de Paz no sólo es el paso del signo/hombre a los signos/lenguaje y viceversa, sino también la interrogación

que se abre tanto en el eje sobre el cual giran esos "signos" como la infinita "rotura" de los círculos que en él se dibujan. Al abrirse los signos unos sobre otros y al reflejarse mutuamente, estos tienden a constituirse en "sistemas", detrás de los cuales, se esboza el "sistema de los sistemas", de cuya clausura surge una nueva liberación mediante otra "ruptura". En el plano lingüístico ésta se presenta como transformación del lenguaje en un "lugar de paso", en donde la *palabra* se abre sobre el *silencio* y el significado sobre el no - significado. La obra de Paz es un *camino* que se dirige siempre hacia el "otro", hacia "lo otro", que busca siempre a través de ese encuentro una liberación del ser. Una de las formas en las que se da este salto es el amor. Las otras dos son la poesía y la libertad. Las tres categorías rompen la "clausura" de la identidad para llegar a la "otredad".

Este salto hacia la otredad, según Schärer, se manifiesta también en los ensayos del poeta sobre literatura, arte y

política, que son inseparables de su labor creativa. Para ella, la fusión entre crítica y creación es uno de los rasgos fundamentales de la tradición moderna a partir de Baudelaire. La primera es el eje, el núcleo, la "condición" misma de la creación. Sin embargo, mientras los ensayos de Paz sobre arte y literatura apuntan al mismo tiempo hacia la obra tratada como hacia su misma creación, los dedicados a política son un camino que se dirige hacia la transparencia, "un anhelo de claridad y honradez", "una forma de 'apertura' hacia lo otro", en una región de occidente carente de "crítica" y "autocrítica".

Si la escritura paciana es un camino que busca llegar a la experiencia de la otredad, Maya Schärer propone su libro, también como un camino para llegar a la obra del poeta. A través de una operación sincrónica realizada a lo largo de distintas etapas y géneros de la producción poética y ensayística de Paz, la crítica suiza analiza de manera ejemplar la forma en la cual el lenguaje se pone en movimiento para lograr el salto antes referido. Citando textos sobre la "pintura tántrica", fragmentos de *El mono gramático* y poemas como "El balcón",

por dar sólo unos cuantos ejemplos, y relacionándolos con el diario de viaje de Matsuo Basho, la obra de Baudelaire, la *Divina Comedia*, el *Quijote*, *Passages* de Michaux, o *Unter zur Sprache* de Heidegger, Schärer establece las correspondencias entre escritura, lectura y camino en la obra de Paz.

A partir de este planteamiento, en los diferentes capítulos del libro —que me es imposible resumir por su complejidad—, Schärer analiza los motivos que encuentra en su recorrido. Entre ellos habría que mencionar la lucha física y mental del poeta con el lenguaje y específicamente con la palabra, el tránsito del *significante* al *significado*, el binomio *ciudad real - ciudad irreal*, las trayectorias hacia lo sagrado, el paso de la *fertilidad* a la *esterilidad*, la búsqueda de *presencia* a través de la palabra, las mutaciones del "tiempo" y sus figuraciones, las relaciones entre *texto* e *intertexto*, la palabra como el *punteo* entre un mundo que se *agrieta* y *vacía* y la *otra orilla*, el *ritmo* paciano y por último la escritura como *traducción*.

Además del conocimiento profundo que manifiesta Maya Schärer de la obra de Paz y de las fuentes filosóficas en las

que se apoya para el desarrollo de cada uno de los temas que trata —especialmente el pensamiento de Heidegger—, sorprende la dimensión creativa de su libro. Consciente de que la crítica literaria es una de las formas de la creación, la autora logra amalgamar en su estudio la erudición necesaria para todo análisis serio con una experiencia literaria. *Octavio Paz: Trayectorias y visiones* es una narración crítica llena de matices, sutilezas y poesía, en la que el personaje principal, el lector —guía, recorre un camino que nos lleva a "entrar en", "cruzar por" e "ir hacia..." aquel *ideograma de la libertad* que es la obra de Paz.

Una de las dificultades del libro es el exceso de mecanismos dialécticos con los cuales Maya Schärer nos hace entrar en esa obra. Sin embargo, esta dificultad también puede ser vista como una virtud. Gracias a ella, los otros lectores, los que nos hemos dejado "guiar" por el camino intrincado de su lectura penetramos sincrónicamente el campo magnético sobre el cual se despliega el discurso —el curso— paciano. Sin duda alguna Maya Schärer ha cumplido con su reto.

## EL SONIDO EN RULFO

De JULIO ESTRADA

Por HUGO HIRIART

• UNAM, 1990. ?? pp.

¿DÓNDE RESIDE el poder poético del lenguaje de Rulfo? También yo me he hecho a veces esta pregunta. Constituye al parecer un deporte literario nacional. ¿Por qué? ¿Por qué la prosa de Rulfo se presenta como una especie de misterio, o al menos de acertijo que nos mueve a discurrir y a disertar? Es raro. La prosa de su contemporáneo Juan José Arreola, por ejemplo, tan nítida y precisa, no nos mueve igual a cavilar: uno la acepta maravillado y ya. Rulfo en cambio nos da en qué pensar, sus escritos tienen no se qué aire de adivinanza estética que nos deja intranquilos.

Antes que nada voy a proponer yo también mi pequeña teoría rulfiana. ¿Por qué no? Me sumo al equipo, salto a la cancha, tomo el balón, tiro a gol y a ver qué pasa. Es ésta: el lenguaje de Rulfo es, ante todo, arcaico. Es lenguaje campesino; el historiador Luis González y González, que es un conocedor, un microhistoriador, como Rulfo, de la provincia preterida y despojada, afirma que los campesinos de Michoacán y Jalisco, cuando menos, efectivamente se comunican en la lengua literaria de Rulfo.

Ahora, al acceder Rulfo a ese lenguaje arcaico entronca con un habla más

trabajosa y rica, que avanza lenta y expresivamente, culebreando. Esta lengua es lo que queda vivo del habla de los Siglos de Oro españoles. Es uno más de los residuos medievales que se agazaparon en las sierras de México mientras en España y en otras partes eran barrios por los vientos de modernidad. Estoy seguro de que si alguien tuviera la afortunada ocurrencia de escribir una novela en *ladino* (que es el idioma que se llevaron los judíos españoles cuando fueron expulsados por los Reyes Católicos) sonaría no poco a Rulfo aunque se desarrollara en lugares tan lejanos de

Comala como Alepo, Estambul o Marrakesh, porque aquellos judíos errabundos quedaron tan aislados de la corriente de la historia como los atribulados habitantes del Llano rulfiano.

Y, como podría haber dicho el maestro Hegel, distancia es belleza. Lo poético está siempre de algún modo en la lejanía. Lejos en el espacio, en lo exótico y singular, o lejos en el tiempo, atrás, en el recuerdo, en el pasado que tiene que tener, aun en nuestra memoria más personal, algo de mitológico y legendario.

Este lenguaje aplicado a la nota roja campesina, a la infinita desolación campesina, da como resultado la tragedia rulfiana. Violencia y más violencia, pero transfigurada por la poesía del lenguaje arcaico minuciosamente expresivo.

Claro que nada es mecánico en el arte de las letras y permanece en el misterio el oído, el ojo y la increíble puntería del gusto del maestro. Rulfo es el inimitable dueño de un microcosmos, del universo estético que puede cifrarse en dos palabras: lo rulfiano.

He dicho *el oído*. ¿Qué mejor para hablar del oído rulfiano que un músico? Pero no cualquier músico, sino uno como Julio Estrada. Conozco a Julio desde hace muchos años, lo conocí cuando él tenía dos años y yo tres, y lo recuerdo bien, de pie en el patio del jardín de niños. Ahí está en mi memoria, pero no quieto, en movimiento, porque ya desde entonces el signo de Julio era la inquietud. La inquietud y la inventiva: era un niño tremebundo, ingobernable, un aventurero, una verdadera máquina de travesuras. Podría contarles muchas cosas muy chistosas que hacíamos, hablar largamente sobre eso y sobre sus padres, el coronel Estrada y Lolita, y sobre Manolo, su hermano mayor, mi amigo inseparable, pero desgraciadamente no tenemos tiempo. Estamos aquí para hablar del libro de Julio sobre Rulfo.

Voy a decir cómo engancha Estrada con Rulfo porque no es obvio y tiene, creo, interés. Julio pertenece a la generación del 68. En ese año vivía en Francia y en aquellos sucesos, de todos conocidos, Julio refinó la tendencia antiautoritaria, rebelde y contra todo *establishment*, de aborrecimiento jurado a escalafones y solemnidades que ya ostentaba desde su más tierna infancia. A diferencia de otros participantes en el 68, Julio no ha cambiado su actitud y sigue teniendo el mismo orgullo desconfiado y revoltoso. Así pues, se ha ido apartando

cada vez con más asco de la música (y de la cultura en general) prefabricada, con sabida y predecible. Estrada quiere otra cosa, y no me extrañó que empezara a interesarse en la pureza musical de la música indígena (de las reservaciones americanas, mexicana, latinoamericana). En esa música Julio encontraba dos cosas: un arte lleno de vitalidad que compromete a la persona entera, y no sólo su cerebro, un arte para danzas y cosmovisiones religiosas (aunque él mismo no lo sepa o acepte, Julio es a su manera muy religioso), y una forma artística alejada de todo burocratismo hueco y toda exquisitez artificial, de plástico, anquilosada, vieja y trillada antes de nacer.

¿Quién en México podía darle algo así? Rulfo, otro solitario *antiestablishment*, Rulfo el escritor que oyó y prestó su voz a los que no tiene poder, a los eternamente ninguneados y ofendidos, a los campesinos. Fue así natural que Julio pusiera los ojos, o mejor dicho el oído, en Rulfo. Puede ser que tenga razón, puede ser que no, todo es controvertible en este mundo, pero así fue.

¿Cómo es el universo sonoro de Rulfo? Esta es la pregunta que responde Estrada. Cerremos los ojos, escuchemos, paremos bien las orejas a ver qué nos dice Julio de lo que oímos.

La manera de exponer de Julio es, no sé qué tan accidentalmente, feliz. Consiste en enhebrar con comentarios citas de Rulfo. Estas citas, estos pedazos sacados de contexto, son una maravilla, un verdadero collar de perlas. Parecen poemas, pequeños poemas llenos de humor y tragedia. Dos ejemplos nada más.

Y a poco rato, vi venir a mi ahijado Eufe-

mio montado en el caballo (...) Venía en ancas, con la mano izquierda dándole duro a su flauta, mientras que con la derecha sostenía, atravesado sobre su silla, el cuerpo de su padre muerto.

¿Qué cosa, ¿verdad?, no se necesita decir más, la imagen, muy fuerte, fresca, cabalmente real y extraña, gira, a mi modo de ver, sobre la expresión, muy mexicana, *dándole duro a la flauta*.

La segunda cita es la más conocida, la más canónica de Rulfo, pero no resisto la tentación de citarla porque es una especie de haikú, concentrado, perfecto.

—¿Qué es? ¿Qué es que?

—Eso, el ruido ese.

—Es el silencio...

Desgranando estas joyas, Estrada va construyéndolo. El edificio es irregular y tiene tres pisos: sonoridades literarias, sonoridades ambientales y sonoridades inventivas. Aunque, digo en agravio de Julio, nunca sabemos muy bien dónde estamos, entre otras cosas porque es obvio que una sonoridad puede ser, y es, al mismo tiempo literaria, ambiental e inventiva. Pero esto no importa, el libro se deja leer bien, gustosamente, a pesar de la severidad de su ordenación.

Pero quisiera hacer una crítica de este tipo de análisis, que podríamos llamar, a falta de una palabra mejor, estructural. Julio hace una detallada descripción de la forma de las narraciones rulfianas, a las que él les encuentra elementos de ordenación musical. A mí nunca me han atraído estas descripciones. Creo, por una parte, que sobreelaboran el material (en cualquier cosa podemos encontrar un



Una cifra de la mirada

nudo de relaciones, todo está en todo), pero, sobre todo, creo que no tocan, que no tienen qué ver con la experiencia de leer. Qué es lo que capta un lector es siempre un misterio, qué lo hace seguir leyendo, con qué se queda, si algo queda, después de leer. Quién sabe, pero el misterio es interesante, es, a mi juicio, el más interesante cuando hablamos de un autor. Y no creo que el lector capte, de ninguna manera, la sutil y astuta telaraña que Estrada deja caer sobre los textos. Entonces ¿dónde queda el análisis de Julio? ¿Dónde lo podemos situar?

Me parece que Julio apunta a un nivel, digamos, más abstracto (y muy poco cultivado, por desgracia), el de las artes comparadas, la zona filosófica donde las artes se emparentan y, de algún modo, buscan lo mismo. Es un terreno difícil, y muy resbaloso, donde no es fácil hablar con peso y sentido. Y Julio, el inquieto y perceptivo Julio, está empezando a explorarlo. En esto como en tantas otras cosas, es en México un adelantado, un precursor. Y como decía alguien en la película *Jules et Jim*, los precursores deben ser humildes.

Una última cosa. Si hubiera de decir una sola palabra para caracterizar tanto el libro como a Julio Estrada y a Juan Rulfo, rescataría una vieja palabra existencialista, la palabra *autenticidad*. La historia de Julio ha sido, y espero que siga siendo, una busca frenética, a veces desesperada, de autenticidad. Ojalá y siga así, inquieto como una licuadora, listo como un niño de las calles, en la batalla (él podría pedir, como Bakunin, *Señor, Señor, no me quites la indignación*), ojalá no se canse. En los tiempos que corren es una verdadera rareza.

## LA INMORTALIDAD

De MILAN KUNDERA

Por JULIÁN MEZA

• Tusquets, Barcelona, 1990, ?? pp.

**L**A INMORTALIDAD NO ES la mejor novela de Milan Kundera. Tampoco es la peor, y menos aún la última de las novelas. A diferencia de algunos de sus pares, que de grandes autores se convirtieron en éxitos comerciales, Kundera sostiene el tono y el ritmo propios de su prosa en *La inmortalidad*. Esto es perceptible aun para aquellos a quienes no les agradan ni los temas ni el estilo de Kundera. No lo pueden apreciar, en cambio, quienes creen que Kundera empezó a ser inmortal con *La insoponible levedad del ser*. Kundera tuvo éxito (menos en México, pues por entonces aquí se trataba de tapar el sol de la novela con el dedo de la ideología) aun antes de publicar *El libro de la risa y el olvido*.

Al igual que en todas sus novelas anteriores, en *La inmortalidad* Kundera es dueño de una total libertad narrativa, creativa y conceptual. Como de costumbre, inicia la narración a partir de un dato insignificante que, poco a poco, se convierte en pre-texto para una reflexión. El gorro de Clements en *El libro de la risa y el olvido*, por ejemplo. En *La insoponible levedad del ser* todo nace de observar el muro de enfrente; en *La inmortalidad* del gesto juvenil de

una vieja dama que sobrevive en un mundo contaminado, cuyos habitantes, obsesionados por la salud y el físico, son mansamente conducidos por locutores, imágologos y políticos que repiten siempre lo mismo. De esta manera un gesto intrascendente, inscrito en lo cotidiano, se vuelve significativo en el espacio de la novela gracias a la prosa de Kundera. A continuación la idea: vivimos mas allá del tiempo, ignorantes de que éste transcurre, pues no tenemos edad sino en momentos excepcionales. Es verdad que no es una idea genial, pero en un mundo sin ideas poco se puede decir del mundo. Y no obstante este vacío, Kundera es capaz de una reflexión que se abre camino más allá de épocas en las que la denuncia o la defensa del totalitarismo (en particular en México) era lo cotidiano.

Cuando Kundera escribió *La inmortalidad* aún existía el muro de Berlín y Praga era ajena a la democracia. Sin embargo, por primera vez en una de sus novelas los personajes no son checos (excluido el narrador) ni Bohemia hace acto de presencia de manera constante. El ambiente es Europa occidental y los personajes son suizos o franceses. ¿Por qué este desplazamiento?

En el momento en que Gorbachov concibió la *perestroika* y la *glasnost* se inició el principio del fin del totalitarismo (a mi juicio el mal mayor por entonces), pero la sentencia a muerte de éste no nos condujo al país de Cocaña, sino al vacío propio de las sociedades occidentales que se consumen en su gestualidad, en las metálicas o plastificadas voces de sus locutores, en los diseños publicitarios de sus imágologos, que no construyen el mejor de los mundos posibles, sino un desierto lunar tan árido como sus creadores, en donde se llevan a cabo las nupcias de la libertad y de la uniformidad —no totalitaria, es obvio, sino consumista. En todas partes se escucha la misma información climatológica, sistemáticamente interrumpida por el uniforme amarillismo de los medios de comunicación: Hemingway era impotente y mentiroso.

Por encima de todo esto están, se advierte, los derechos del hombre. Pero, ¿qué son los derechos del hombre en un planeta sometido a la información uniformada? Los derechos del hombre —leemos en *La inmortalidad*— son una idea genial convertida en banalidad en todos los lugares en donde el gusto de las hamburguesas se moja o se seca en

coca, una dama en *sports* exhibe su enorme trasero y sus várices y el yo, siempre estúpido, provoca un ruido insoportable.

Sin necesidad de cuestionar al pato Donald, como lo hizo en sus días el celebrado (entre los izquierdistas mexicanos) Armand Mattelard, Kundera tiene pánico al vacío (de nuestras sociedades), y con razón, pero con estilo. La novela, al igual que la poesía, no alimenta con ideas sorprendentes. Sólo es una manera de hacer que —como dice Kundera— por un instante el ser se vuelva involuible y digno de una insostenible nostalgia. Y de aquí la evocación de Bettina Brentano, sus apólogos y sus detractores. De aquí también la búsqueda de la soledad y de la intimidad que, como ocurre en esta novela de Kundera, desemboca en el hallazgo de personajes acechados por la multitud y por el ojo estrábico del fotógrafo. Y todo esto ¿por qué? ¿Por culpa del imperialismo norteamericano y sus grandes empresas? De

ninguna manera. Enemigo acérrimo del *kitsch* comunista, Kundera es también enemigo del *kitsch* occidental y su sensibilidad le permite advertir modos del ser en el mundo que propician su miseria. La no solidaridad con el género humano es, por ejemplo, causa del desamor, ya que vivimos juntos sin amor tal vez desde que se inició la modernidad, desde que la "gorda salchicha" Christiane, esposa de Goethe, arremetió contra Bettina Brentano, que no buscaba un hombre, sino la inmortalidad, cuando ésta aún parecía tener sentido, y no como ahora, pues ¿qué es la inmortalidad en un mundo vacío, en donde la mayoría de los políticos conquista una inmortalidad risible?

¿Por qué Goethe, Bettina Brentano y la salchicha Christiane?, reclaman algunos críticos de Kundera. Frente a la moderna postmodernidad que se muerde la cola, Goethe vivió en el centro de la modernidad: cuando la técnica ya permitía el confort y el hombre culto aún

podía comprender los objetos que lo rodeaban; cuando este hombre era alquimista y pionero de la ciencia; cuando era alemán y, a la vez, antipatriota y europeo; cosmopolita y provinciano; hombre de la naturaleza y de la historia; romántico y libertino; cuando era poca la gente y muchas las ideas; cuando el rostro expresaba la belleza del pensamiento y no, como ahora, la ausencia de pensamiento: el rostro de idiota.

El ambiente de *La inmortalidad* es el ambiente propio de este *fin de siècle*: triste y pobre, sin grandes ideas, sin grandes personajes, sin grandes acontecimientos, alojado en el más extremo individualismo vacío, convertido en protón del éxito económico y del gris prestigio social, porque está hecho de nada, porque no es, a fin de cuentas, sino una inmortalidad actual. Mostrar esto es, entonces, el mayor logro de Kundera en una novela como *La inmortalidad*, en donde, tal vez, sólo sobra un personaje: Avenarius.

## CONCHA MÉNDEZ. MEMORIAS HABLADAS, MEMORIAS ARMADAS

De PALOMA ULACIA ALTOLAGUIRRE

Por FABIENNE BRADU

• Mondadori, Madrid, 1990. Prólogo de María Zambrano, 150 pp.

« SU MOÑO AÑIL puede ser de cajista de imprenta, enrolada de buque, fondera de tren, polizón de zepelín, todo por la Poesía delantera que huye en cruz de horizontes ante las cuatro máquinas. Entramos donde está ella, y el camarote locomotora gabinete se mueven de arriba abajo, de izquierda a derecha. Nos mareamos de cuatro o cinco modos, tenemos que cogernos a un hombre, a las letras, a un clavo, a una nube, a las ascuas. En un cromó brillante del descubrimiento de las Indias, vemos entonces a Concha superpuesta, abundante, aquí y allá, quizás con plumas, loros, flechas, monos auténticos, cumpliendo voluntariosa su vocación de Ceres de todos los elementos, Venus con caracoles y cuernos de abundan-

cia." Estas palabras de Juan Ramón Jiménez sobre Concha Méndez —un extracto de la evocación que le dedica en su *Espanoles de tres mundos*— sugieren la temperatura y el movimiento torbellinesco de la vida de esta mujer entrañable y, en muchos aspectos, asombrosa. Sus memorias, elaboradas en colaboración con su nieta Paloma Ulacia Altolaguirre, nos muestran que una vida *asombrosa* sólo puede ser a de aquellas personas que no pierden, a pesar de los años y de los reveses, su capacidad de *asombrar* ante la vida. Concha Méndez forma parte de esta cofradía privilegiada en la que se hacen y subsisten los poetas, tal vez sin hazañas notables pero con el heroísmo secreto de vivir en perpetuo asombro. "Tengo un concep-

to de la vida extraño: bueno, no es extraño, es mío. Creo que no es concepto, es algo que he aprendido viviendo."

Muchos de sus contemporáneos la asociaban inevitablemente con su marido, el poeta malagueño Manuel Altolaguirre, aun cuando la conocían lo suficiente para saber que nunca se consideró un apéndice de su compañero. Hasta Juan Ramón Jiménez, que no ocultaba la admiración que le tenía, introduce la evocación de Concha Méndez con el título de "Y Concha", después de la que hiciera de Manuel Altolaguirre. Pero basta escuchar a Concha Méndez para darse cuenta de lo poco o nada que esta asociación menguaba su seguridad interior. Ella recuerda una conversación que tuvo lugar poco antes de su separación

de Manuel Altolaguirre: "Casi siempre, en toda relación de pareja, el hombre es el dominante; y resulta que un día Manolo me dijo que sería mejor que yo estuviera sola, porque él me daba sombra. 'Ni eres techo, ni eres largo' —le contesté—. Me dijo para justificar algo que me haría después, que no me gustó nada. Le expliqué que entre nosotros no había ninguna rivalidad, que él no me daba sombra, porque hombres que hubiesen escrito, había muchísimos en el mundo, y que mujeres escritoras, muy pocas, entre las que me encontraba yo."

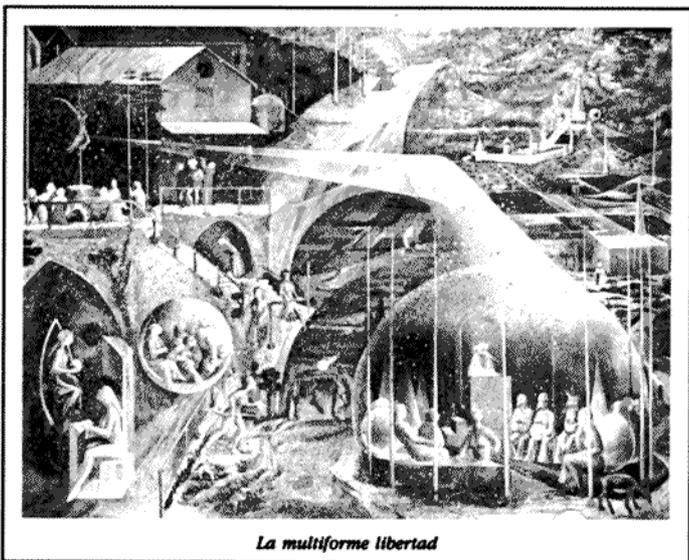
Concha Méndez conquistó su independencia como mujer en los tiempos anteriores al surrealismo. Se emancipó de una familia acomodada y conservadora en los años en que Luis Buñuel, su primer novio, todavía se dedicaba a la entomología y se resistía a presentar a Concha con sus compañeros de la Residencia en Madrid. Concha Méndez fue surrealista *avant la lettre* y siguió siéndolo a lo largo de su vida de una manera inimitable. Si su poesía es más bien conservadora, su persona y sobre todo su forma de expresarse parecen una encarnación viva y espontánea del surrealismo. De allí la pertinencia de concebir sus memorias como unas memorias *habladas*, porque, en su caso, la fidelidad a su voz y a su lenguaje era sin duda la manera más adecuada de revelar el temple del personaje, más allá de las anécdotas y de la suma de experiencias. Si tuviera que definir este lenguaje tan peculiar y seductor, diría que es una combinación de ingenio y de desparpajo que proviene, en gran medida, de una confusión o un equiparamiento entre el sentido metafórico y literal de las palabras o de las experiencias. Una especie de excentricidad que es un tránsito continuo entre lo literal y lo metafórico, entre la realidad y el sueño, sin jerarquía alguna en los registros, y que acaba siendo un arte de manejar la digresión, la trivía o la mundanidad como el contrapunto imprescindible para hacer surgir el sentido poético de la vida, al mismo tiempo que lo trastoca y lo desolemniza.

De la misma forma en que nunca sintió que su marido fuera un techo que le diera sombra, Concha Méndez evoca a sus amigos y compañeros de viaje poético, principalmente la generación del 27, sin dejarse impresionar, para bien o para mal, por las personalidades casi míticas en las que luego se convirtieron. Hasta poco antes de su muerte, Concha

Méndez era solicitada para hablar de sus amigos Federico García Lorca, Luis Cernuda, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, y si fuera posible, para revelar acerca de ellos secretos de alcoba u otros escándalos previsibles. Rara vez se le preguntaba acerca de ella misma y de su vida. Pero nunca se le ocurrió inventarles a sus amigos falsas perversiones, lo cual, en otras personas que sólo viven por calumnias interpuestas, suele ser una vía para protagonizar la historia. Se percibe claramente que, para Concha Méndez, esos nombres más sonantes que el suyo no fueron otros techos que le dieran sombra, ni tampoco reflectores que brillantaran su propia vida. Habla de ellos como lo que fueron: amigos, compañeros permanentes o transitorios de la vocación poética.

Es difícil resistir la tentación de hablar, a propósito de las memorias de Concha Méndez, de justicia histórica, aun con lo que el término encierra de revanchismo primitivo. Sin embargo, últimamente, asistimos al descubrimiento (¡para tan pocos, se trata de un redescubrimiento!) de voces femeninas, olvidadas o marginadas, que aportan reconfortantes e involuntarias lecciones sobre la vida y su heroísmo secreto. Para ilustrar el fenómeno, bastaría mencionar la repercusión que tuvieron en Europa las memorias de Nina Berberova: *C'est moi qui souligne*. No se trata de una concesión benévola o cortés hacia las mujeres sino de un

auténtico descubrimiento de otras posibilidades de vivir y de narrar la historia. Después de las ideologías, asistimos a una vuelta a las figuras individuales (causa, me parece, del auge de las biografías en estos últimos años), a un interés creciente en la calidad íntima de estas vidas y su resistencia frente a las claudicaciones de toda índole. Lo que antes se consideraba una desventaja de la condición femenina: su limitada participación en la Historia se está volviendo ahora una ventaja para renovar, moral y literariamente, la visión de la Historia agotada por las pugnas ideológicas y las vanas conquistas del poder. En el caso de Concha Méndez, es por ejemplo otra cara del exilio español la que aparece en sus memorias: un balance que insiste, después del dolor y de los sucesivos sufrimientos, en la idea de ganancia, de enriquecimiento personal y cultural, que pocas veces se manifiesta en las versiones masculinas de experiencias similares. (Esta misma reivindicación de la ganancia la he escuchado en boca de Mariana Frenk - Westheim, para quien el exilio significó, retrospectivamente, la suerte de incorporar en carne propia otra cultura y otra lengua.) En esta doble apuesta se juega el valor de memorias como las de Concha Méndez: vivir y narrar la historia de un modo *distinto*, gracias a lo que siempre supo ser, como lo afirma María Zambrano: "actualísima, desenfadada y leal".



La multiforme libertad