AMIRBAR

De ÁLVARO MUTIS
Por FABIENNE BRADU

• Ed. Norma, Bogotá, 1990, 147 pp.

MAQROLL EL GAVIERO ES UN PERSONAJE HECHO de pasado. Sus breves y accidentadas apariciones a Álvaro Mutis, su memorioso *alter ego*, le confieren una presencia evanescente y nostálgica. Mutis mismo explica, en *Los esteros*, esta calidad entre legendaria y fantasmal: "Todas las historias e infundios sobre su pasado, acumulados hasta formar otro ser, siempre presente y, desde luego, más entrañable que su propia, pálida y vana existencia hecha de náuseas y de sueños". En esta paradoja se resume la condición poética de Maqroll. Esta cualidad del personaje y la estrategia del relato —narrar un pasado finito y fragmentado para crear la ilusión de un personaje inmortal e inagotable— se conjugan para determinar la esencia de Maqroll: un ser "sin patria ni ley, entregado a lo que digan los antiguos dados que ruedan para solaz de los dioses y ludibrio de los hombres", como Maqroll se define a sí mismo al final de *Amirbar*, después de haber recobrado su condición de marinero errante.

¿*Amirbar* sería un paréntesis en la vida marina de Maqroll? ¿Un contrapunto árido y ríspido en la conocida melodía del lento cabeceo de un barco contra las olas? ¿Una estación en las entrañas de la tierra para mejor rememorar el horizonte de alta mar? ¿Una cárcel temporal frente a la incompensable sensación de libertad que tiene el navegante? Me temo que, como en toda gran literatura, la ley de la bipolaridad, de los contrastes pares, sea exigua y reductora para explicar el mundo novelesco de Maqroll el Gaviero. De la misma manera que en el *Pedro Páramo* de Juan Rulfo es incómoda y vana la oposición entre un arriba y un abajo, entre los muertos y los vivos, y a la cual sustituiría el infierno de la ubicuidad, *Amirbar* no es una novela de excepción con respecto a los demás relatos de las experiencias de Maqroll. Desde su título, un nombre que deriva en "almirante", la novela afirma sus nexos con el mundo habitual del Gaviero.

Amirbar no es la primera mina que visita el Gaviero. En Cocora, que aparece primero en *Caravansary* y que luego recoge *La nieve del almirante*, Maqroll había habitado pasivamente las secretas exigencias de las minas. En una forma todavía intuitiva en la que predominaba la exploración por el tacto y el olfato, Mutis había preparado la exploración voluntariosa del misterio de las minas que se cumple en *Amirbar*. "Campana de las minas / modera tus voces", rezaba ya una antigua letanía de Maqroll. Como sucede en la obra novelística de Mutis, los gérmenes del relato por venir están sembrados en el transcurrir de la historia central, tal un personaje secundario que, en la siguiente novela, avanzara hacia un lugar protagónico y del cual conoceríamos ya su silueta pero no todavía el temple de sus entrañas. Hay que señalar, de paso, que Mutis inaugura en *Amirbar* un juego de autorreferencias, indicando en notas de pie de página la pertenencia de un personaje o de un episodio a un texto anterior, que me parece contrario al espíritu de su obra. Preferiría que no trazara tan precisamente el mapa de navegación del mundo de Maqroll y permitiera al lector la misma libertad que ejerce el Gaviero para transitar por el mundo, el tiempo y la deliciosa retórica de la digresión.

Pero volvamos a la mina Amirbar que contiene al mar en el significado de su nombre y en su sonoridad. "Amirbar" es un nombre demasiado ancho y abierto como para reducirse a esta galería accesible en sus dones auríferos que el Gaviero cava sin grandes esfuerzos. Mutis escarba las peripecias de Maqroll en el oscuro y espeso sustrato mítico de las minas y de la literatura alusiva. Aunque pudiera parecer una insensatez convocar a Zola para comentar a Mutis, habría que recordar que la tragedia final de *Germinal*, causada por Souvarine, es la invasión de la mina por el mar, por "este mar subterráneo, el terror de las minas del norte, un mar con sus tempestades y sus náufragos, un mar ignorado, insondable, que arrastra sus raudales negros, a más de trescientos metros del sol". La tierra se venga por la mano de Souvarine, porque los hombres cortan sus arterias cavando galerías; la tierra se desangra en este mar insondable. Tal vez por esta presencia mítica del mar en las minas, Maqroll escucha "la modulación de una palabra dicha por alguien en voz muy baja desde una lejanía imposible de precisar": Amirbar, y que Maqroll interpreta así: "Me quedé largo rato despierto pensando en los enigmas que nos plantea eso que llamamos el azar y que no es tal, sino, bien al contrario, un orden específico que se mantiene oculto y sólo de vez en cuando se nos manifiesta con signos como éste que me había dejado una oscura ansiedad sin origen determinado". La mina no es ajena al mar y, por más que lo reitere el Gaviero, sus estancias en tierra no son simplemente un contrapunto a su condición esencial: como en el amor, la

ausencia o la distancia son otra forma de estar habitado por la pasión.

El rito de la sodomía que se asocia con la exploración de la mina no es un capricho de Mutis ni una fantasía anecdótica de Maqroll. En *Germinal* también aparece esta asociación mítica en una mina abandonada que se llama Le Tartaret y que, desde siglos atrás, se consume en el incendio de las almas pecadoras. Al describir esa mina infernal, Zola dice: "... a orillas del bosque, había una llanura árida, de una esterilidad volcánica, debajo de la cual, desde hacía siglos, se quemaba una mina. Los mineros del país contaban una historia que se perdía en la leyenda: el fuego del cielo cayó sobre esta Sodoma de las entrañas de la tierra donde las obreras se revolcaban en abominaciones; no habían tenido tiempo para subir a la superficie, y hoy todavía, se quemaban en el fondo de este infierno. Por la noche, los valientes que se atrevían a mirar en uno de estos hoyos juraban que habían visto llamas y las almas criminales chisporrotear en las ascuas interiores". Desde el código Teodosiano, pasando por las leyes antiguas de Francia y de Inglaterra y por la España de los Reyes Católicos, los reos de sodomía expiaban su crimen entre las llamas. Por esto, la india hieródula que practica con Maqroll el aristotélico principio de "masculorum consuetudo introducta est", intenta matar a Maqroll con el mítico fuego del castigo.

Por las vetas míticas del mundo minero, Mutis logra lo que Rulfo en *Pedro Páramo*: la ubicuidad de su personaje en dos mundos aparentemente contrastados e irreconciliables y que, por no ser ni uno ni otro, generan un paisaje nuevo del infierno, similar a los que Maqroll descubre en cada una de sus empresas. En este sentido, *Amirbar* no es una novela de excepción en el mundo de Maqroll.

Paradójicamente, más se multiplican y se diversifican las experiencias del Gaviero, y más nítida aparece la línea de sombra que es su destino poético. La expectativa que tensa el relato no reside en el esquema narrativo que se repite de una novela a otra, ni en la superficie anecdótica que se renueva en cada obra, sino, al contrario, en el previsible y esperado cumplimiento de una fidelidad del personaje a sí mismo y a los amigos en que se han convertido los lectores de sus aventuras. Pocos personajes de la literatura latinoamericana gozan como el Gaviero de este privilegio de haberse convertido, libro tras libro, en algo más que una presencia literaria, en algo como un amigo a un tiempo íntimo y escurridizo. Mutis ha logrado crear un personaje tan excepcional que la empatía que lo une a sus lectores reside, contra toda ley narrativa, en el reconocimiento de su substancia poética, casi independientemente de las peripecias de su deriva por el mundo.

Sin embargo, sería injusto con el arte narrativo de Mutis obviar las peripecias de cada novela y, sobre todo, los personajes que acompañan transitoriamente al Gaviero. ¿Cómo no mencionar aquí a la enjundiosa Dora Estela (a) "La Regidora", mesera del café de San Miguel donde el Gaviero se instala antes de partir a "desflorar minas"? ¿Cómo no citar las palabras con las que contestó a la invitación de Maqroll de subir a su habitación: "Mire mijo, yo no soy puta ni pienso serlo nunca. (...) Le doy un consejo: si alguna vez quiere de veras tener relación con alguna de nosotras, tiene que ponerle mucho cariño al asunto"? Estas líneas muestran la maestría de Mutis para crear personajes con sólo algunos trazos de lenguaje. Como Flor Estévez, como Ilona, Dora Estela encarna el prototipo femenino que siempre salva al Gaviero de sus "inexorables sensaciones de derrota". "La Regidora se sumó así a las mujeres a quienes debo esa solidaria y consoladora certeza de que he sido algo en la memoria de seres que me transmitieron la única razón cierta para seguir viviendo: el deslumbrado testimonio de los sentidos y su comunión con el orden del mundo." Hay que señalar, también como un hecho de excepción en nuestra literatura, que los personajes femeninos de Mutis escapan de los habituales estereotipos de mártires sufridas o de objetos eróticos de decoración novelesca. No son heroínas positivas en un sentido moral o propedéutico: son simplemente mujeres, dignas y nobles cada una a su manera, activas y dueñas de sus vidas como poco suele suceder en el imaginario de nuestros novelistas.

André Gide veía el origen de todo heroísmo en un "oscuro sentimiento" que proponía que el hombre no encuentra su fin en sí mismo, sino que se subordina y se sacrifica a algo que lo domina y se alimenta de él. Su Prometeo así lo expresaba: "No amo al hombre, amo lo que lo devora". Esto mismo podría decirse de Maqroll el Gaviero; esto es lo que amo en él.

LA MODERNIDAD SIEMPRE A PRUEBA

De LESZEK KOLAKOWSKI
Por THOMAS NAGEL

• Editorial Vuelta, México, 1990, 350 pp.

EL PRESENTE LIBRO REÚNE VEINTICUATRO ensayos escritos entre 1973 y 1986 que expresan el pensamiento de Leszek Kolakowski sobre Dios, el hombre, la razón, la historia, la verdad moral y el pecado original, a partir de la observación de la dramática lucha entre el cristianismo, la Ilustración y el totalitarismo moderno. Se trata de una maravillosa colección de temas; desafortunadamente, la mayor parte de la piezas que integran *La modernidad siempre a prueba* dan la impresión de haber sido hechas de golpe, sin emplear en ello demasiado tiempo o reflexión. Están salpicadas de declaraciones superficiales como la siguiente, tomada del ensayo que da título al libro:

> En el sentido normal de "racionalidad", no hay mayor fundamento racional para respetar la vida humana y los derechos personales que, digamos, para prohibir el consumo de langostinos por los judíos o de carne los viernes por los cristianos o

de vino por los musulmanes. Todos son "tabúes" irracionales. Y el sistema totalitario que trata a las personas como piezas intercambiables de la maquinaria estatal, para usarse, descartarse o destruirse de acuerdo con las necesidades del estado, es en cierto sentido un triunfo de la racionalidad.

Caricaturizar la razón con el fin de hacer espacio para la fe no nos ayuda en nada a comprender la posición moral cristiana de Kolakowski. Y él mismo lo sabe: en un ensayo llamado "¿Por qué necesitamos a Kant?" reconoce con respeto el intento de cimentar los derechos humanos universales en el razonamiento moral y no en tabúes o contingencias históricas o psicológicas. La "razón" que figura en sus observaciones más temerarias es un invento de filósofos, adaptado de Hume, y mucho más distante del pensamiento habitual que el concepto de Kant.

El distintivo punto de vista de Kolakowski hubiera merecido ser presentado con mayor profundidad intelectual. El autor considera peligroso valorar excesivamente la razón porque su forma más definida es un mero método de cálculo, que sirve para encontrar los medios para lograr un fin, pero apenas si puede aplicarse a la evaluación de los fines en sí mismos. Se reconoce la esperanza kantiana en un ejercicio "trascendental" de la razón, encaminado a descubrir bases menos arbitrarias para los requerimientos morales que los tabúes o las preferencias que simplemente son dadas; pero si bien Kolakowski admite la posibilidad y admira el objetivo, no evalúa los intentos que se han hecho por lograrlo: al parecer considera que un fundamento religioso, no racional, para la aceptación de la ley natural confiere mayor protección contra el nihilismo.

En "La ilusión de la desmitologización" sostiene que la fe del ilustrado sigue siendo posible, tanto en términos lógicos como psicológicos; que no hay contradicción entre nuestro conocimiento histórico y la creencia de que Jesús era el hijo de Dios, ni entre nuestro conocimiento científico y la creencia en la inmortalidad. Asegura que la declaración de la igualdad de valor de todos los seres humanos hecha por la Ilustración fue un legado de la tradición cristiana contra la cual se rebeló la Ilustración. Pero el abandono de los tabúes y la valoración exagerada de la razón que caracterizaron dicha revuelta condujeron finalmente al rechazo de los absolutos morales que no eran defendibles por la razón, con conocidos y terribles resultados. Parte de la culpa recae también en la ilusión de la perfectibilidad humana que surgió al perderse la convicción en la maldad intrínseca del hombre y alentó los catastróficos intentos de imponer la hermandad universal por decreto político.

"¿Puede salvarse el diablo?" presenta una breve historia de la moderna cultura occidental como una lucha por conquistar el alma humana. Kolakowski conjetura que el distanciamiento de la política, la ciencia, el arte, la filosofía y la tecnología de la autoridad eclesiástica, que marca el inicio de la modernidad, no sólo fue obra del diablo, sino que puede considerarse como una nueva *felix culpa* que liberó tanto nuestra creatividad como nuestra perversidad. La Ilustración contribuyó también a la purificación del cristianismo al reducir la participación de la Iglesia en política, la guerra y la adquisición de riqueza. Pero el diablo la utilizó como una fuerza antirreligiosa, que condujo primero al humanismo y finalmente al abandono de la verdad en política en aras del poder. En una deformación final, inventó un nuevo concepto de verdad que se expresa en las pretensiones absolutista de los estados ideológicos que son caricaturas de teocracias sin el freno de las inhibiciones religiosas.

Comulgo con dos aspectos de la visión de mundo de Kolakowski. Primero, insiste en la importancia de la moralidad no contingente, que atribuye a los seres humanos un valor irreductible e insustituible plasmado en la ley natural o los derechos humanos. Esta postura rechaza tanto la posición marxista que considera que los derechos son o bien una farsa (en la sociedad burguesa) o algo superfluo (bajo la hermandad universal del comunismo); como el relativismo titubeante que duda en aplicar los valores occidentales (incluso llamarlos "occidentales" es un error) al juzgar la manera como otras sociedades tratan a sus miembros. Segundo, reconoce la maldad inherente a la naturaleza humana y se resiste al utopismo; admite que la doctrina del pecado original se ha utilizado como excusa para no hacer nada por resolver serias y evitables enfermedades sociales, pero considera que la idea de la perfectibilidad humana ha tenido consecuencias aún peores. Se autodenomina como conservador liberal socialista, pero la sustancia política de su posición es la de un demócrata social conservador: comprometido con la libertad individual pero que rehuye la felicidad como meta política, que valora tanto la seguridad social como personal para todos y considera al mercado como algo útil pero no sacrosanto. Tales valores son muy comunes, pero Kolakowski teme que estén amenazados por lo que él considera la tendencia moderna a considerar todos los valores como arbitrarios, o a desistir cuando se presentan conflictos entre unos valores y otros.

Me parece que subestima los recursos de la moderna reflexión moral. Estoy de acuerdo en que determinar si los criterios morales universales tienen alguna base es de fundamental importancia, tanto teórica como política, pero una respuesta religiosa requiere tanta defensa y explicación como una secular. No resulta nada claro cómo la fe podría garantizar la confianza en una moralidad sin ninguna razón independiente para aceptar su contenido. Quizá la fe puede justificar la abstinencia de camarón o vino, pero no basta para justificar la lapidación por adulterio, y si eso es cierto, no es suficiente por sí misma para justificar condiciones sociales mínimas para los pobres o la igualdad política y moral de los sexos; a menos, claro, que la fe sea sensible al contenido de aquello que nos exige que aceptemos.

La razón, o mejor dicho el razonamiento como método, trata de encontrar principios lo más generales posibles para explicar los casos particulares y eliminar la arbitrariedad, las distinciones inexplicadas, pero sólo se puede aplicar en relación con juicios sustantivos respecto de lo que se está investigando. Su autoridad en la evaluación de sistemas morales plantea profundas interrogantes: depende tanto de la existencia de una forma de razón específicamente práctica —razonar sobre qué hacer— como del supuesto de que la razón no es tan sólo otra práctica socialmente condicionada.

Un defensor del método kantiano debe sostener la legitimidad de pedir razones que justifiquen una práctica social contingente de tal manera que no sea legítimo cambiar los papeles y poner en duda a la razón misma apelando a dicha práctica. La asimetría surge porque pre-

tender de cualquier manera que lo que se está haciendo es lo correcto implica automáticamente apelar a que es justificable, y por lo tanto susceptible de crítica racional. Todos los caminos llevan a la misma corte de apelaciones, a la cual se supone que todos tenemos acceso. La razón es universal porque ningún intento por cuestionar sus resultados puede dejar de apelar a la razón en última instancia; al sostener por ejemplo que lo que se presentó como un argumento es en realidad una racionalización. Esto sólo puede debilitar nuestra confianza en el método o práctica originales si nos da razones para creer otra cosa, de tal modo que finalmente tenemos que pensar en los argumentos para tomar una decisión.

Es difícil entender cómo podría la fe ocupar una posición semejante como corte de apelaciones definitiva para las convicciones morales. No es en lo absoluto un método de investigación, y no parece el tipo de categoría a la cual es inevitable apelar para responder a todo cuestionamiento de sus pretensiones. Es por eso que parece, desde fuera, insuficiente por sí misma para sostener principios morales que pueden ser cuestionados y deben ser comparados con alternativas, buenas o malas.

Lo que resulta más impresionante en el patrón mental de Kolakowski es cierta obsesión con el significado moral y filosófico de la historia, lo cual es natural en él debido a que sus raíces surgen tanto de la tradición cristiana como de la marxista que rechazó desde hace tiempo. Que un tema tan importante sea ajeno al temperamento analítico ahistórico es una seria deficiencia; la historia de la ciencia desempeña un papel significativo en el pensamiento epistemológico y metafísico, pero la historia de la humanidad, dentro de esta tradición, rara vez es el punto focal de las interrogantes sobre la naturaleza de la verdad moral y el conocimiento moral.

La relación entre la teoría moral y la interpretación de los acontecimientos históricos es compleja, pero ciertamente existe, ya que la moralidad pretende revelar posibilidades para un desarrollo humano que conduzca a una mayor armonía y decoro, cuyo descubrimiento mismo puede inducir a que la gente aspire a él. Cualquier teoría moral que nos presente tales esperanzas debe encarar su propia versión del problema del mal: ¿de qué manera es compatible la compleja historia de nuestra especie con la hipótesis de que la mayoría de las personas tienen capacidad para la rectitud moral; un supuesto necesario para cualquier moralidad que pretenda dirigirse a todos? ¿Cómo se puede reconciliar la supuesta autoridad de la moralidad con su frecuente impotencia?

Tal vez la doctrina del pecado original y la creencia en el demonio ayuden a comprender la extraña mezcla de tendencias opuestas que caracterizan a la edad moderna: crecimiento de la democracia y la igualdad socioeconómica, aumento de la tolerancia y disminución de la crueldad en algunas sociedades, en contraste con el totalitarismo moderno con sus asesinatos y torturas a escala industrial y el desarrollo de la incineración masiva como opción militar. Pero el pesimismo freudiano y el reconocimiento de la inmadurez de la raza y del poder de mal entendidas pasiones infantiles podrían resultar igualmente útiles.

Algunas veces se sugiere que los horrores del siglo XX y el poder actual del nacionalismo refutan los valores de la Ilustración. No es cierto. Sin embargo, un creyente en la moralidad humanista y universal, ya sea kantiana o utilitarista, tiene que decir *algo* sobre dichos sucesos; algo explicatorio tanto como condenatorio. Necesita una concepción del ser humano que incluya tanto su capacidad para la moralidad como para la monstruosidad. Kolakowski insiste acertadamente en que eso de que los hombres son buenos por naturaleza pero están corrompidos por la sociedad no es creíble. Kant ataca de frente el problema en *La religión dentro de los límites de la razón pura* y trata de reconciliar el argumento de que la moral es la más completa expresión de la libertad humana con el hecho de que el mal verdadero también requiere del libre albedrío. Faltan teorías seculares del mal consistentes con las pretensiones universales de la moralidad positiva, y el contacto con preocupaciones como las de Kolakowski podría inducir a filósofos a pensar en este tema. *La modernidad siempre a prueba* es el fruto de una mente interesante y contiene muchas cosas estimulantes; yo sólo hubiera deseado que reflejara un mayor esfuerzo.

© *Times Literary Supplement*
Traducción de Héctor Toledano

Todo lo que sé

De LUIS MIGUEL AGUILAR
Por RUBÉN VARGAS PORTUGAL

• Cal y Arena, México, 1990, 187 pp.

Las páginas de *Todo lo que sé* reúnen quince años de trabajo poético de Luis Miguel Aguilar (Chetumal, Quintana Roo, 1956). "We have our erasers in order", escribió Pound. "Por lo menos he puesto mis borradores en orden", escribe Aguilar para referirse al carácter de esta reunión: un balance o una pausa crítica que recupera, selecciona, corrige y ordena un camino ya recorrido. Cuatro libros componen el volumen: "Venus móvil", "Canciones para cantar en los taxis", "Chetumal Bay Anthology" y "Conversaciones con La Xtabay". La primera manifestación del carácter crítico que Aguilar imprime a *Todo lo que sé* es su organización interna: los poemas y los libros que lo integran no se ordenan bajo un criterio cronológico sino, más bien, por el dictado de sus afinidades: agrupamientos o reagrupamientos que antes de hacer visible la "evolución" de una escritura, definen los espacios, temáticos y estilísticos, por los que ésta ha transitado. Esto resulta claro sobre todo en "Venus móvil" y "Canciones para cantar en los taxis": colec-

ciones o recolecciones que más allá de sus tratamientos formales encuentran un punto de convergencia temático: poemas de amor y desamor, el primero, y poemas urbanos y de vida cotidiana, el segundo. "Chetumal Bay Anthology" y "Conversaciones con La Xtabay" son, por su parte, libros concebidos unitariamente: cada uno por su propio camino aspira a sostenerse en la continuidad y contigüidad de sus partes y en el aliento de una propuesta estilística definida.

La segunda evidencia crítica que acompaña a *Todo lo que sé* está contenida en dos textos que, a manera de prólogo y epílogo, abren y cierran el libro: "Poesía portátil" y "El minuto difícil". En ambos Aguilar reflexiona sobre su propio trabajo poético. Vale la pena detenerse en el primero. "Poesía portátil", además de informaciones, aclaraciones y autocríticas pertinentes —"un poeta deja de ser 'joven' cuando acepta las objeciones de sus lectores, empezando por sí mismo, y se corrige sin remilgos"—, contiene una declaración que bien puede ser leída como una poética. En el horizonte del deseo, la escritura de Aguilar quisiera lograr "un poema que sea al tiempo paciente y reticente ante el lector. Paciente, porque el poema debe ser muy claro contra la propia soberbia 'expresiva', de modo que deje entrar al lector sin estorbarle con las manías del redactor del poema. Reticente, para que esa facilidad no haga que el lector abandone el poema a la primera lectura, sino que conserve en la cabeza la idea de que en alguna parte de esa claridad, algo le quedó oculto, y deba, por lo tanto, averiguarlo nuevamente".

Lo primero que queda claro en esta propuesta es el lugar central que Aguilar asigna al lector. Entre la paciencia y la reticencia, entre la facilidad y la dificultad, el poema se perfila como un juego o estrategia de seducción: abierto y al mismo tiempo esquivo, dispuesto a desplegar sus sentidos y a la vez dueño de sus pliegues y repliegues. Lo que a Aguilar parecería interesarle en primera instancia es la exploración y la explotación de los poderes comunicativos del poema: hacer contacto con el lector, hablar un mismo idioma y cerciorarse de que la comunicación fluya sin interferencias. Pero el lenguaje, además de comunicación, es también un proceso de significación. Desde este punto de vista, la paciencia y la reticencia no están sólo en la voluntad del escritor o en la capacidad del lector, sino en las densidades propias del lenguaje: escritor y lector comparten códigos y referencias, pero no gobiernan completamente sus efectos y sus alcances. Ya se sabe: el lenguaje dice y hace muchas cosas a espaldas de sus usuarios. En esta sustancial indeterminación del lenguaje radica, quizás, el poder de la reticencia: el poema es el azaroso espacio de un encuentro, el encuentro del texto y del lector que, como los ríos de Heráclito, nunca son los mismos. Por lo demás, la propuesta de Aguilar es casi una invitación —una tentación— a leer los poemas de *Todo lo que sé* a la luz de los logros de la paciencia y la reticencia.

Una de las constantes del trabajo poético de Aguilar, visible con toda nitidez en los tres primeros libros de *Todo lo que sé*, es su clara disposición narrativa: cantar y contar. Tanto en "Venus móvil" como en "Canciones para cantar en los taxis" y "Chetumal Bay Anthology", la escritura de Aguilar ensaya, en diversa medida y con logros también diversos, el deslizamiento del poema hacia la narratividad. Atendiendo a esta característica, se diría que en estos textos prima un trabajo que se apoya en los efectos de la sintaxis, de la contigüidad y del desplazamiento, antes que en las operaciones de la analogía o de la metáfora.

"Venus móvil" y "Canciones para cantar en los taxis" cuentan historias de amor y de la vida cotidiana con recursos que en algunos casos admiten o experimentan el uso de formas preestablecidas. Son poemas que buscan un efecto de inmediatez por la vía de la referencialidad: la ciudad está presente como un mapa de nombres, de calles, de lugares y de usos que "hacen contacto" con la experiencia de un lector familiarizado con estas referencias. La cotidianeidad, por otra parte, encuentra un punto de condensación en el personaje que Aguilar crea en algunos de sus poemas: una figura que en su tránsito diseña su propio ámbito y que deja filtrar su mitología familiar y su mundo de lecturas. Estas últimas, además de definir el gusto del autor por las letras anglosajonas, le brindan la oportunidad para el juego paródico. John Berryman, un maestro en el arte de tejer historias y crear personajes en sus poemas, dijo alguna vez que el poema narrativo requiere de una anécdota perfecta. Más aquí o más allá de la perfección, hay que decir que Aguilar logra en momentos anécdotas que saltan de la página a los dominios del lector; en otros, el riesgo que las acecha es el de quedarse en lo meramente anecdótico o de cerrarse en un juego de claves que no muestra todas sus cartas.

Los veintitrés poemas de "Chetumal Bay Anthology" se integran como una propuesta narrativa cabal. La intención del libro cabe en esta declaración que escribe Aguilar en una nota introductoria: "A principios de este siglo, el poeta norteamericano Edgar Lee Masters leyó un ejemplar de la *Greek Anthology*, la colección clásica de epitafios griegos, y encontró ahí el modo de contar las vidas de los habitantes de un lugar que él bautizó *Spoon River*. En 1978 yo leía la *Spoon River Anthology* de Masters y encontré ahí el modo de narrar varias historias que tenía en la vista y en los oídos, referidas a los habitantes de Chetumal, Quintana Roo, el lugar del suroeste mexicano en que yo nací". Dos recursos pone en juego Aguilar en sus epitafios: el monólogo dramático que permite la entrada de voces diversas, con sus tonos y sus modulaciones propias, y una economía eminentemente narrativa: la concentración de la vida de sus personajes en un momento crucial, a partir del cual cobran fuerza y sentido sus pasados y sus muertes. Esta diversidad de voces y de historias logran, de conjunto, una polifonía que descubre al lector un mundo autosuficiente, generado desde el corazón de sus personajes. Hasta aquí, siguiendo las sugerencias de "Poesía portátil", se diría que *Todo lo que sé* se inclina del lado de la paciencia. En el libro siguiente, "Conversaciones con La Xtabay", estamos ya en el reino de la reticencia.

"Conversaciones con La Xtabay" es, sin duda, el libro más ambicioso del volumen. En el principio de esta singular aventura poética está el mito. En el *Diccionario maya – español* de Alfredo Barrera Vázquez se define a La Xtabay como "mujer duende"; "demonio maligno que en forma de mujer vive en el tronco de la ceiba"; "espíritus malignos del área maya, quienes se transforman en hermosas mujeres y así seducen a los jóvenes hasta llegar a matarlos o a volverlos locos". A partir de este mito Aguilar construye una compleja y esquiva figura: el sujeto y el objeto de sucesivas búsquedas, encuentros y extravíos. La

Xtabay de Aguilar recoge las características del mito maya, sobre todo en lo que ésta tiene de seducción y de promesa de mundos desconocidos o ignorados. Pero también se transfigura y la desplaza hacia otras dimensiones: es la encarnación de lo femenino con todas sus connotaciones, es un territorio perdido y recobrado, es una imagen de la escritura que se persigue, se logra y se extravía, y es también la memoria, sobre todo la memoria o, mejor: un camino a la memoria. Este poema, como todos los de Aguilar, contiene una historia; pero a diferencia de los otros, aquí la historia está astillada, fragmentada, dispersa. Así, la escritura ya no se mueve hilvanando secuencias, sino por saltos: tiempos, personas y espacios que se sobreponen y se bifurcan. Si *Todo lo que sé* es una muestra del recorrido poético de Aguilar, vale la pena seguirlo para llegar a los reinos reticentes de La Xtabay: un haz de caminos para encontrar el poema y volver a buscarlo.

LA GUERRA DE GALIO

De HÉCTOR AGUILAR CAMÍN
Por FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

• Cal y Arena, México, 1991, 590 pp.

SINTETIZO CON VIOLENCIA PARA ENTRAR pronto en materia: en literatura recibe la vida diversos tratamientos, uno de ellos es el realista. Desinteresada de esencias, visiones ahistóricas y fantasías, la literatura realista se interesa por la descripción de caracteres, paisajes y acontecimientos fechables, se interesa por la forma que tienen los hombres de relacionarse con los hombres. Una de las relaciones más curiosas entre un hombre y otro es la relación de poder (te mando y tú obedeces), regulada por la política. *La guerra de Galio* es la segunda novela política de Héctor Aguilar Camín.

Su asunto es el poder, la forma institucional que éste asume, pero también la forma en que este poder afecta —embriagando con sus mieles, amargando con sus hieles— a quien se deja seducir. Más concretamente: para desarrollar su asunto (el poder) teje Aguilar Camín una historia entrelazando tres hilos, tres anécdotas: un intelectual de izquierda que sacrifica la Obra para dedicarse al periodismo, que renuncia a interpretar la Historia para comentar, y en la medida de lo posible corregir, la historia; la segunda, el creciente enfrentamiento entre un presidente soberbio y un periodista igualmente soberbio, que es también la pugna entre el Estado cerrado y el derecho a la información que reclama la sociedad; tercera: la lucha guerrillera que se desarrolló en México en los años 70. Cada una de estas anécdotas las glosó narrativamente Aguilar Camín en tres niveles, siguiendo en esto el canon que Gabriel García Márquez le confesó mientras iban en avión a no sé dónde: los personajes deben tener —deben mostrar en la novela— "una vida pública, una vida privada y una vida secreta". La vida secreta y la vida privada, pese a que ocupan menos espacio, son las que le otorgan al cabo densidad novelesca a *La guerra de Galio*, con todo y sus afectaciones estilísticas. La parte dedicada a la vida pública, fuertemente arraigada en hechos y personas reales, es el centro de la novela.

VIDA PÚBLICA

Vicente Leñero fue testigo del golpe maquinado por Luis Echeverría contra el *Excelsior* plural y combativo que Julio Scherer dirigió entre 1968 y 1976, por eso, al frente de la novela, *Los periodistas*, que recrea tal golpe, advirtió de la inutilidad de "enmascarar con hipócritas advertencias los señalamientos contra quienes se apuntan las denuncias". Por su parte, Héctor Aguilar Camín, que se enteró pormenorizadamente de los hechos a través de la novela de Leñero, advierte al lector: "Todos los personajes de esta novela, incluyendo los reales, son imaginarios".

Parece una ecuación sencilla: si el Julio Scherer que retrata Leñero es mitad real, mitad ficción, entonces el Scherer que retrata Aguilar Camín en su novela bajo el nombre de Octavio Sala es ya plenamente ficción, por ser un personaje basado en otro personaje. Pero por supuesto que cabe la pregunta: ¿qué necesidad había de hacer una novela relatando lo mismo que había ya relatado Leñero: el ascenso de Scherer a la dirección de *Excelsior*, el complot fraguado por el presidente, las cortesías y amenazas de Fausto Zapata, los terrenos de los cooperativistas invadidos, el golpe canalla en una asamblea espuria, la expulsión y la fundación de un nuevo medio informativo? ¿Si esto ya lo había novelado Leñero por qué lo vuelve a novelar Aguilar Camín?

¿Qué novedad ofrece esta novela? No es difícil averiguarlo, basta con recortar la silueta del Julio Scherer que recrea Leñero y la del personaje descrito por Aguilar Camín, y comparar, empalmando las siluetas, sus diferencias. Todo coincide, menos el inicio y el fin. Para Leñero, es un hombre que ama la justicia y la verdad con entusiasmo, para Aguilar Camín también, sin embargo, fiel a su premisa de que cada hombre utiliza su figura pública para enmascarar una caída secreta, hace decir a un personaje de su novela que la actitud de Octavio Sala tiene una explicación cruel: la venganza de un agravio que el Estado cometió contra su familia. Quiere verdad y justicia, pero sólo para vengarse del poder, por eso no puede detenerse, porque al agravio sufrido le aunó un catolicismo jesuítico que lo lleva a combatir al Mal, encarnado en el Presidente, hasta el autosacrificio, como expiación de sus culpas. Esto en cuanto al inicio: el fin es más severo, más crítico con la figura de Scherer, perdón, con la de Octavio Sala. A su salida de *La República* (no de *Excelsior*) Sala decide fundar no una revista semanal (no *Proceso*) sino un periódico, más aún, una cofradía, una Iglesia, con sus editorialistas – teólogos y sus reporteros – fanáticos, una Iglesia – periódico que da "rango de verdad inminente a la continua imaginería de la

catástrofe en que suele demorarse, por ocio y tedio activo, la comunidad política mexicana. Esa 'especialidad de Apocalipsis' (Vigil) habría de convertirse en la radiografía extrema, pero no inexacta, de una opinión pública habituada a renegar de su país". Es decir, como *Proceso*.

Aguilar Camín prolongó en Octavio Sala el personaje de Julio Scherer que había dibujado Leñero en su novela, ¿para decir qué? Leñero no juzga, muestra; Aguilar Camín juzga, critica y advierte en voz de uno de sus personajes. Critica a Sala: "de la hoguera de su fe ciega y de su orgullo herido, saldrá algo todavía más peligroso que lo que hemos visto hasta ahora. Saldrá un hombre sin reversa, un persuadido de su causa no sabe sino ir hacia adelante", y pronostica: "Sala y su Iglesia son un extremo de la vida nacional. Y, como todos los extremos, serán sometidos al justo medio terrenal, a la sabia mediocridad de los promedios, al paso lerdo y sonámbulo de la muchedumbre". La de Vicente Leñero es una novela testimonial de asunto político, la de Aguilar Camín es una novela política, con mensaje político. Tal vez por ello el diario del gobierno, *El Nacional*, opuesto a la política informativa de *Proceso*, concedió el lugar más destacado de su primera plana (" - abril - 91) a la celebración de la aparición de *La guerra de Galio*. Por otra parte, la desconfianza que Héctor Aguilar Camín muestra respecto a la relación de un periodismo duro y veraz con la sociedad mexicana no es nueva. En marzo de 1976, mientras Scherer y su gente intentaban evitar el naufragio, Aguilar Camín desde las páginas de *La cultura en México* polemizaba con Gabriel Zaid: "Creer, como cree Zaid, que la fundación de un equivalente del *New Statesman* o *The Economist* en los años 40 habría servido más a la democratización del país que fundar el PPS y el PAN es creer también que México pudo ser Inglaterra —o que pudo serlo, un poco— y no lo que es. Lo mismo sucede quizá con la confianza en 'una opinión pública mexicana'; atrás de la búsqueda de lectores exigentes y despiertos, alguien acaricia el modelo de una sociedad mexicana que nunca ha existido". ¿Se hubiera acelerado la transición democrática mexicana si Echeverría no hubiera conspirado contra Julio Scherer? El hecho de que un presidente conspire contra un periodista hace suponer que así lo creía Echeverría. Aguilar Camín en su novela critica tanto el presidencialismo como el antipresidencialismo, critica los extremos, intenta situarse en un centro imaginario. Pero el centro lo ocupa el Estado mexicano, y Aguilar Camín corre el riesgo de confundirse con él.

La dureza con la que critica a Sala y a su periódico apocalíptico se transforma en una tierna comprensión (aunque surcada por ráfagas de violencia verbal) cuando toca el asunto de la guerrilla en México. Hacia el final de la novela, Paloma Samperio, una de las protagonistas, exguerrillera y diputada gracias a la reforma política de 1979, se topa de frente con uno de sus torturadores: "lo increíble es esto: hace siete años éramos enemigos de guerra, yo su prisionera y él mi interrogador. Hoy somos compañeros de cámara y los dos decidimos buscar la democracia". Dentro del Estado todo, fuera del Estado, nada. Menciona Aguilar Camín la pobreza y la injusticia que fueron el caldo de cultivo donde se desarrolló la guerrilla pero pasa por alto el costo que pudimos haber pagado los mexicanos por esa lucha idealizada por universitarios fundamentalistas, un costo militarmente semejante al que pagaron varias repúblicas sudamericanas. La crítica más severa que hace Aguilar Camín a la guerrilla provoca ternura (y horror): "Otra vez me dijo —dice de nuevo Paloma Samperio— que nunca pensó que los obreros se picaran el culo y jugaran albures entre ellos. Los imaginaba como estaban en las novelas soviéticas: serios y puros. Me da ternura y rabia pensar que en el fondo se murió por convicciones de ese tipo".

Salvo el personaje de Octavio Sala, los demás personajes públicos (no los privados, ni los secretos) de *La guerra de Galio* están formados con fragmentos de personajes reales: en Carlos García Vigil, el protagonista de la novela, se reconocen rasgos de Samuel I. del Villar y del propio Aguilar Camín; Abel Acuña tiene todos los rasgos de Fausto Zapata y Galio Bermúdez los de Emilio Uranga; Rogelio Cassaurane, el traidor ebrio, es una amalgama de Regino Díaz Redondo y de Manuel Bacerra Acosta. (Por cierto, llama la atención el duro tratamiento concedido a la parte que de Becerra Acosta tiene este personaje. Sin duda influyeron en ello las discusiones que hace algunos años Aguilar y Becerra sostuvieron en torno a la dirección del diario *Unomásuno*. Llama la atención este detalle, pero aclaro que no es nada inusual que esto ocurra; hay que ver en qué lugar del Infierno colocó Dante a sus enemigos políticos. En fin). La primera novela de Aguilar Camín, *Morir en el golfo*, recreó "novelescamente" a los líderes petroleros —en ese entonces muy poderosos: hoy están presos— y a Fernando Gutiérrez Barrios (hoy secretario de Gobernación), del mismo modo que en *La guerra de Galio* se recrea la figura de Mario Moya Palencia. Por más que intenta aparecer como un escéptico, se advierte que, lo mismo que su modelo García Márquez, Aguilar Camín siente una irresistible fascinación por el poder, o, al menos, por las figuras del poder.

Es interesante observar, ya que el marco de la novela es el de las tensiones entre la prensa y el poder, la ausencia de *Plural* en la novela de Héctor Aguilar Camín. Un novelista, claro está, tiene todo el derecho a trasponer de la realidad sólo lo que el juzgue literariamente recreable. De la realidad de aquellos años eligió recrear el *Excelsior* de Julio Scherer y *La cultura en México* que coordinaba Carlos Monsiváis. Imaginó Aguilar Camín en su novela que el diario *La República* no tenía una revista literaria (no *Plural*, que dirigía Octavio Paz) sino un suplemento literario, dirigido por Pancho Corvo. Recrear al *Plural* de entonces, en cuyas páginas se pudieron leer tanto valoraciones como críticas a la guerrilla, la mexicana y la sudamericana, y donde se desarrolló un debate sobre la relación de los intelectuales y el poder, no fue conveniente ¿literaria o políticamente? Esto me lleva a la siguiente pregunta:

¿Tienen por fuerza las novelas políticas intenciones políticas? Calles sintió que sí y por eso Martín Luis Guzmán publicaba sus libros en Madrid. Luis Spota pensó que sí y sus lectores complacientes también, convirtió en best - seller lo que los mexicanos en la calle murmuraban, y decía en sus últimos libros Daniel Cosío Villegas: que el presidente elige a su sucesor. Su éxito se basó en aplicar una fórmula (vida pública, vida privada, vida secreta) que nunca sospechó que García Márquez volvería célebre en labios de Aguilar Camín. Para que el éxito fuera rotundo, Spota sumaba a los líos políticos de moda abundantes dosis de sexo y alcohol, en cantidades comparables

sólo con las que aparecen en las páginas de *La guerra de Galio*.

Casi todas las mujeres de esta novela literalmente braman de deseo por los hombres que aman, su disponibilidad sólo compite con la que muestran las mujeres en las novelas de Juan García Ponce, sin alcanzar la densidad psicológica que éste les otorga; lo cual parece esquemático. La parte central del libro, la maniobra para arrebatar la dirección de *La República* de manos de Octavio Sala, es casi una transcripción de los capítulos dedicados al mismo asunto en la novela de Vicente Leñero, pero desarrollados por personajes con motivaciones turbias: los guerrilleros son unos pobres hombres que se lanzan a su feroz lucha teniendo imágenes de novelas soviéticas en la cabeza; el aceleramiento periodístico – político de Julio Scherer en los setenta tuvo motivaciones personales y religiosas. Carlos García Vigil, un hombre escindido entre su deseo de interpretar la historia y su anhelo de transformarla desde la trinchera periodística, hacia el final comprende que se puede mezclar la Obra con el periodismo, y la Historia con la historia. Es este el mensaje (político) de Aguilar Camín a su generación: los extremos (políticos, emotivos) son nocivos; el centro (político) es el camino adecuado. Dentro, todo; fuera, nada.

VIDA SECRETA

Los epígrafes del libro —de Heráclito y de Renato Leduc— anuncian: no están ustedes ante una gran novela sino ante una obra escrita con ganas, mezcla de voluntad y deseo. Este anuncio (puesto a la entrada de una novela política, ambiciosa desde su dimensión: seiscientas páginas) con modestia pide una lectura que tome en cuenta eso, que se trata de una novela inspirada por el deseo y la obsesión. Me he ocupado de algunas de las obsesiones políticas de la generación de Héctor Aguilar Camín (la relación de los intelectuales y el poder, la lucha guerrillera y la necesidad de elegir entre la Obra y el periodismo, entre la Historia y la historia) y muy poco de sus deseos, del erotismo fúnebre y furioso que recorre sus páginas, de la juerga y el relajo. Novela de tiempos pre – sida, en *La guerra de Galio* aparece crudamente la casi mecánica predisposición de los cuerpos y la vaciedad del espíritu orgiástico de los setenta. La relación amorosa más intensa en la novela, la del protagonista con Mercedes, tiene un final triste y grotesco: primero, ella, mal correspondida en su amor, pierde la razón; luego engorda, se vuelve boba por la cantidad de tranquilizantes que toma y por fin muere, en un hospital de Estados Unidos, de un derrame cerebral. Los amores en la novela son tristes, aparecen animados más por pasajes de prosa que aspiran al lirismo que por la efectiva recreación narrativa de la pasión. Expresar amores intensos no aparece dentro de las máximas aspiraciones de la novela de Aguilar Camín, así, el deseo al que hace mención el epígrafe de Heráclito no refiere al amor sino al poder. Deseo (y voluntad) de poder.

Cuatro elementos de su primera novela, *Morir en el golfo*, vuelve a utilizar Aguilar Camín en *La guerra de Galio*: un periodista, un influyente hombre público, un alto agente de la Secretaría de Gobernación y la danza de estos hombres en torno al Poder, al que rinden culto. Dos personajes son nuevos: para subrayar la simetría Aguilar Camín los hizo a los dos historiadores. Uno malo (e inteligentísimo) y el otro bueno (y mediocre). El que cuenta la historia es el bueno, pero el que importa es el malo, personaje inspirado en el maquiavelismo que se le atribuye a Emilio Uranga y en el relajiento suicidio filosófico y físico de Jorge Portilla. Este personaje, Galio Bermúdez, da título a la novela. La "guerra de Galio" es la guerra del intelectual que para justificar las brutalidades y parcialidades del Estado diseña una ideología que acepta como naturales —y dignas de conservarse— las tensiones entre el Estado represivo y la sociedad demandante. Galio Bermúdez representa al intelectual seducido por el poder, pero no cualquier poder: el poder oscuro, el que desarrolla su fuerza en los sótanos, con tortura, intriga y espionaje. Este personaje reproduce al que en *Morir en el golfo* representa a un agente de gobernación, con una diferencia esencial: Galio es un intelectual, es decir, no ejecuta las maniobras represivas con las que el sistema mantiene la estabilidad sino que las justifica intelectualmente. Las páginas ensayísticas que Aguilar Camín introduce en la trama de su novela por boca de Galio desarrollan principalmente dos tesis: la justificación de la violencia subterránea como sostén de las instituciones y la historia de México entendida como una lucha dialéctica entre las fuerzas modernizadoras y las fuerzas tradicionalistas. En la novela estas dos historias forman un nudo, el nudo que es la esencia de la "vida secreta" que recrea *La guerra de Galio*: el deseo (y voluntad) de poder. Un viejo anhelo humano que no tiene para cuando acabarse.

La mujer de espaldas y otros relatos

De JOSÉ BALZA
Por CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

• Monte Ávila Editores, Caracas, 1990.

Figura central de la literatura venezolana contemporánea, José Balza (1939) tiene una obra ya muy vasta. Escribió las novelas: *Marzo anterior* (1965), *Largo* (1968), *Setecientas palmeras plantadas en un mismo lugar* (1974), *D* (1977), *Percusión* (1982) y *Medianoche en video: 1/5* (FCE, 1988). Como ensayista deslumbró a sus lectores mexicanos con *Este mar narrativo* (FCE, 1987) donde se verifica una de las lecturas más estimulantes, entre otros temas, que de Cervantes se han hecho en el mundo hispánico de hoy.

No es de extrañarse entonces que el ensayista se desdoble en un espléndido narrador. Muy en el estilo de los años sesenta, Balza resumió la primera parte

de su experiencia literaria con un ensayo - manifiesto: *Narrativa: instrumental y observaciones*, de 1969. Después vino la parte más importante de su obra, la de un autor que al proclamarse autor de "ejercicios narrativos" no rendía homenaje a un formalismo hueco o autocomplaciente. La narratividad —ese mar— es lo que fluye por una obra como la suya, difícil tanto como exigente. Balza mueve con maestría las formas de la ficción pero al hacerlo no juega con espejos sino proyecta imágenes cuya velocidad varía, precisamente, según la forma ficcional por elegir.

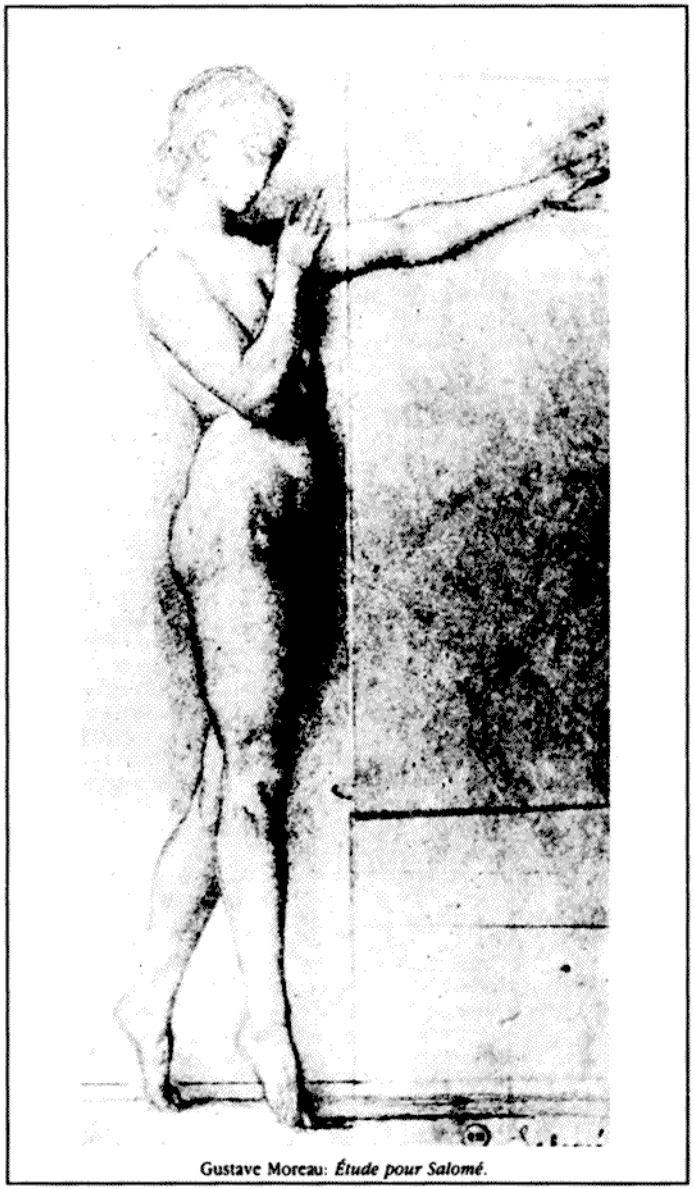
En *Setecientas palmeras plantadas en un mismo lugar*, dice que "Lo inalcanzable es la transmutación, la consumación de la pérdida de mi propia realidad para ingresar a la suya, a su límite y a su sensibilidad". Por ello esta novela es una reconsideración contemporánea, que no renuncia a viajar a la Grecia clásica, del encuentro entre Praxíteles y Alexis. Novela que como asegura Carlos Noguera, prologuista de *La mujer de espaldas*, queda prefigurada en uno de sus relatos, "Alexis el frecuente".

D en cambio es la historia de una vida íntima que desde el delta del Orinoco reconstruye otra historia, en la que el narrador ha sido protagonista y que es pública, la de la radio y la televisión en Venezuela. *Percusión* es la novela mejor lograda del ciclo balziano. En ella el novelista abandona la multiplicidad de miradas que lo caracteriza y hace ese libro memorioso que toda generación quiere para sí, evocando pasiones políticas y sentimentales de los años idos. Proustiano confeso como es, Balza vuelve al mundo frívolo y decadente del espectáculo en *Medianoche en video: 1/5*, la más reciente de sus novelas.

La mujer de espaldas y otros relatos es una antología de 30 textos que van de 1960 a la década pasada. Balza había publicado otros libros de cuentos como *Un rostro absolutamente* y *El vencedor* (1989) y esta antología es la puerta precisa para entrar en su universo narrativo.

Varios de los cuentos, generalmente los más breves, son ejercicios centrados en la evocación, ya de mujeres, ya de episodios de infancia. Otros, como el notable "La sangre", se hunden en la historia colonial. Si es posible dar a José Balza una ubicación continental, podría situársele entre Juan García Ponce y Clarice Lispector. Tiene la obsesión por la mirada del mexicano y el lírico patetismo de la brasileña.

En un cuento de 1960 Balza hace decir a uno de sus personajes "nunca me interesaron las leyendas de amor". Pero durante treinta años Balza ha mentido venturosamente. La búsqueda del oro en un río es *su* imagen: donde se mira y desde donde lo hace. Por eso su obra es una leyenda de amor por las mujeres de la alta sociedad como por los soldados antropófagos, por los locutores retirados y los militantes desaparecidos, esas aves del Orinoco y los eternos vagabundos buscando oro. *La mujer de espaldas* goza de los privilegios del tercer ojo.



Gustave Moreau: *Étude pour Salomé*.

CRÓNICA DE POESÍA

PASIBILIDAD

Por EDUARDO MILÁN

- Miguel Martinón, *Por esta claridad*, Dador, Málaga, 1990.
- Roberto Echavarren, *Transplatinos; muestra de poesía rioplatense*, El Tucán de Virginia, México, 1991. Selección y prólogo de Roberto Echavarren.

LA MEJOR POESÍA QUE SE HACE ACTUALMENTE, perdidas las ataduras de la historia, busca centrarse en la otra historia, ésta sí mínima: la historia de la cotidianeidad. El poeta parece haberse convencido que además del espacio del Horror, con mayúsculas, hay otra alternativa: una alternativa de gestos, de actos que suceden en un margen cuya marca de interpretación es personal aunque los gestos y los actos son anónimos. Es el sujeto el que imprime un sello a lo cotidiano. Pero es un sello que no lo certifica sino que lo deja libre en el entredicho del vivir. Por ese entretejido del vivir, que carece en sí de marca, pasa lo dicho o lo pasible de decirse. Eso que todavía se puede decir, antes de caer en la completa nada hacia la que caminamos, es el poema. Miguel Martinón (Tenerife, 1945) tiene una cierta maestría en el manejo de la circunstancia vital y su posterior elaboración poética. De él había leído *Sitio* (1986), un libro que mostraba a un poeta muy preocupado por el dominio de la materia verbal, que lo llevaba a una zona de evidencia poética: el poema buscándose a sí mismo como tal. La vanguardia estaba en *Sitio* como un pájaro en la rama, normalmente. El poema avanzaba lento en su construcción, sílaba a sílaba, pero su temporalidad se veía cortada por la necesidad de imprimirle, a cada roce fonético, una sobredimensión: la conciencia del acto puntual, del estar ahí del texto haciéndose. Este nuevo libro abandona aquella antigua necesidad de la poesía – todavía – poesía y se entrega a la libertad del instante, no del instante poético, dado por la evidenciación del lenguaje, sino del instante vital. El poema no ha perdido tiempo sino que lo ha ganado en la traducción de la mirada al lenguaje. Poesía de la contemplación, no de la construcción de lo vivido pero sí del acompañamiento vital. Seguir el tiempo con la mirada en la contemplación del humo que sube lento de los labios de una mujer fumando. El verso es de respiración corta para captar la esencialidad del instante, para centrarlo desde el margen que mira. Y el espacio, todo el espacio es canario con su omnipresencia solar. Una poesía, la de Martinón, para enseñarnos que somos tiempo puntual.

El más acá de *Transplatinos* es la conexión poética entre dos márgenes de un río, el Río de la Plata, *como mar*, según los adelantados españoles, que separa Montevideo, "la coqueta", y Buenos Aires, "la reina del Plata", según Lautréamont. El más allá de *Transplatinos* es la aventura del lenguaje como en balsa, ahora, como antes en carabela. Hay una melancolía allí, muy propia de ciudades frente al mar, que Marosa di Giorgio, Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher (uruguaya la primera y argentinos los restantes) no dan. En cambio, dan placer semántico y significante, dan parodia y se llevan por delante toda una tradición poética "oficial" basada en la mezquindad y en el ocultamiento de sus verdaderos creadores. En Argentina, el gran Borges ocultando al enorme Macedonio Fernández y al rebelde Oliverio Girondo; en Uruguay, la buena conciencia confinando a Julio Herrera y Reissig a una mitificada Torre de los Panoramas que no era más, en realidad, que una simple buhardilla que el deseo del poeta sublimó a la altura de un observatorio galileano. Por ahí pasa esta historia. Una historia que se basa en un lenguaje revulsivo, atentatorio contra el canon local que pretende reducir, como todo canon local, la estética al sonido de un campanario sin palomas: Marosa di Giorgio: una prosa poética cortada donde el yo deviene lo que ve, depende de lo que ve y, si no ve, desaparece. Entre la realidad y la fantasía el lenguaje reparte dividendos. Lamborghini: una poesía que pone al mundo en duda hasta el grado de no ser más que una charla consigo misma, una reflexión sobre la poesía que la somete a una ausencia. Pero a una ausencia sin nostalgia y sin lágrimas. "El poeta desconfía, pero nunca desconfía lo suficiente", dice Lamborghini. Y Perlongher, tal vez el mejor, denunciando al lenguaje rioplatense como plagado de cadáveres, de simuladores y otras aves dignas del Pamaso. La propuesta de Perlongher es simple: la felicidad, basada en el aleteo de los significantes y en su roce fonético que en su poesía (y ya muy rara vez en otra) todavía dan placer.

Es raro que un prólogo a una antología esté a la altura de la antología, si ésta es buena. Es el caso del prólogo de Roberto Echavarren, que oscila entre una reflexión estética profunda (desde lo sublime kantiano al barroco; desde Lacan y Lezama Lima hasta Hegel) y una coloquialidad explicativa no desprovista de humor. Es que Echavarren, transplatino temprano, toma partido por sus hermanos transplatinos y dialoga con ellos tú a tú. Lejos del prólogo de Echavarren la mirada "objetiva". En la crítica, como en la vida, hay que tomar partido. "Un crítico que no toma partido está muerto", decía Walter Benjamin. Y el resultado de todo esto es un híbrido, una mezcla de hablas, un bajo continuo de diferencias de tres poetas que, desde hace años para acá, han venido poniendo de cabeza a la poesía del Río de la Plata.

Retrato de Aubrey Beardsley

CHARRAS

De HERNÁN LARA ZAVALA
Por PABLO BOULLOSA

• Joaquín Mortiz, México, 1990, 252 pp.

LA RELACIÓN ENTRE LA VERDAD Y LA FICCIÓN literaria es como la de una pareja en la que ambos se hacen constantemente reproches y desdenes. Platón quiso ser más amigo de la verdad y expulsó a los creadores de ficciones funestas e impías, y nadie ha cedido desde entonces. Mientras que la verdad es un asunto más de los filósofos, los científicos o los historiadores, sin que los creadores de las ficciones literarias nunca hayan renunciado del todo a la parte de ella que merecidamente les corresponde, la ficción literaria parece no peleársela nadie sino los que pertenecen al mismo clan de creadores de esa ficción. La ficción se vuelve fricción más entre los miembros del clan que contra la realidad externa, que parece volar muy por encima. Si hay palabras que se vuelven poderosas y por tanto peligrosas para otros poderes (como el poder que tiene un Estado para, por ejemplo, ostentar un sindicalismo), son más las palabras de la prensa que las de la literatura: no se pelea por la belleza, se pelea por algo mucho más inmediato y concreto (cabe preguntarse si hay algo más inmediato y concreto que la belleza, pero se echa a perder el sentido de la frase). Las palabras parecen pertenecer, cuando se las lee "por fuera", al tiempo y al espacio, esto es, al curso de la historia; "por dentro", a la emoción y a la cadencia, al fruto que pueden dar mágicamente los hombres. (En el centro de esto está el problema de todas y cada una de nuestras palabras: ¿por qué la palabra fracasa en su intento de sustituir a la realidad? Preguntas como ésta son más de un lingüista que de un narrador o un poeta, aunque afecten sin duda más a estos últimos.)

Hernán Lara Zavala ha publicado *Charras*, su primera novela. Los cuentos de sus libros anteriores dejaban ver a un escritor muy interesante y abordable con alegría, por decir lo menos. Pero de pronto el autor de *De Zitilcbén* y *El mismo cielo* parece dar un giro ("un salto" dijo Juan José Reyes) con su primera novela. No temo al mareo ni a la caída de Lara Zavala, ni siquiera creo que haya tal ruptura entre esta novela y los libros anteriores del autor, sobre todo con *El mismo cielo*, en donde ya podía percibirse algo de esa misma distancia "objetiva" del narrador para con sus personajes, si bien ahora el afán de apegarse a la historia es una fe más que un pretexto. Claro, si no entendemos la continuidad como la ausencia de riesgo, sino como la asunción del mismo, apostando además en un cuerpo tan distinto al cuento como lo es la novela.

El reto más difícil que enfrenta *Charras* como novela es dejar de ser periodismo para volverse literatura, o dicho en otras palabras, lograr dar un sitio a la imaginación estética en un espacio que se quiere negar a la fantasía: lograr dar un plano emotivo, profundo y de carne y hueso a personajes y sucesos que, para más mal que bien, son ya parte de la magullada historia nacional; conseguir un equilibrio entre lo que las palabras escritas son al unirse unas con otras, y lo que ellas mismas, unidas, evocan. Sobre todas las cosas, *Charras* quiere ser una novela *noble*. Como lector, no puede reprochársele a Lara Zavala ninguna falta "irresponsable" ni ética ni literaria; de igual manera, más que por su habilidad para relacionar y reproducir unos hechos con otros, o la técnica de saltar de un punto de vista a otro, que no deja de intrigar un poco, es el estilo discreto pero vigoroso lo que mantiene vivo el interés por lo que se nos está contando, y lo que logra que uno comience a formarse una imagen mental subjetiva y ficticia pero dentro de esa ficción aún más real que la realidad fuera de la ficción en que se desarrollan los trágicos sucesos. Y es que es así: uno se conmueve más con *Romeo y Julieta* que con los amores que están a la vuelta de la esquina, pero *Romeo y Julieta* conmueve precisamente porque revela algo de esos amores que están a la vuelta de la esquina, y lo dice con más fuerza y finalmente con más belleza. Sólo a ratos *Charras* parece no asumir este proceso del todo e intenta serle más fiel a la realidad "real" —usemos esta barbaridad para darnos a entender— que a su propio discurso literario: lo curioso es que esto coincide con el momento en que el "artificio", por lo demás desde luego propio de toda literatura, comienza a notarse y a lesionar la lectura. La escuela de Capote, o la del neorrealismo italiano, comete un pecado original, justo el pecado de las vanguardias, al pretender lo imposible —pero este pretender lo imposible nos hace hombres a todos. Pienso que así también se cumple el honesto homenaje que hace Lara Zavala al personaje de *Charras* (no me atrevo a decir que sea Charras el protagonista de la novela, que termina hurgando más en la siniestra atmósfera del crimen y sus actores): el de aspirar a una verdad imposible, con un realismo que no le pide nada a ningún idealismo, incluidos desde luego los idealismos políticos.

Quizá lo que puede llegar a separar al autor de sus lectores, aunque yo no niego que me leí la novela prácticamente de una sentada, es la manera en que tomamos, por repetir el ejemplo, a Shakespeare: con una convicción (o una condescendencia) más grande en la literatura que en la veracidad. Pero esto más conduce a descreer de un género dentro de un género (la *non - fiction novel*) que a valorar una novela que no decepcionará a los crédulos (me apunto) ni convencerá a los incrédulos, pero que gustará a los que transitan con el alma acaso indómita pero disponible.

Retrato de Odilon Redon