

de las sensaciones ese efecto poético indefinido e indefinible que, como sostenía Poe, debiera ser el último fin de la Poesía.

La presente edición de la poesía reunida de Francisco González León, con su gran aparato crítico, hace pensar que

su compilador parece querer sacarla del contexto un poco más llano para el que fue creada. Pierde con ello algo de la sencillez y frescura que la animaron en sus orígenes y no porque las pretensiones del poeta hayan sido menores que las de su editor crítico; pues como mu-

chos otros poetas de su región y de su tiempo González León no ignoraba las tendencias que imperaban en el arte de su tiempo, sino porque ahora las pretensiones de la crítica sobrepasan con mucho a las de la poesía y se proyectan con demasiada intensidad sobre el poema.

EL DISPARO DE ARGÓN

De JUAN VILLORO
Por FABIENNE BRADU

• Alfaguara Hispánica, Madrid, 1991. 336 pp.

EN ESTOS ÚLTIMOS AÑOS, SE HA AVENTURADO un concepto urbanístico que parecería reivindicar el caos que significa el irrefrenable desarrollo de la Ciudad de México. Lo he escuchado mencionar como "la estética de lo inacabado". La expresión se refiere, en términos más pedestres, a un paisaje de incontables varillas que erizan cualquier construcción como un signo ambiguo de negligencia y de promesa de un incierto crecimiento futuro. La "estética de lo inacabado", frente a ciudades de una pulcritud intachable y fijadas de una vez por todas en un momento de su historia, sería asimismo el signo de una vitalidad tercermundista, del vigor de un proceso incontenible, incluso de una salud que sospechosamente tomaría las apariencias de la enfermedad. La Ciudad de México es, para estos nuevos estetas, una ciudad en continuo proceso, una ciudad en gerundio, que día a día verifica sus mutaciones en la imposibilidad de fijarse en un mapa definitivo, en un retrato perdurable, en suma, en un esquema de explicación y de interpretación.

Con las novelas de la llamada "Onda", se perfilaba ya la imposibilidad de un retrato global: la ciudad se limita a un barrio y a un grupo social. Carlos Fuentes, en su ambicioso fresco de *La región más transparente*, hace un recorrido más completo pero su estilo sugiere más bien la ebullición carnavalesca que está en el origen de la monstruosidad urbanidad. Faltaba la novela que "ordenara" en una forma literaria la imagen actual del caos erizado de varillas. Juan Villoro nos propone una convincente en su novela *El disparo de argón*.

Una de las mayores virtudes de esta

primera novela de Juan Villoro está en la contención con la que se pinta la imagen del caos y la inminencia del desmoronamiento. El relato fragmentado se construye a imagen y semejanza de la ciudad: con la continuidad azarosa que yuxtapone realidades subterráneamente imbricadas, con un ritmo entrecortado que difícilmente revela una lógica reconocible, y aceptando una aparente libertad que, en el caso preciso de la materia literaria, traiciona un impecable dominio de la forma novelesca. *El disparo de argón* logra restituir en su misma forma el trazo insojuzgable de la ciudad en la que se desarrolla, por lo demás, una singular alegoría del sistema mexicano.

El escenario es una clínica de oftalmología en la que el tráfico internacional de córneas da pie a una trama policiaca que tensa el hábil trenzado de la novela. Porque *El disparo de argón* es estas tres novelas a un mismo tiempo: una novela de la ciudad de México, una alegoría del sistema mexicano y una novela policiaca que conserva su autonomía frente a las otras dos. Tiene mucho de Bioy Casares, en su manera de sugerir que, más allá de la trama policiaca, el relato siempre remite a otros sustratos de la realidad, como si siempre se nos estuviera hablando de otras historias pero sin dejar de contar nunca esta historia precisa. El escenario de hospital es, por lo demás, un homenaje vicario al escritor de la invención de la inmortalidad.

Más allá del tráfico internacional de córneas y de las aventuras del médico -narrador— el sentimental doctor Balmes—, *El disparo de argón* es, como ya lo dije, una alegoría del sistema mexicano. La figura central y prácticamente

ausente de la novela es la del maestro Suárez: el fundador y director de la clínica, el maestro universitario que ha formado generaciones de oftalmólogos, el depositario de un saber, el médico de éxitos mundanos y de veleidades de reedición social. El maestro Suárez es la encarnación de un poder de formas antiguas y modernas: hay algo en él del Tlatoani, del caudillo ilustrado y de la eminencia gris que mueve los hilos del poder desde el oscuro refugio de su ausencia. La clínica del barrio de San Lorenzo recuerda el Panóptico de Bentham, y sobre todo el ejercicio del poder que permite, según Michel Foucault, la disposición arquitectónica de la construcción. En esta clínica, al igual que en los panópticos ortodoxos, el principio que rige la vida interna es el de un poder "visible e inverificable", fundado en "una vigilancia permanente en sus efectos, incluso si es discontinua en su acción", para que "la perfección del poder tienda a volver inútil la actualidad de su ejercicio" (Michel Foucault, *Vigilar y castigar*). Juan Villoro construye el escenario de su alegoría como si éste fuera una *mise en abyme* de la teoría del panóptico: allí donde se devuelve la vista a los enfermos, se trata de mostrar el funcionamiento de un poder invisible. En este sentido reza el epígrafe de la novela: "El ojo que ve la luz juzga que no ve nada" (San Buenaventura).

Pero poner de realce la alegoría es cometer una injusticia con la novela. En efecto, si algo sabe evitar Juan Villoro, son los grandes trazos y las simplificaciones narrativas de las malas alegorías. Hay novelas que persiguen la misma voluntad alegórica y que son esqueletos

o, a lo sumo, cuerpos castigados por una lamentable anorexia narrativa. En cambio, *El disparo de argón* rebosa de carne literaria; es una visión "rollizamente" encarnada en una historia, en lugares, en personajes que gozan de excelente salud narrativa. Mil detalles concurren a asir la gran parábola en una realidad autónoma y tangible, en una trama que se bastaría a sí misma si no tuviera esa simultánea habilidad de mostrarnos la radiografía del cuerpo social y humano que retrata. San Lorenzo es un "típico" barrio mexicano pero es, al mismo tiempo, imaginario, singular, único y vívido. Las escenas en la casa familiar del doctor Balmes son reveladoras de la minucia que se necesita para construir un entorno, personajes de primer y segundo plano, un héroe "sentimental-iróni-

co" que debe su destino al sojuzgamiento infantil de una muchachita flaca y despótica, a las enseñanzas *sui generis* de un médico precientífico y a los desaires de un peluquero vengativo.

Si *El disparo de argón* no se parece a ninguna novela de la tradición mexicana de la ficción urbana, hay que decir también que no se parece a ninguna de las creaciones anteriores de Juan Villoro. Rápidamente catalogado como el escritor juvenil por antonomasia: cronista de los sectores rockanroleros y heredero directo de los trasnochados "ondistas", Juan Villoro demuestra con su primera novela la falsedad de la etiqueta y, tal vez, el hartazgo de cargar con el peso de un membrete. Su arte narrativo que, por lo demás, había ya demostrado en sus libros anteriores, es

ahora más decantado, más seguro, más pausado. Se antojaría decir que su escritura, como el adolescente cuando se convierte en hombre, embarneció. Juan Villoro dejó atrás la prisa con la que antes, a veces, quería convencer de la fuerza de su ingenio. Su poder de convencimiento ya es otro: de aliento más largo, ha aprendido la paciencia de ir seduciendo a su lector con menos espectacularidad instantánea pero con una mayor solidez en la estructura y con una escritura límpida, precisa y tranquila. Tal vez pierda a algunos de sus admiradores más enamorados de las etiquetas que de la literatura, pero, estoy segura, ganará a muchísimos más lectores con este cetero disparo novelesco.

AMOR Y OXIDENTE

De GERARDO DENIZ
Por EDUARDO MILÁN

• Vuelta, México, 1991, 80 pp.

OTRA VEZ DENIZ, CASI SE DIRÍA CADA VEZ más veces Deniz. A lo largo de su ya casi larga obra Deniz ha venido desarrollando una poética cuya singularidad sorprendió en la poesía mexicana de la última década. Al margen de las discusiones que su obra suscitó, aunque no tantas como parecería o merecería, se trata sin duda de una poesía de singularidad extrema. Tal vez Deniz se dio cuenta de que los caminos trazados por los herederos de la vanguardia estaban bloqueados o resentían síntomas de agotamiento. La forma fragmentaria dio todo lo que podía dar de sí, al parecer, aunque la vida, siempre llegando tarde respecto de la poesía, se empecine en hablar de nuestra existencia fragmentaria cuyo sentido no va más allá de la brevedad de dos líneas (si es que tiene algún sentido). Sí: Deniz es un poeta narrativo y en esto no diferiría demasiado de la narrativa poética en boga. Sí: Deniz es un poeta que descrece del sentido pero, como todo poeta, está obligado al sentido. También: la poesía de Deniz exige un desciframiento que llevara a una comprensión general de su aventura, pero, realmente, ¿a quién le

interesaría hacerlo? No, la poesía de Deniz sólo puede ser leída por el público común por fragmentos, por retazos de goce, por iluminaciones. Pero leer por iluminaciones: ¿no indicaría esto todavía una deuda con una estética fragmentaria? Porque una escritura, especialmente si es poética, obliga a una manera de leer. El lector podrá variar o no, intentar otras formas de lectura. Pero el texto ofrece, desde su diseño, una lectura. Y la pregunta que me hago es si la narratividad autosaboteada de Deniz no estará proponiendo en rigor una lectura fragmentaria. En otra parte dije que el truco de Deniz me parecía consistir en elevar (o hacer descender) la literatura al nivel de la conversación. La literatura así vista, el discurso de la literatura, se transformaría en el caso de Deniz en una conversación interrumpida. Mi hipótesis es la siguiente: tomando como punto de apoyo la escritura fragmentaria, esto es, basándose en la tradición formal inmediatamente anterior (porque de algún lado viene Deniz, aunque sus tertulianos crean que acaba de caer del cielo), Deniz reconstruye la diseminación formal de la vanguardia, *re-sin-*

tactiza la vanguardia. Con esto quiero decir que su narratividad es aparente, simulada, cosa que me parece excelente en la medida en que Deniz no se hace cargo culpable de la pérdida de historia que padecemos. Esa narratividad es demasiado sospechosa (sobre todo en poemas largos como los de *Picos pardos* o como los dos que integran este *Amor y Oxidente*), entrecortada por la sospecha, como para ofrecer un efecto de linealidad que toda narratividad suscita. En un momento en que lo que más se necesita es recuperar la idea de tradición, de una cierta idea de tradición, por lo menos para saber de donde venimos (cosa que la realidad se empecina en hacernos olvidar), la situación diacrónica de la poesía, y en este caso de la poesía de Deniz, es no sólo una necesidad ética sino también una necesidad de jugar con propiedad el juego de la lectura.



De GERARDO DENIZ
Por RICARDO POHLENZ

• Coedición El Tucán de Virginia - Milenio, col. Vita Nova, México, 1990, 64 pp.

LA NOTA INTRODUCTORIA DE MANUEL ULACIA a *Mundonuevos* es como el breve resumen que nos dan antes de la ópera o de cualquier otro espectáculo que requiera don de lenguas; encauza al lector hacia cierta actitud, ilustra el trasfondo del autor y de la obra e incluso delata cuáles son sus trampas. Sin embargo, no previene al lector de lo que se le viene encima. Uno se olvida de todas las referencias para maravillarse —no exagero— y sumergirse en el malabarismo vertiginoso de su lenguaje. Y es que Ulacia lo describe como "un espectáculo lingüístico que produce la ilusión de una realidad", pero uno no se lo cree hasta estar enfrente: la poética de Gerardo Deniz es una máquina cerebral de proceso caótico que aprisiona a lo inverosímil en el limo de todos los días.

Todo se presenta como un juego: las palabras de domingo se entrelazan con los objetos y las acciones familiares, de este retozo surge la cifra y uno cae en la cuenta de que el poeta está diciendo otra cosa que lo que escribe, por lo que uno se dedica a tratar de resolver el acertijo. Uno había señalado que Deniz utilizaba el lenguaje como una máscara y uno acaba por buscar los dispositivos que la revelen. Se descubre —casi por azar— una referencia a una obra poco común y uno se pregunta cuántas más ha pasado por alto en éste que es un texto tan cargado de otros textos. Te envuelve y te hace su cómplice, te hace ayudarlo a buscar su rostro en el *maremagnum* de las palabras. Te reta y se burla de ti porque te hace creer que el sentido está en el fondo de las palabras cuando en verdad está a flor de piel. La actitud crítica del poeta frente a su trabajo se revela en cada verso, uno —a veces de forma inexplicable— intuye en cada palabra, imagen y metáfora un reconocimiento. Es tal el laberinto que construye alrededor de sí que contiene y significa en sí mismo todo lo demás; como un demiurgo que le da parte de su sentido a cada pedazo de mundo y luego los hace embonar en correspon-

dencias pasmosas que hacen de un discurso contemplativo —e incluso inmóvil— un prodigio de feria en continua transformación. Capturarlo implicaría llenar volúmenes y volúmenes sin que por ello se encuentre la última llave.

El libro abre con el poema "La muerte de Sycorax", cuyo lugar improbable está entre la realidad de enfrente y la Isla de Próspero: es la leyenda que se transfigura para significar la realidad del poeta. El poema —sin dejar de ser melancólico— es de una sardonicidad atroz que inteligentemente se esconde detrás de la ironía. Todo transcurre con un trasfondo de tragedia griega en la que los actos y los destinos son imprevisibles e irremediables. Como en el cuento "La copa" de George Sand, la muerte —con todo el dolor que representa— es la única puerta que se abre a la esperanza. Por tanto, se hace su homenaje:

...Sycorax

se tomó la molestia de estimar cuántos granos de mostaza constituían un panegírico, cuántos fastos cabían en la yema de un índice.

Con el artificio chino de la caja que contiene y abre otra caja, "La muerte de Sycorax" enumera antes de su final la posibilidad de todos los poemas que se podrán escribir gracias al rompimiento vital. Esta enumeración cobra forma en la segunda parte del libro: "Párraga", pequeña colección poética de un ludismo y mordacidad extremas en la que los lugares remotos, el habla coloquial, la imaginación impertinente y la sublimación de los actos rutinarios conforman un fresco de la condición tragicómica de la existencia.

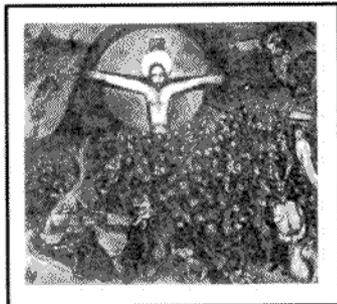
El poema que cierra el libro, "Verano de 1942", no tiene que ver con la película casi homónima, sin embargo, el sustrato último de las dos es el mismo: la memoria. Pocos poemas me ha tocado leer últimamente que posean tal intensidad y tales matices. En él las palabras

se vuelven aéreas y airosas, es tal su elevación que acaban por reventar como fuegos de artificio. Suma de nostalgias que tiene como angustia la imposibilidad de aferrar los momentos y por ello tener que reinventarlos, lo que lleva a la noción cínica de haber recuperado una inocencia perdida, y por tanto, una visión totalmente distinta de las cosas:

sentado en calma, sí, mientras las bajas
nubes nocturnas reflejan fuegos
tranquilos de trenes,
llega apenas el sonar de sus cambios;
funcionan ya sin nadie: tan tarde ya
las locomotoras como amas de cría con
pezón de acero
concienzudas, entregas a un absorbente
tráfico de fétrosos.

Las metáforas alucinantes de Deniz, tan cercanas a lo irracional, poseen el encanto de apelar a lo subconsciente. Por ello se da el reconocimiento y se puede ver el calor y la vivacidad detrás de la pátina del recuerdo. Como niño y como poeta, Deniz se figura ser un dios, un creador, y sabe que esas nociones de eternidad, de mundo afuera, sólo pueden aprisionarse con ese lenguaje. Uno se pregunta si no es con esas imágenes como se explica nuestro fuero más interno la realidad que nos circunda.

Tal vez por ello —en este mundo tan lleno de referentes— sólo quede la poesía como remanso y vestigio de lo que escondemos detrás.



CHISTES PARA DESORIENTAR A LA POESÍA

De NICANOR PARRA
Por RUBÉN VARGAS PORTUGAL

• Edición de Nieves Alonso y Gilberto Triviños, Visor, Madrid, 1989, 216 pp.

EN EL PANORAMA DE LA POESÍA LATINOAMERICANA contemporánea, la obra del chileno Nicanor Parra (1914) ocupa un lugar excepcional. "Hacia 1945 —escribe Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974)— la poesía en nuestra lengua se repartía en dos academias: la del 'realismo socialista' y la de los vanguardistas arrependidos. Unos pocos libros de unos cuantos poetas dispersos iniciaron el cambio." Uno de esos poetas es, precisamente, Nicanor Parra y uno de esos libros, escrito entre 1937 y 1954, *Poemas y antipoemas* (1954). Con este libro se inició una aventura poética altamente singular, marcada por su abierta disidencia de los cánones poéticos dominantes y por un espíritu de rebeldía y renovación que su autor sabría llevar a sus extremas consecuencias.

De irreverente y desacralizador, demitificador e iconoclasta ha sido calificado frecuentemente el trabajo poético de Parra. Todos estos adjetivos trazan un cerco en torno al espíritu que anima su escritura: la búsqueda y el encuentro de un nuevo lugar para la poesía. Y para abrir este espacio renovador, Parra tuvo que arremeter violentamente contra su propia tradición. Contra la poesía de ambiciones cósmicas con la que Neruda impregnaba el ambiente de la época, Parra desplazó deliberadamente su palabra hacia el terreno de las cosas menores, hacia la calle y el individuo concreto; contra los pequeños dioses proclamados por el creacionismo huidobriano, Parra decidió que "los poetas bajaron del Olimpo" y su escritura instauró un sujeto enunciador cambiante y despojado de todo afán profético e incluso de verosimilitud; contra el lenguaje sublime y elevado de la retórica declamativa o sentimental, el poeta chileno optó por el lenguaje coloquial, por los giros del habla popular y los registros próximos a la oralidad. Pero eso no es todo: contra la solemnidad y las verdades trascendentes, Parra antepuso el humor, la risa y la carcajada.

Ganar un espacio para la poesía en la selva de los lenguajes altamente codificados de la modernidad, no es tarea menor.

Más aun si el mismo lenguaje poético ha sido reducido a la condición de recetario retórico. Tal la situación en el momento de la irrupción de la aventura parriana: la antipoesía. La antipoesía, sin embargo, fiel a su definición negativa, no estaba destinada a erigirse en un edificio de cimientos inamovibles en el centro del espacio ganado. Por el contrario, lo suyo es la movilidad, la extrema movilidad. La escritura de Parra no sólo operó una radical apertura en el plano temático, llevando al poema una serie de materiales reconocidos tradicionalmente como "no poéticos", no sólo convirtió el plano formal en un territorio para el despliegue y la parodia del coloquialismo; sino también, y sobre todo, descentró el lugar del sujeto de la enunciación. El "yo" que habla en sus poemas es una figura móvil, una máscara o un juego de máscaras, un disfraz, una parodia de la imagen del poeta como elegido y también una parodia de sí mismo: el fantasma de la tribu.

Hay algo de nómada en la poesía de Parra, o de francotirador. Aparece donde menos se la espera. Ha hecho suya, como quería Barthes en su vindicación de la literatura, el arte de burlar o despistar a los códigos que acechan a todo acto del habla para clasificarlo y fijarlo en un orden discursivo. Aparece como un estallido disgregador del orden, se deja oír y leer, y antes de entregarse a los goces de sus propios hallazgos o de configurarse como un discurso poético acabado, borra toda huella, se niega a sí misma —"Me retracto de todo lo dicho"— y desaparece. Pero sólo para aparecer en otro lugar, donde nadie la espera, con otro disfraz, con otra voz y otros gestos. Burlar y burlarse, tal parecería ser el juego de la antipoesía. Burlar y burlarse del poder para mejor denunciar su rostro sangriento; burlar y burlarse de las jerarquías, las ideologías y las buenas costumbres, para vacunar y vacunarse contra ellas; y, sobre todo, burlar y burlarse de los lugares comunes de "lo poético": "TODO / ES POESÍA / menos la poesía", como escribe en uno de sus *Artefactos* (1973).

Chistes para desorientar a la poesía, antología seleccionada y prologada por Nieves Alonso y Gilberto Triviños, anuncia desde su propio título el carácter festivo, móvil y disgregador de la obra de Nicanor Parra. La selección cubre un arco temporal de más de treinta años, desde *Poemas y antipoemas* (1954) hasta *Hojas de Parra* (1985) e incluye, además, una sección de poemas inéditos. En el prólogo, los autores pasan revista a las diversas valoraciones críticas que rodean y acompañan el trabajo del poeta chileno. Éstas destacan unánimemente los alcances de la ruptura que operó la antipoesía en el cuerpo de la lírica latinoamericana, así como la dimensión de sus aportes renovadores y el impacto e influencia que tiene entre las generaciones posteriores, especialmente entre los poetas jóvenes chilenos.

Entretejida con esta recapitulación crítica, Alonso y Triviños desarrollan su propia aproximación a la obra de Parra. Vale la pena detenerse, así sea brevemente, en algunos de sus puntos. Los antologadores, por una parte, valoran como un logro de la escritura del poeta chileno "la erosión antipoética del mito del sujeto pleno, dotado de "unidad psicológica" y de "decir confiable". Esta erosión se manifiesta en una "abundancia de hablantes contradictorios, exasperados, discontinuos, descentrados". En términos de la ruptura de la antipoesía con la tradición poética chilena, esta erosión del sujeto pleno se hace visible también en lo que Alonso y Triviños llaman "la metamorfosis del Gran Pedagogo, la figura poética predominante en la época de publicación de *Poemas y antipoemas* (1954)". Casi no es necesario decir que la figura del Gran Pedagogo, dueño de las grandes certezas y voz de la naturaleza y los hombres, tiene su referente más fuerte en Neruda. En esta desconstrucción del sujeto poético radica, sin lugar a dudas, uno de los aspectos más liberadores de la poesía de Parra.

En su célebre "Manifiesto", incluido en *Obra gruesa* (1969), Parra escribió:

"Contra la poesía de salón / La poesía de la plaza pública". Los autores del prólogo no pasan por alto esta sugerencia y proponen una lectura de la antipoesía capaz de integrar sus elementos humorísticos, escatológicos y populares en la perspectiva del espectáculo de la plaza pública y de la risa carnavalesca. Esta mirada, que pone en evidencia "la relación del humor, la ironía, la parodia y la risa de Parra con las formas discursivas desacralizadoras y desjerarquizantes del 'realismo grotesco' de la cultura popular", proviene directa y explícitamente de las ideas de Bajtin. Esta aproximación, hay que decirlo, ensancha las posibilidades de lectura de la obra de Parra.

Finalmente, a través de su selección,

los antologadores pretenden relativizar el carácter puramente negativo con el que se caracteriza a la antipoesía: "expresa la nada" y "hace irrisión de la esperanza". A Alonso y Triviños les interesa acentuar los "elementos positivos, utópicos, proféticos de varios textos parrrianos". Escriben a propósito: "El rol social de la voz de la tribu humana está profundamente minado por las propias devaluaciones de los hablantes de la antipoesía... pero ello no impide que la poesía de Parra participe y proponga, siempre a través del humor... la utopía de un porvenir sin fronteras ideológicas". La mejor respuesta a esta atribución de finalidad está, quizás, en estos versos de una de las *Hojas de Parra*

(1985): "Hacer brotar un mundo de la nada / pero no por razones de peso / por fregar solamente —por joder—. Y es que una de las dimensiones más radicales de la antipoesía es, precisamente, situarse a la intemperie, desasida de toda búsqueda de origen y finalidad. Ahí radica su autoridad y poder desgredador y gran parte de su eficacia poética.

Cbistes para desorientar a la poesía es una antología oportuna, porque todo tiempo es bueno para volver a la obra de Nicanor Parra. El recorrido por la antipoesía que esta edición propone confirma algo que los lectores más fieles del poeta chileno saben desde siempre: la antipoesía, como si hubiese sido escrita hoy, tiene cuerda *parra* rato.

ANTONIETA

De FABIENNE BRADU

Por CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

• Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

a Rafael Castanedo

ANTONIETA, DE FABIENNE BRADU ES LO MISMO la obra personal de uno de los críticos más influyentes de México que la prueba de un viaje sin retorno de nuestra cultura. Debemos empezar por recordar que Fabienne decidió expresarse en otra lengua, distinta a la materna, hecho que la coloca en una zona de admirable intermitencia internacional. Su prosa es cada día más pulcra y convincente. Su *Antonieta* no sólo cumple con todas las reglas escritas e implícitas del arte de la biografía, sino que alumbra una vida, la de Antonieta Rivas Mercado, y ratifica la pertinencia de la voz de Fabienne Bradu.

En cuanto al viaje sin retorno, es de notarse que esta biografía forma parte del proceso de reconstrucción de vastas laderas de nuestra historia cultural que habían permanecido en la oscuridad durante décadas. La caída lenta pero inevitable de los mitos de cartón de la Revolución Mexicana dejó un páramo de estatuas derribadas, corroídas por el tiempo y empujadas en obstaculizar el camino.

La vida fugaz de quien pasaba por ser el mecenas de los Contemporáneos cayó en las manos de un cineasta oportunista aunque tuvo un tratamiento parcial

pero pulcro en la obra de teatro *El destierro*, de Juan Tovar. Ahora Bradu no pretende hacer crecer a Antonieta más allá de las severas fronteras que la custodiaron en vida. Su evidente empatía con su personaje no la ciega. El suyo es un trabajo concluyente y justo, es decir, dudo que se pueda ir más allá de la biografía de Bradu. ¿Por qué? Porque creo que Antonieta Rivas Mercado no da para más. Ella quizá lo sabía y por eso dio fin a su vida.

Bradu logra su mayor éxito al dibujar una silueta moral de la que Antonieta carecía. Ya no es ni la culta dama que derrochó sus caudales entre poetas, ni la Valeria que recreó Vasconcelos para endiosarla en la inmolación a la Patria que nuestro Ulises quiso encarnar. Bradu explica con suspicacia —basándose en las escasas fuentes primarias que dejó Antonieta y en una aguda compenetración con su destino— las razones de la doble rebeldía de Antonieta: contra la moral pseudoaristocrática en la que se crió y contra el militarismo soez que combatió junto a Vasconcelos. Después de esta biografía, Antonieta, mujer sin tumba como corresponde a los suicidas,

encuentra su lugar adecuado en esa historia que se escribe todos los días, la de las pasiones, campo fértil para aquellos devoradores de mitologías entre los cuales Fabienne no se cuenta.

Antonieta ha salido de una leyenda decimonónica para encarnar en una imagen más vital. Bradu no cedió a la fácil tentación de escribir una vida romántica y una de las virtudes que se agradecen en esta biografía es el respeto a la verdad (o a lo poco que queda de ésta) que Bradu practica. Si los hechos de una vida son pocos, Bradu también lo es, pues no confunde las posibilidades de la interpretación con las tentaciones de la imaginación. No necesitábamos una novelización de Antonieta pues Fabienne Bradu, ávida lectora de novelas, sabía que esa novela ya estaba escrita y firmada por la propia Antonieta Rivas Mercado. Había que hacer el difícil trabajo que consiste en descorder cuidadosamente los velos y armar esas partes dispersas de una vida fracturada.

Sin embargo, yo mismo quisiera terminar mi texto con una referencia literaria que Fabienne Bradu seguramente no ignora:

Julián entró en la iglesia nueva de Verrières. Todas las ventanas altas del edificio estaban veladas con cortinas carmesí y Julián llegó a algunos pasos detrás del banco de Madame de Rénal. Ante la presencia de aquella mujer a la que tanto había amado, a Julián le tembló el brazo de tal manera que de pronto no pudo realizar su propósito. "No puedo —se decía a sí mismo—: me es físicamente imposible." En este momento el joven clérigo

que ayudaba a misa dio el toque de elevación. Madame de Rénal bajó la cabeza, que quedó un instante enteramente oculta entre los pliegues de su chal. Julián ya no la reconocía bien. Disparó y no le dio. Cayó al segundo disparo. (...) Julián permaneció inmóvil; ya no la veía. Cuando comenzó a volver en sí, vio a todos los fieles huyendo de la iglesia; el sacerdote había abandonado el altar.

Apuesto a que Fabienne Bradu, stendhaliana, siempre supo que Antonietta Rivas Mercado, como el Julián Sorel de *Rojo y Negro*, disparó en una iglesia. Y que ambos llegaron a la muerte gracias a ese sacrilegio. Esta identidad que disuelve vida e imaginación fue una pista para Fabienne en su búsqueda, hoy felizmente concluida, de Antonietta Rivas Mercado.



La pareja en un paisaje azul. Óleo, 1969 - 1971.