LOS LIBROS

JUAN RUIZ DE ALARCÓN. SU MUNDO MEXICANO Y ESPAÑOL

De WILLARD F. KING
Por FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA

• Trad. de Antonio Alatorre. El Colegio de México, México, 1989. 290 pp.

JUAN RUIZ DE ALARCÓN (1580/1 - 1639) HA sido siempre visto como una especie de cuerpo extraño dentro del magno despliegue supuesto por nuestro teatro del período clásico. Su interés en la presentación de caracteres centrados acerca de alguna cualidad o vicio, sus temas sabiamente gobernados por la sensatez virtuosa, su frialdad hacia los que Lope llamaba "casos de la honra", han obligado a situar a Alarcón como un caso especial y aparte. No ya un recuadro individual en el gran retablo de la comedia del Siglo de Oro, sino un altar separado y, aunque más pequeño, de fábrica elegante y exenta de innecesarios adornos y oropeles.

Fruto de una vida de eruditos desvelos, el libro de la profesora norteamericana Willard F. King, *Juan Ruiz de Alarcón. Su mundo mexicano y español*, no viene a alterar dicho planteamiento desde un primer momento inconmovible. Su gran aportación consiste en impostarlo sobre bases de la mayor solidez y que por primera vez dan paso a una explicación coherente del mismo. Quedan superadas de una vez ciertas pistas críticamente falsas, como la relativa al "mexicanismo" de Ruiz de Alarcón, tan a toda costa buscado por ciertos críticos en indicios tan resbaladizos como la refinada cortesía del lenguaje. Cae también por tierra algún que otro mito, como es el repudio de Alarcón por parte del público o lo efímero del paso de su teatro por los corrales. Hubo desde luego una casi universal carga antialarconiana agrupada en torno a Lope de Vega por razones de celos ante el favor de que empezaban a gozar sus comedias y coronada por Quevedo y sus amigos por motivos aún oscuros. Sus mejores comedias siguieron, sin embargo, representándose, y su retirada del teatro se debe tal vez más, de inmediato, a su entrada en un respetable cargo del Consejo de Indias (1626) que a ninguna conciencia de fracaso ni de achicamiento ante tantas mezquindades. Respetado, próspero y satisfecho, el dramaturgo recoge también una cosecha de elogios y laureles en sus últimos años.

Si el temprano aflorar en Ruiz de Alarcón de una conciencia nacional mexicana es, por supuesto, un ensueño romántico, su arraigo en la vida y mentalidad del criollo se acredita como uno de los hondos cimientos de su obra. Sin necesidad de poblar las tablas de indios ni conquistadores, la experiencia de su México natal le ha permitido desarrollar una sensibilidad especial hacia realidades tan peninsulares como puedan ser la del morisco o la de una fe en la sociedad protegida de arbitrariedades por leyes sabias y bien aplicadas. Juan Ruiz de Alarcón sirve en este libro como oportunidad para una rica pintura o corte sagital de la vida y sociedad mejicana en sus instituciones de cultura y gobierno, en su economía y en las tempranas ambivalencias y tensiones políticas surgidas entre criollos y peninsulares.

El punto de arranque de esta nueva visión de Ruiz de Alarcón y su teatro es sin duda un cuidadísimo estudio genealógico. No: no tenía nada que ver con la noble casa de los Mendoza "de los buenos y sin martes", como se viene repitiendo por tantos sitios. Sus orígenes no podían ser más desfavorecidos. Descendía por línea materna del linaje sevillano y judeoconverso de los Cazalla, es decir, de uno de los de más infausta memoria en los anales de la Inquisición y que oportunamente se esfumó de los documentos a mediados del XVI. Su padre, con algunas raíces de hidalguía conquense, era con toda probabilidad hijo de un cura de cierto lugar de La Mancha que lo hubo en una esclava tal vez morisca. El dramaturgo conoció en su niñez el ambiente medio increíble de Taxco, remoto centro minero donde toda suerte de elementales pasiones humanas hervían de consuno con el más temerario fervor judaizante de los portugueses atraídos al olor de sus venas de plata.

Juan Ruiz de Alarcón representa, pues, un nombre más que añadir al elenco de los ingenios judeoconversos del Siglo de Oro, sólo que aun dentro de tal categoría viene a constituir también un caso peculiar (un caso "criollo"). A pesar de la vigilancia inquisitorial, el ambiente de Indias determinaba una mitigación de los rigores que imperaban en la Península. La sociedad de los virreinatos no alcanzaba a polarizarse de la misma forma en torno al principio excluyente de la sangre, porque en ella se veía contrarrestado por el orden económico y (frente a los indígenas) por la pigmentación de la piel. El acceso a la respetabilidad resultaba mucho más fácil tras el borrón y cuenta nueva supuesto por el paso del océano y, contra la tesis del *Buscón* de Quevedo, eran muchos los

que allí cambiaban de vida y costumbres. La conducta razonable y prudente (no lo que hacían aquellos mineros de Taxco) de hecho ponía en Indias a cubierto de muchas contingencias desagradables. Ruiz de Alarcón tuvo cuidado, claro está, de no exponerse a ninguna información de limpieza, pero es obvio que no se le suscitaron tampoco grandes dificultades por ese lado (a pesar de alguna maliciosa insinuación por parte de Lope) y hasta supo la manera de llegar a una buena altura en la pirámide del "establishment". Dicho de otra manera, y aunque sus orígenes no fueran en rigor ningún secreto, Ruiz de Alarcón no "contaba" gran cosa como converso en activo. El ganar y conservar amigos, junto con la espera del momento oportuno y el tantear el suelo antes de pisarlo, debieron de rendir en su vida en la misma medida que lo hicieron en su teatro. Es evidente que su tacha de limpieza no fue para él la fuente de amargura ni de frustradoras rebeldías que a menudo constituyó para tantos otros ingenios en torno suyo. Tampoco, por la misma mecánica, la clase de acicate creador que llegaba a ser en tantos de ellos. El dramaturgo criollo no era ningún fray Luis de León.

El destino y conciencia de Juan Ruiz de Alarcón es desde cualquier ángulo que se mire un determinismo de individualidad en aislamiento. Criollo, converso, deforme, miembro del grupo selecto de los juristas o letrados, sus circunstancias personales eran otras tantas capas aislantes para impedirle ninguna fusión con lo mayoritario, justo al otro extremo del caso de su rival Lope de Vega. Las consecuencias están claras en su teatro, donde no se celebran glorias nacionales ni tradiciones caballerescas, donde no se idealiza a los labradores, donde no hay tampoco aquellos "casos de la honra", es decir, toda aquella balumba de que Lope había de sacar tantos títulos, tantos aplausos y tantos reales. El amor funciona allí como una realidad en que supremamente se aquilatan el juicio, la sinceridad y la sensatez porque los yerros se pagan en este terreno muy caros y no se perdonan así por las buenas, como con tanto regusto hacía en cambio Lope. Más aún, el amor no es el ápice de su temática ni de su axiología, porque dicho lugar de privilegio queda reservado para la amistad, la gran virtud epicúrea y la que para Alarcón ennoblece más a los seres humanos. Su gran tema no es otro que la vida de personas tan conscientes como él sobre el fondo de ciudades importantes y de gran personalidad: la Salamanca estudiosa de la *La cueva de Salamanca*; el laboratorio social que viene a ser la Sevilla de *El semejante a sí mismo* y *La industria y la suerte*; el mundo de valores y contravalores del Madrid cortesano en *Las paredes oyen, La verdad sospechosa, Los favores del mundo, El examen de maridos* y alguna otra.

Alarcón es ahora por vez primera valorado en lo relativo a su adscripción al grupo elitista de los letrados. Por cuanto sabemos, fue feliz en sus años de la Universidad de Salamanca (1600 – 1606), que entonces vivía sus últimos años de esplendor intelectual. Dicho mundo académico representaba el único tipo de sociedad que entonces valoraba el ingenio y las dotes para la relación humana esencialmente civilizada que allí regía. Su experiencia salmantina le confirmó para siempre en la idea de responsabilidad por los propios actos y el alto nivel de autoexigencia que ha de darse como supuesto previo entre quienes aspiren a ningún "status" de orden superior. Sólo que el Alarcón licenciado por Salamanca era también un profesional que entendía de gobierno y del hacer y aplicar de las leyes, así como de las mutuas obligaciones entre gobernantes y gobernados. Todo lo contrario que un intuitivo ni un hombre de emociones primarias, su teatro se impregnará del mismo espíritu no de ningún estrecho legalismo, sino del orden justo y natural de las cosas.

Juan Ruiz de Alarcón representa un caso no menos ideal de estudio por cuanto atañe al perfecto ensamblaje entre vida y obra, intelecto y arte, fondo y forma. Su caso hace inevitable el pensar en términos de estilos mentales en profunda divergencia y anticipo sobre su ambiente, como puedan ser burguesía y "lumières". Aunque lejos de resultar para nada un mal cristiano (y no se diga de alguna veleidad judaizante), Alarcón no ingresa, por ejemplo, en ninguna de las hermandades piadosas de la Corte a que solían acogerse los poetas, ni hace grandes alardes de religiosidad en su breve y bien ordenado testamento, ni (como Lope) ingresa en el Santo Oficio. Más aún, hoy podemos adscribirlo con seguridad a una conciencia política de signo avanzado para su época. No hay que olvidar, como comienzo, que la vida intelectual del estudiante salmantino era en aquellos años mucho más rica y variada que cuanto se había venido sospechando, y es un punto en que tal vez hubiera podido hacerse más hincapié en este libro. La formación literaria se consideraba a la sazón parte esencial de los estudios jurídicos. Se leía mucho en latín, español e italiano, pero existía además una gran curiosidad por autores arriesgados como Maquiavelo, Tácito, Lipsio y las buscadísimas gacetas de Venecia. Circulaban bajo cuerda libros prohibidos y todo un "samizdat" de cartapacios incontrolados. El paso por Salamanca de todo ingenio no adocenado era incompatible con ciertos estados de inocencia que, con toda certeza, no se dieron tampoco en el caso egregio de Juan Ruiz de Alarcón.

Con toda puntualidad, el dramaturgo militó en el sector más avanzado compatible con las ortodoxias de la época, una especie de centro – izquierda que sólo hemos empezado a conocer de pocos años a esta parte. No tenemos hoy dificultad para comprender lo que significaban sus versos para los preliminares de los *Proverbios morales* (1618) del doctor Cristóbal Pérez de Herrera (1556 – 1620). Tal vez el más destacado representante del sano arbitrismo y cabeza visible, desde muchos años atrás, de la opinión reformista, se había identificado en su *Amparo de pobres* (1598) con ciertos planes para control del pauperismo tras los cuales latía la alternativa de lo que hoy llamaríamos una "perestroika" judeoconversa. Terminaría ésta con las exclusiones de sangre y, sobre la base de una profunda valoración del trabajo, la economía y la técnica, soñaba con transformar aquel Madrid de los Austrias en "otro Amberes". Inspirador directo y reconocido de Mateo Alemán, el famoso protomédico queda así gallardamente ligado ante la historia no a una imposible revolución pacífica, pero sí a los brotes más renovadores de la novela y el teatro de su tiempo.

Sin posibilidad de hallar ningún eco eficaz en la cerrazón de la época, Pérez de Herrera no venía a ser para aquella fecha más que una especie de bandera conservada en la vitrina de un museo. Rebosante de las energías creadoras de la madurez y atento sobre todo a resultados prácticos, Juan Ruiz de Alarcón le rinde su tributo, pero no deja de mirar

hacia la orilla de otras opciones que pudieran perfilársele como viables dentro de la relatividad de sus tiempos. La hallará en torno al programa ambiciosamente reformista del conde – duque de Olivares que, aunque destinado a tantas claudicaciones y a rotundo fracaso final, se ofrecía a la sazón como la gran oportunidad de una prometedora ruptura con un pasado estultificante. Olivares trabajaba en el seno de la eterna contradicción de cuantos pretenden imponer un programa reformista sirviéndose de un autoritarismo retrógrado, pero dicha aporía política, hoy tan familiar y gastada, distaba de hacerse visible en los horizontes de hacia 1620. Ruiz de Alarcón creyó, como muchos otros, en la tesis política del valimiento recto y capacitado. Sin el triunfo inicial de Olivares, el poeta no hubiera sido nunca nombrado relator del Consejo de Indias.

Claro que no todo fue para el dramaturgo tan llano ni comprado a un bajo precio. En 1606 actúa en una diversión de poetas sevillanos en tesitura de sacar bufonesco partido a su semienanismo y famosa doble corcova. Fue también, se nos explica en este libro, una postura vital que mantuvo por muchos años y a la larga terminó por asquearle. No se añade allí que se trataba, una vez más, de la entrada en uno de los papeles típicamente reservados en aquella sociedad al converso. Alarcón no podía ignorar que tanto su linaje como su gibosa deformidad tendían a convertirlo en una segunda edición de don Francesillo de Zúñiga, si bien se le advierte muy decidido a no repetir su triste historia. En el carnaval de 1623 corre a su cargo, pero esta vez ante el rey y toda la corte, la representación de chuscas comedias. Compartió el bufonesco encargo con Luis Vélez de Guevara, otro poeta de linaje no menos maculado. Naturalmente, nada de esto son casualidades.

Todo lo anterior tiene serias consecuencias. Es importante sustraer al dramaturgo criollo de una luz de frustración. Cuanto más se estudia su obra tanto más se llega a estar persuadido de un cierto carácter acéfalo y carente de cumen, que cae sobre ella como un golpe de guillotina en el amanecer de su mejor momento. Su canon se halla falto de un logro artístico a la altura de las cualidades que sólo hubieron de quedar en estado de fascinantes promesas y de avance por caminos de improviso abandonados. ¿Cuánto no daríamos por una verdadera confesión a calzón quitado del gran criollo? Su choque literario no en vano se produce con Lope de Vega y Quevedo, es decir, con las respectivas cabezas de un conservadurismo popular y de otro confusamente oficialista. Un conservador moderno como José Bergamín, que canoniza el concepto dramático de Lope y de Tirso, no podrá menos de referirse al teatro, "tan justamente vituperado por sus contemporáneos, del intruso Juan Ruiz de Alarcón".

Por lo demás, todos aquellos reformismos, sabemos hoy, no condujeron a nada, ni llegaron a modificar en lo más mínimo los rumbos rígidamente impuestos por un pasado de casi dos siglos. Cuidadoso de no pisar ningún avispero, el dramaturgo no puede pronunciar tampoco su última palabra en el arte. En una época en que todos cultivan a su alrededor la literatura del desengaño ascético (observa la autora del libro), Alarcón compromete su obra a la idea de la vida; una vida más sensata y más digna, en alejamiento de la maledicencia, la envidia y la acepción de personas. Nadie era tan lerdo entonces ni ahora como para dejar de comprender que la verdadera diana no eran allí los consabidos "vicios y defectos morales" de la prédica, sino el casticismo de una sociedad encastillada y el concepto político que le servía de base. La misma famosa búsqueda o afirmación del "carácter" dramático, implícita en este proceso y transformada en norma estética para Molière, no constituía para Alarcón más que un simple subproducto de unos planteamientos de inmediata raíz personal. El caso de Alarcón, como el de Mateo Alemán, no era el del genio incomprendido de modelo romántico, sino el de creadores en permanente riesgo de ser demasiado bien comprendidos, por encima de sus cautelas y de sus bien montadas estrategias o coartadas en el terreno del arte.

Quiere decir, pues, que la disidencia estaba allí en toda su potencial gravedad y revestía la forma de una completa desautorización de la axiología oficial de la Monarquía. Es enteramente legítimo ver en ello una última consecuencia del precoz pero implacable divorcio tanto sentimental como crítico del criollo frente a la metrópolis. La mexicanidad de Ruiz de Alarcón, siempre buscada tan a trasmano, tiene en estos terrenos una honda capacidad explicadora. Insoluble conflicto pues, pero también indefinidamente aplazado en el caso de un Juan Ruiz de Alarcón, para quien la única alternativa no suicida del criollismo es un honesto marchar de la mano con la Corona española. O en la práctica un puesto bien remunerado en el Consejo de Indias. Faltaba aún mucho para los tiempos de Miranda y de Bolívar, que nada ni nadie podían anticipar. El mismo enraizamiento temperamental que le impulsaba a dicho repudio por la vía de lo razonable y honesto, le vedaba a la vez las salidas del heroísmo o el martirio.

El libro de Willard King puede considerarse un triunfo de la filología tradicional en su renovada alianza interdisciplinar con la historia social y de las mentalidades. Ejemplo de cómo el avance supuesto por la explosión de conocimientos permite ver claro donde antes sólo se daban tropezones, resuelve o al menos aclara de forma sustancial la mayor parte de las cuestiones pendientes en torno a Juan Ruiz de Alarcón. Hay que observar, sin embargo, que dicha problemática revestía un carácter en cierto modo preliminar, por lo cual da también paso para en adelante a una nueva generación de arduos temas de estudio. Es ahora cuando puede y debe comenzar un laboreo más a fondo en aquella obra privilegiada.

Personalmente no puedo menos de maravillarme ante el papel de los hijos de México en la historia literaria de aquel siglo. El caso de Alarcón se me perfila desde ahora en un notable paralelo con el de Sor Juana Inés de la Cruz. Por supuesto, no vino ésta a la Península (aunque sí su obra), ni ejerció altos cargos, ni se proponía las mismas metas artísticas. La semejanza radica en el carácter de obras que podemos considerar esencialmente incompletas o semifrustradas.

AVISO AL LECTOR

A partir del próximo número el ejemplar de *Vuelta* costará 10 000 pesos; la suscripción anual para la república mexicana, 100 000 pesos; para Norte y Centroamérica, 70 US dólares; para Europa y Sudamérica, 85 US dólares, y para Asia África y Oceanía, 95 US dólares.

Ni Alarcón ni Sor Juana pudieron de veras darle verdadero fin por circunstancias adversas que podían más que ellos y les venían impuestas desde fuera (ya se sabe cómo se amedrentó a la monja mencionando a la Inquisición). Esto cuando en ambos se hallaba en marcha una tarea insustituible y de máximas promesas para el futuro de las Letras de lengua española: Juan Ruiz, echando las bases para una completa reorientación en sentido elitista del inmenso fenómeno dramático español. Sor Juana, permitiendo la continuidad sobre bases rejuvenecidas de la gran literatura del Siglo de Oro justo en el momento en que ésta se apagaba en la Península. Cabrá, pues, discutir mucho en el futuro acerca de la naturaleza, orígenes y destino de lo que desde ahora hay que llamar la gran alternativa criolla.

© Saber Leer

La casa de usted y otros viajes

De JORGE IBARGÜENGOITIA
Por FABIENNE BRADU

• Selección de Guillermo Sheridan, Ed. Joaquín Mortiz, México, 1991, 338 pp.

a J.G.H.

Una noche que estábamos en casa de Mario Lavista, nos faltaba una cuarta persona para jugar dominó. Mario le habló a Joaquín Gutiérrez Heras, el compositor de contados *opus*, para que completara la mesa. Joaquín accedió con dos condiciones: traería unos bolillos para las tortas porque odia el pan Bimbo y nos enseñaría un juego de barajas, del que sólo nos anticipó el nombre: *la viuda negra*. Al rato, llegó Joaquín con una inusitada excitación en los ojos y con una bolsa de pan en la mano —el papel de estraza estaba tan maltratado que deduje que la bolsa debía tener tantos años como el *Opus* 1 de su dueño—. Después del dominó y de las tortas, Joaquín sacó las cartas y nos advirtió: "Este era el juego favorito de Jorge Ibargüengoitia. Pasábamos noches enteras jugando a *la viuda negra*". La curiosidad literaria me animó a desentrañar las torpes explicaciones de Joaquín. Si bien sería incapaz de recordar las reglas del juego, me acuerdo claramente de su espíritu, que en pocas palabras resumiría así: se trata de divertirse mucho, al amparo de reglas perfectamente arbitrarias, complicadas y babosas, y a costa de fastidiar a los demás. Lo que nunca pude elucidar es la razón de su nombre, aunque sospecho que sólo se trata de una trampa más para incitar a los ignorantes a sentarse en una mesa y reírse de su desconcierto cuando intentan penetrar las laberínticas entrañas de la despampanante *viuda negra*.

Lo que no me extraña es que éste fuera el juego favorito de Ibargüengoitia: se parece a su literatura. Me imagino que escribía sus crónicas con la misma pasión con la que jugaba a *la viuda negra*: descifrando la realidad para pescarle sus trampas, sus mentiras, sus jugadas absurdas, y desenmascarar al que las cometiera. *La viuda negra* no es un juego de graves apuestas, como el póker o el bridge, ni es trivial o convencional, como la canasta; es esencialmente lúdico y marginal, y también apasionado y cruel, como la literatura de Ibargüengoitia.

Este tercero y último volumen de sus crónicas, *La casa de usted y otros viajes*, muestra sin embargo a un Ibargüengoitia más diverso en sus tonos que en los libros anteriores (*Autopsias rápidas*, Vuelta, 1988; *Instrucciones para vivir en México*, Joaquín Mortiz, 1990). Las crónicas sobre la reforma agraria y el desmoronamiento de la Ciudad de México son de una seriedad escalofriante. La constante reside en una mirada sesgada, desembaucadora y siempre fresca, sobre una realidad que sólo cambia para empeorar: "¿Que cómo encuentro la Ciudad de México? Pues muy rara, pero igual, nomás que peor". Es, por antonomasia, una mirada de peatón. Ibargüengoitia confiesa en sus artículos sobre Coyoacán que no tenía coche y se trasladaba a pie cuando las distancias lo permitían. Esto no es un simple dato biográfico: es el origen y la razón de ser de su singularidad en la literatura mexicana. Es una condición que obliga a ver lo que otros no ven: Ibargüengoitia no retrata el caos urbano a través de un mapa aéreo de la ciudad, sino a través de la desaparición progresiva de las banquetas, invadidas por postes eléctricos, charcos de cochambre, vendedores ambulantes o propietarios abusivos que prolongan sus cocheras en declives que permiten la entrada simultánea de cinco coches. Toda la historia de la Ciudad de México trazada en unas cuantas cuadras de Francisco Sosa; una humanidad a escala de barrio y de un tiempo domesticado. Esto es lo que lo lleva a escribir, por ejemplo, una "Sociología de una esquina" para hablar de la "ciudad diabética". Su diagnóstico del gobierno de la ciudad gana pertinencia con los años: "...uno de sus mayores defectos es estar sobrecargada de autoridad. Parece que aquí viven los Poderes y que los demás somos invitados". Sorprende observar que, desde los años setenta, los habitantes de la Ciudad de México seguimos indignándonos por las mismas barbaridades que denunciaba a diario Ibargüengoitia y seguimos repitiendo con él las mismas lamentaciones escapistas, en lugar de tratar de detener el deterioro de la capital. No sabría decir si lo más asombroso está en la capacidad visionaria de Ibargüengoitia o en nuestra propia capacidad de perpetuar, o dejar que se perpetúen, las visiones premonitorias del escritor. Por ejemplo, en un artículo fechado en 1974, Ibargüengoitia vaticinaba sobre el entonces inexistente programa de "Hoy no circula": "Supongamos que los martes se prohíbe el tránsito de vehículos cuya placa termina en 3 o en 5 —o suma 14, o contiene la letra Q—. Va a ser necesario, como apuntó el mismo funcionario, crear un nuevo cuerpo de policía para vigilar la aplicación de esta medida. Ya tenemos el rayito de esperanza: ¡cuántas personas

que actualmente no dan golpe, a quienes sus familias tildan de buenos para nada, son, sin embargo, capaces de distinguir el 3 del 4, de sumar hasta catorce y de tocar un silbato! Para éstos se abre una nueva vida más digna y más creativa que la que han llevado hasta la fecha". Como sigue argumentando Ibargüengoitia en su profético artículo "Preludio de una nueva vida", evidentemente la solución no está allí, sino en sustituir la gasolina por "cera de Campeche adulterada, por ejemplo"...

Su diagnóstico del gobierno general del país padece de la misma lucidez: "...el PRI es minoría, de acuerdo, pero está sostenido en el poder por una masa enorme y corrupta, a la que tiene acceso casi todo mexicano que esté dispuesto a hacer un favor con tal de que le hagan otros a cambio." ¿Acaso no es una variación de "la crítica de la pirámide"?

Además de ser un peatón por *modus vivendi*, Ibargüengoitia es un turista que tiene tendencia a quedarse sentado en una silla. Por esta otra característica suya, la parafernalia de los viajes resulta tan o más importante que lo que puede ir a observarse en las "casas ajenas" que serían, para él, los demás países. Viajar significa ante todo *moverse* y ser removido de su entorno familiar. Las crónicas de viaje, que constituyen la otra vertiente de este volumen, se refieren al costoso esfuerzo que implica para el sedentario trasladarse a otros lugares y a la gozosa o difícil recreación de un entorno íntimo en cualquier parte del mundo. Ibargüengoitia nunca visita un país con el ánimo de un paisajista o de un historiador: prefiere meter las narices en las enaguas de una ciudad, como quien pretende conocer a sus huéspedes de una noche, no en su conversación ni en su arte culinario, sino en la visita furtiva al baño en el momento más aburrido de la sobremesa. Gracias a su curiosidad morbosa, sabemos por ejemplo de todas las extravagancias de excusados y baños que han aparecido en sus peregrinaciones desganadas por el mundo.

Pero viajar también significa, para Ibargüengoitia, el regreso a la patria y la posibilidad de verla con nuevos ojos. Por esto el volumen se cierra atinadamente sobre las crónicas del regreso. Una de las sorpresas que le depara su mirada renovada es esta inmejorable visión del jamón mexicano: "Lo que están vendiendo aquí por jamón es un invento execrable: carne molida color de rosa, a la que se le ha agregado cartílagos para darle consistencia, y que se ha prensado en forma de pierna de puerco." La ausencia, dice Ibargüengoitia, produce incredulidades que pueden ser interesantes. Yo añadiría que provoca asimismo un arte narrativo que, en su caso, resplandece en anécdotas como ésta: "fui a comprar carpetas para organizar mi archivo de nuevo. Me atendió un joven que debería estar expuesto en el Museo del Hombre. Escogí tres colores de sobres y pedí diez de cada uno. El joven subió al tapanco y regreso al ratito con unas cien carpetas de cuatro colores, dos de los cuales yo había escogido. En el tiempo en que se tardó en contar tres veces diez, le explicó a un cliente dónde estaba una calle, a una dependienta donde estaba el papel de china, se ofreció a buscar un rollo de película que nadie había pedido, se peinó dos veces, y se equivocó al darme el cambio —a su favor."

La ausencia de Ibargüengoitia en las letras mexicanas pertenece a esa clase de incredulidades que él registraba y con las cuales uno difícilmente se conforma. Con cierta tristeza recibimos el último de los volúmenes de sus crónicas, porque no nos resignamos a que éste lo sea. En adelante, sólo nos quedará releerlo por el placer de festejarle su arte narrativo con las carcajadas o el escalofrío, y rendirle homenajes secretos... jugando, por ejemplo, a *la viuda negra*.

Triste domingo

De RICARDO GARIBAY
Por CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

• Joaquín Mortiz, 1991, 332 pp.

La obra de Ricardo Garibay (1923), es un cuerpo narrativo sólido y complejo que merece examen. Obra fuerte, violenta y hasta procaz, permanece distante del canon de la literatura mexicana contemporánea. La publicación de *Triste domingo*, su novela más reciente, es la oportunidad para intentar un corte crítico sin duda necesario.

La complejidad de Garibay no sólo se debe a su variedad de registros —reportaje, guión, novela, cuento— sino también a la libertad con la que cambia de tono. Sus habilidades narrativas le permiten pasar del hermoso patetismo de esa contundente novela que es *La casa que arde de noche*, a su vez tan concisa, a libros tan extraños como *Taíb*, donde viaja de una simpática fantasía prosística a arrebatos de franca majadería.

Hay que repetirlo, Garibay es un maestro de la prosa coloquial que se escribe en México desde el medio siglo. Antes que él pocos habían *escuchado* el habla de los mexicanos como Garibay. De los pastiches cantinflescos de un José Rubén Romero al oído del autor de *Bellísima babia* hay una distancia oceánica. Sin su presencia se explican con dificultad las libertades de un José Agustín. Sin embargo Garibay siempre ha comprendido que la fidelidad conversacional es una coartada artística, no la copia pretendidamente exacta de algo que se convirtió en mito generacional: ese culto al "habla popular" donde la grabadora sustituye a la literatura.

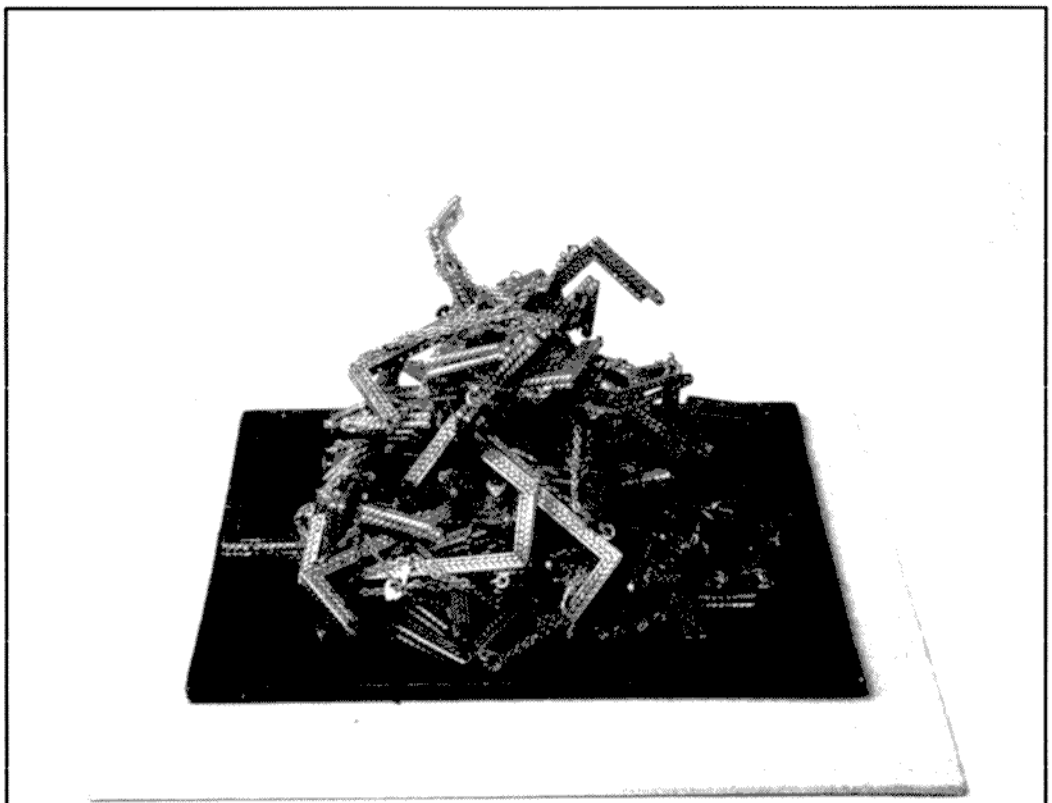
Triste domingo ratifica el célebre oído literario de Garibay, lo mismo que una característica infrecuente entre los narradores locales: la capacidad de crear personajes. Esta novela relata un triángulo amoroso entre una mujer joven, y dos hombres diametralmente opuestos: Fabián, estudiante pobre y Salazar, un millonario seductor. Se trata de caracteres muy fuertes. Tanto la estupidez maravillosa del joven, la dubitación sentimental

de Alejandra y la estrambótica vida de Salazar resultan creíbles y memorables. El realismo de Garibay cumple con creces con las obligaciones estéticas que se impone: sus personajes son ficción lo mismo que realidad.

Sólo un escritor de la experiencia narrativa de Garibay puede atreverse a escribir, sin pretender la originalidad, una historia de amor, tarea casi imposible para un autor joven. Sin embargo la ambigüedad de *Triste domingo*, sus juegos descarados con el lenguaje, lo van orillando, enamorado de sus creaciones, al melodramatismo. La novela desbarra hacia un tema cuya solución es muy vieja: la mujer caída. Dividida entre dos mundos, Alejandra y Garibay tras ella, repiten la suerte de Madame Bovary. Esta salida no era necesaria para el texto, es un alarde sentimentaloide que *Triste domingo* no necesitaba. Triste romanticismo.

Triste domingo es una novela situada en el presente con varios deliberados guiños nostálgicos. Esta combinación afortunada explica, quizá, la posición de la generación de Garibay en nuestra literatura. Como Elena Garro, como Sergio Galindo, como Jorge López Páez, estos autores quedaron a la sombra de la generación de prosistas inmediatamente posterior. Amparados por la resonancia del *boom* y por la renovación radical que en varios casos proponían, de Sainz a Elizondo, entre "onderos" y "mafiosos", sacaron temporalmente de la jugada a los narradores nacidos en los años veinte. Pero éstos demostraron tener una carrera más larga. Las muertes precoces de Inés Arredondo, Carlos Valdés o Juan Manuel Torres o la escueta labor narrativa de Melo, Pacheco, Elizondo o De la Colina (García Ponce es la excepción que confirma la regla) devolvió la luz pública sobre Garibay o López Páez.

Nunca quedará zanjada la discusión sobre la abundancia y la reticencia en literatura. En el caso de Garibay, también autor de reportajes memorables sobre la podredumbre de México, es de agradecerse su pasión ¿juvenil? por atreverse a escribir, a errar y acertar, a exponerse al martirio de la publicación y la crítica. *Triste domingo* no es su mejor novela, pero es la más arriesgada y por ese riesgo es de esperarse que siga ocupando ese lugar incómodo y polémico que vive en las letras mexicanas.



Re – sac

Cómo reorganizar Rusia. Reflexiones en la medida de mis fuerzas

De ALEXANDER SOLYENITSIN
Por IGNACIO DE LLORENS

• Tusquets, Barcelona, 1991.

Sería tarea ardua y difícil encontrar una figura más denostada por la intelectualidad progresista occidental que la de Solyenitsin. La crítica al talante un tanto profético, medio místico y con ínfulas teológicas que ciertamente adopta el escritor ruso ha sido tan acerba que no ha permitido justipreciar el carácter y la significación de su obra. No obstante, pocos textos tan capitales como *Archipiélago Gulag* para entender la historia del siglo XX.

De la escasa comprensión de la obra de Solyenitsin en el ámbito hispánico da prueba fehaciente el hecho de que ésta su obra principal no haya sido publicada todavía íntegramente veinte años después de su aparición (la editorial Tusquets ha anunciado la próxima edición completa de la misma).

Se ha tildado a Solyenitsin de rancio zarismo, de pensador carpetovetónico, de ser la justificación de la existencia de campos de concentración o de estar atacado de "folia anticomunista" (sic. Enciclopedia Catalana). Siendo merecedor de semejantes virtudes, la denuncia del totalitarismo, su denodada lucha contra el Estado soviético en solitario y durante tantos años que culminó con el exilio obligatorio no tienen ningún valor.

Pero el derrumbamiento en olor de multitudes de las dictaduras comunistas en Europa ha hecho más parcos a sus detractores. El último libro de Solyenitsin, sus reflexiones sobre la reconstrucción de Rusia ahora que "los relojes del comunismo han dado todas las horas", ha sido acogido con desdén. El autor de *Archipiélago*... sigue siendo "un hombre que sobra", como acertadamente lo calificó Claude Lefort; aunque en el ámbito hispánico no ha tenido ocasión ni de salir sobrando, pues nunca ha llegado a estar presente.

La publicación en inglés del presente texto hace un año levantó cierta polémica y pronto fue traducido a otras lenguas. La versión rusa no se hizo esperar y ha alcanzado una difusión considerable. Muerto Sajarov, posiblemente sea Solyenitsin la voz con mayor ascendencia popular en Rusia. La polémica en torno a su último libro ha llegado también a las páginas de la revista rusa anarquista de mayor tirada, *Obshina* (Comunidad), en cuyo número de julio se incluían artículos en pro y contra de las propuestas del autor de *Archipiélago Gulag*.

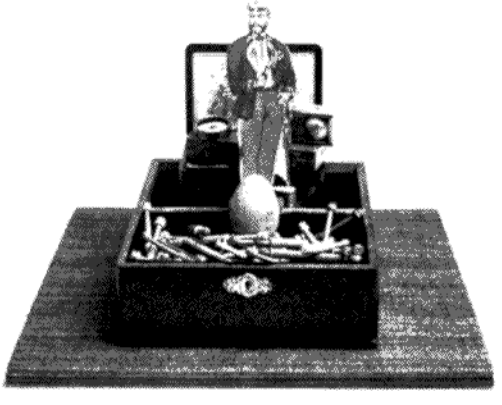
Empero, los acontecimientos desencadenados a partir del fracasado golpe militar de agosto han zanjado una parte del debate. Todas las repúblicas a las que recomendaba conceder la independencia lo son ya o están en vías de serlo. Esto ha sido posible gracias a la caída, con estrépito de derrumbamiento de estatuas, chirriar de cadenas de tanques y algarabía popular, del partido comunista. De hecho el "patriotismo soviético" no era más, afirma Solyenitsin, que un valor fomentado por el partido único en el poder para servir a sus intereses de dominación mundial y que "nos presentó ante todo el planeta como imperialistas ávidos e insaciables, siendo así que nuestras rodillas tiemblan y nos caemos de impotencia".

El camino de Rusia no está marcado por la anexión de tierras y pueblos. Por encima y en contra de ese imperialismo y sus resabios está la verdadera tarea: la regeneración espiritual del país.

Intentar situar a Solyenitsin en el campo político tradicional en Occidente desde la Revolución francesa es como proponerse resolver la cuadratura del círculo. Su voz proviene de una tradición que Occidente ha relegado al estante donde se sitúan los souvenirs de países exóticos. Sin más valor que ése.

Los postulados donde enraizaba su radical combate contra el totalitarismo comunista, le siguen permitiendo también llevar a cabo una fenomenal crítica del capitalismo. No sería de extrañar que en alguna docta enciclopedia pronto se le tildara de "folia anticapitalista".

En efecto, la sociedad occidental dista mucho de poder pasar por modelo para la reconstrucción de los países que viven en las ruinas del totalitarismo. Sostener esto en la Rusia de hoy supone enfrentarse a la más poderosa idea dominante.



El huevo de Colón

La herencia maldita del comunismo, un argumento más en su contra, consiste en entregar a los pueblos a los que ha sometido a los brazos del espejismo del consumo, el lujo y la vaciedad propia del capitalismo. Solyenitsin se niega a identificar el progreso con "la llama devoradora" del consumismo, con "la peste psicológica del aumento de los precios" y con "la depravación total" que supone el despilfarro, que atenta contra "el sentimiento humano de autolimitación". Advierte a sus conciudadanos del peligro que supone la actividad usurera de los bancos (y podemos ver a Raskolnikov afilando su hacha) y la creación de monopolios. Frente a este modelo de "desarrollo" económico occidental aboga por el resurgir del artesanado y el renacer del campesinado, destrozado casi hasta la total aniquilación por el comunismo.

"Hay que sostener que la estructura del Estado es menos importante que el clima de las relaciones humanas" No aboga, ciertamente, por la destrucción del Estado, Solyenitsin no es Tolstoi, pero sí considera que la política toda debe estar supeditada a la moral y ésta va unida a la vida espiritual de los hombres y los pueblos. La moral del político no debe ser distinta de la del resto de personas, como sucede en Occidente, donde "los estados y los dirigentes políticos están liberados de lo que se exige a cualquier hombre de bien". El Estado, de alguna manera, debería ser el reflejo de la excelencia moral de los hombres.

Ante el electoralismo partidista y la democracia restringida y contra las minorías, opone Solyenitsin un proyecto de democracia desde abajo, intentando recuperar formas de administración tradicionales rusas, lo que hubieran podido ser los soviets si no hubieran estado "oprimidos desde el principio por el partido comunista". Por lo tanto propone un sistema de democracia directa y local basado en los *zemstvos*, una suerte de asambleas ciudadanas, evitando caer en el burocratismo del que tan mal recuerdo queda en Rusia.

El registro del lenguaje político aceptado en Occidente queda reducido a la jerga socioeconómica que manejan políticos y científicos de la materia. Solyenitsin, a los ojos del discurso político occidental, se ridiculiza a sí mismo al utilizar un registro de lenguaje distinto, con propensiones y achaques místicos. No obstante, también de esto se hace uso partidista, y mientras las conciencias progresistas aceptan, aplauden y ensalzan homilías de obispos vascos o catalanes o teólogos latinoamericanos de la liberación, critican y rechazan planteamientos como el del escritor ruso.

Esperamos que lleguen a nuestros páramos muchos discursos en múltiples registros. En Rusia, donde confiamos que al fin no le quede al reloj del comunismo ninguna hora por marcar, tal vez puedan presentarse serias objecciones al cumplimiento de un proyecto capitalista al modo occidental, iluminado por el espíritu santo del Progreso. Las propuestas de Solyenitsin son, con mucho, bastante más interesantes que los planes que se cuecen en los despachos de las multinacionales, prestas a comerciar con el hambre ajena. Pero al pueblo ruso tampoco hay que pedirle un heroísmo que no nos exigimos a nosotros mismos. En todo caso Solyenitsin nos ha recordado que Rusia es algo más que un inmenso mercado donde colocar nuestros productos, ha puesto en evidencia, para quien quiera intentar leer su texto sin prejuicios, las limitaciones de los esquemas políticos occidentales y ha alentado una esperanza: acaso Rusia pueda ser algo distinto de lo que Occidente quiere que sea.

LAS TENTACIONES DE ANTONIO SAURA

De JULIÁN RÍOS
Por JOSÉ MIGUEL OVIEDO

• Mondadori, Madrid, 1991, 234 pp.

EN LOS ÚLTIMOS AÑOS, JULIÁN RÍOS, EL MAyor contorsionista verbal en la España de hoy, autor de libros como *Larva* (Barcelona, 1984), que son laberintos, trabalenguas y palimpsestos multilingüísticos, ha concentrado su interés en el campo en que se funden palabra e imagen, y ha producido libros en colaboración con artistas tan diversos como R. B. Kitaj, Eduardo Arroyo y Antonio Saura. Aparte de los textos dedicados a —o provocados por— estos pintores y a Jordi Colomer en *La vida sexual de las palabras* (Madrid, 1991), Ríos ha publicado *Impresiones de Kitaj (La novela pintada)* (Madrid, 1990) y tiene en preparación con Arroyo un gran álbum de homenaje a Joyce por los 50 años de su muerte. Es también autor de dos libros con/sobre Saura, publicados en conjunción con las recientes exhibiciones en Zaragoza, Huesca y Teruel: uno es *Retrato de Antonio Saura* (Barcelona, 1991) y el otro se titula *Las tentaciones de Antonio Saura* que es el que tengo a la vista. Y hay que recordar también el libro de varios autores sobre Saura, anterior a éstos, compilado por Ríos: *Antonio Saura. Figura y fondo* (Barcelona, 1987). Estas obras son, sin duda, el fruto de una profunda admiración por el artista y demuestran un mutuo conocimiento y la familiaridad de Ríos con los detalles y el conjunto de una obra tan vasta como compleja. En *Las tentaciones*, específicamente, hay un caso de interacción verbal – visual muy intensa y reveladora.

Se trata de un libro conversado, que en cierto sentido se parece a otro, publicado tiempo atrás: la conversación de Ríos con Octavio Paz que se titula *Solo a dos voces* (Barcelona, 1973). Como en todo buen diálogo, éste es una forma de colaboración en que los planteos y reflexiones de uno estimulan los del otro, formando un texto que de otro modo no existiría: es la conjunción de los dos y la continua participación mutua en el juego de análisis, interpretación y juicio, lo que crea el libro y le inspira vida. El texto, siendo extenso, es sólo un resumen de muchos años y muchos encuentros, en ocasiones y lugares distintos. Hay que observar que, en esta

oportunidad. Ríos ha limitado al mínimo su asombroso e inagotable don para el juego de palabras y la invención verbal; aquí no trata de generar palabras a partir de otras, sino a partir de las imágenes y las cuestiones estéticas que le propone la obra abigarrada y desgarrada de Saura.

El resultado de su esfuerzo es notable porque, al final, tenemos un riquísimo testimonio crítico y autocrítico del artista a través de sus distintas fases y exploraciones. La pintura es un arte silencioso y sus creadores no siempre parecen muy lúcidos sobre su propio arte. La frase de Duchamp al respecto es célebre: "Bête comme un peintre". Este libro nos presenta el caso contrario: el del artista que tiene una alta conciencia estética de lo que crea y de los caminos que recorre. No sólo eso: el lector advierte que esa aguda percepción de lo que el pintor hace es parte constitutiva de la obra misma —una obra que incorpora y procesa los más variados estímulos para producir un resultado que tiene un profundo sello personal. Este diálogo nos permite acceder al taller privado del artista y dar un paseo por él y con él, viéndolo pintar, pensar y sopesar. Muy al comienzo del libro, Ríos observa que dos obras de la misma época divergen radicalmente: una es sobrecargada, la otra austera. Saura comenta: "Ya entonces aparecen estas dos tentaciones que se mantienen totalmente, incluso hoy día, en mí. No solamente en cuanto a mi trabajo, sino también en cuanto a mi vida, al ambiente que nos rodea. Son tentaciones extremadas. Por un lado, el deseo de poseer, de coleccionar cosas, de tener libros, y al mismo tiempo la necesidad de vivir en un ambiente diáfano, aséptico, limpio, justamente como una compensación para poder reflexionar, para poder trabajar, para poder ser uno mismo."

El libro pasa revista a toda la evolución de Saura, desde sus poco conocidos comienzos, en una España tan pobre y aislada por el franquismo que sólo le permitía descubrimientos tardíos, pasando por los experimentos de su fase surrealista, las series de "Damas", las "crucifixiones", las "multitudes", sus variaciones sobre temas de Goya, Picasso y Rembrandt (que Saura llama "Remembrandt"), hasta sus recientes murales, vitrales y otras comisiones públicas. Complementando por más de un centenar de reproducciones e ilustraciones, *Las tentaciones de Antonio Saura* ofrece una visión del conjunto de una obra que al mismo tiempo que se ha distinguido por la asimilación de influjos heterogéneos y por una trayectoria con grandes saltos y zigzagueos, ha permanecido fiel a sí misma y a su arraigo en la gran tradición de la pintura española. El crispado barroquismo de Saura, el guiñolismo de cabezas y cuerpos grotescos, los manchones, garabatos y desfiguraciones de sus telas, son una síntesis de las formas propuestas por toda la pintura contemporánea que sólo un artista español, con ardor pasional y razón sutil, podía intentar.

VOLUNTAD DEL FUEGO

De SALVADOR LÓPEZ BECERRA
Por EDUARDO MILÁN

• Málaga, Litoral, 1991.

LO QUE HA SIDO EXPERIENCIA PERSONAL NO es mixtificación. Por más "alto", más circunspecto que pueda parecer el lenguaje, el producto no es mixtificado. El caso de Jabès es claro: el hecho de ser un egipcio que convivió con el desierto en una actitud de desamparo y de desasimiento, casi mística, lo autoriza a elaborar una poética basada en la desertificación de la escritura. El caso de Jabès es excepcional. Pero se trata de la verdad de la escritura que se esconde detrás de las líneas del texto: un texto armado como metáfora de una vivencia, no armado como uno de los tantos "poder ser" de la escritura. En la mayoría de los escritores ocurre justamente lo contrario. Amparados en la coartada de que la escritura no tiene nada que ver con la realidad, tratan de elaborar un lenguaje a la altura de las circunstancias que no vivieron. El resultado no puede ser otro que la solemnidad. Sí es cierto que existe una relación entre experiencia, entre realidad vivida, y escritura. En este caso, la escritura, cuando no parte de la vivencia, debe usar todos los recursos para ser un verdadero arte de la simulación. Y el arte de simular consiste en un raro equilibro entre lo que puede ser y lo que es. Digo raro porque un desliz, un matiz mal sugerido y toda la construcción se viene abajo. Se vuelve, en otras palabras, inverosímil. Hasta la simulación debe ser verosímil, es decir, debe mantener una cuota de verdad en relación con lo que es o con lo que podía ser. En el mundo natural, plantas y animales cuando simulan lo hacen para parecer otra cosa ya existente en el mundo natural y no para inventar un "producto nuevo" más allá de lo posible. Lo que hay de creación en la simulación es el gesto, el "hacer de cuenta que", no el objeto logrado porque ese objeto ya existe. Es precisamente ese gesto, ese "devenir" una cosa de otra lo que abre una separación entre la imitación y la creación. Es un acto a medio camino: lo que imita es a un objeto que ya existe y lo que crea es el mínimo gesto de una posibilidad. Pero no nace un objeto inédito dentro del universo de los objetos creados.

Esta problemática recorre el último libro de poemas del español Salvador López Becerra (1957), uno de los más precisos exponentes de una cierta zona de la nueva lírica hispana. *Voluntad del fuego* es, a través de su lenguaje, la asunción de la pérdida de voluntad de la "gran poesía". Y de un lenguaje que le vaya a la zaga, es decir, de "un gran lenguaje". El tono de López Becerra es un "tono menor" pero sin renunciar a la posibilidad esencialmente poética de convertir un momento sin importancia en un hecho trascendente. Basta un giro en los talones del lenguaje, un cambio

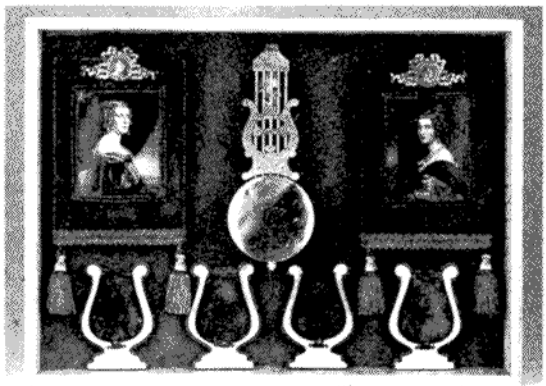
de frente, un corte aquí, y la realidad textual se transfigura. Poesía de la observación más que de la reflexión:

A la indefensa página
Volando
Vencejos
Vienen
Palabra por sí sola dicha
Entre otra dicha aún mayor

O también:

Belleza antigua de lo imperfecto
La sangre rojiza
y
El polen de Al - Andalus

Es una constante de la poesía de López Becerra ese fingimiento de que la realidad es la escritura misma, que la realidad está escrita. Su trabajo sería un trabajo de traducción de epifanías, un simulacro de verdad. Ese simulacro o "insensatez" como lo llaman otros, es la verdadera poesía actual. La conciencia puntual de los medios que transforma la experiencia, aunque sea una experiencia mínima en un acto *otro*. Sin solemnidad ni pretensión. La poesía ya no vivirá más en aquella altura del lenguaje de la solemnidad no vivida. La verdadera poesía vive *aquí*.



Hommage á Mozart: Deux hímnes en Ut

PLUTARCO ELÍAS CALLES. CORRESPONDENCIA PERSONAL (1919-1945)

Por JORGE F. HERNÁNDEZ

• Introducción, selección y notas de Carlos Macías, Fondo de Cultura Económica, México, 1991, 535 pp.

LA APARICIÓN DE LA *CORESPONDENCIA PERsonal de Plutarco Elías Calles* nos ofrece conocer mejor la vida de un actor principal de nuestra historia reciente y corroborar las virtudes de un archivo vivo. Contra los "archivos muertos" de la contabilidad administrativa, los archivos históricos deben procurar mantenerse "vivos". En el caso de los Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca se han conjugado dos elementos fundamentales para la conservación y divulgación de nuestro pasado: un profundo aprecio por los papeles y un continuo esfuerzo por investigar y publicarlos.

Doña Hortensia Elías Calles de Torreblanca y Norma Mereles de Ogarrio, al frente de los Archivos, llevan ya varios boletines trimestrales que ponen a la mano documentos importantes del inmenso acervo que custodian y, con la publicación de estas cartas, amplían su labor de difusión histórica, iniciada con el libro de discursos y entrevistas: *Plutarco Elías Calles. Pensamiento político y social. 1913 - 1936.*

Con todo, esta encomiable labor nos remite al otro beneficio de la *Correspondencia*: conocer a Calles. Como a muchos personajes de nuestra historia, a Plutarco Elías Calles se le han asignado diversos epítetos, buenos y malos, pero pocos se han interesado por conocerlo. Enrique Krauze mostró los poderes de la biografía, como útil herramienta para recorrer el pasado, y dio a conocer al Calles que representó toda una época de *Reformar desde el origen*. Otros investigadores sólo se han concentrado en el Calles del maximato o en el Plutarco en el exilio, sin buscar las revelaciones de su biografía.

Muchos personajes de nuestro pasado se nos han presentado en blanco y negro, a lo mucho en sepia, y a rápida velocidad. Las películas y fotografías antiguas logran darnos una impresión fugaz de miradas, sonrisas o batallas de antaño. Parientes y políticos, soldados o toreros de otras épocas han quedado plasmados en una pose, vistos desde un ángulo o perfilados por sus sombras. Ante esta oportunidad de tener un reflejo del pretérito, algunos se inclinan por perpetuarlos en estatua y otros por arrojarlos al olvido. Apología o acusación, pero no biografía.

Por lo mismo, esta *Correspondencia personal* podría considerarse como materia prima para conocer mejor tanto a Calles como a sus circunstancias. Más allá de las autobiografías o de los perfiles oficiales, las cartas del general Calles revelan ideas, proyectos, logros y frustraciones directamente ligados a los corresponsales. La selección temática y la

organización cronológica realizada por el prometedor historiador Carlos Macías presenta un *corpus* documental que va desde la correspondencia de Calles, o el Jefe Máximo, con los principales artífices del México posrevolucionario hasta las cartas de D. Plutarco con su familia.

En una primera parte, Macías Richard presenta 321 documentos generados alrededor del general Calles que muestran no sólo los nombres Obregón, Rodríguez, Portes Gil, Cárdenas, Pani, etc., sino además un perfil directo de la época en que se consolidó el nuevo Estado mexicano. A continuación, 74 documentos —entre cartas y telegramas— nos presentan el pulso cultural de los años veinte y treinta en México: un proyecto cinematográfico de Eisenstein, solicitudes de ayuda tanto de María Conesa como de Virginia Fábregas, graciosas líneas del cómico Panzón Soto o la carta de Brasil, desde donde el embajador Alfonso Reyes expresa las abrumadoras "obligaciones mundanas que el artificio protocolar y los hábitos sociales imponen al diplomático (como si quisieran obligarlo a no hacer nada de provecho)".

Finalmente, el presente volumen se cierra con la reproducción de 69 cartas exclusivamente familiares. Aparece entonces el esposo y padre de familia, su vida cotidiana y la vida extraoficial, desde el exilio y a su regreso.

La vitalidad que guardan los documentos escritos aclara pasajes e ilumina paisajes de nuestro pasado. La presente selección de cartas y telegramas nos muestra, a colores y en directo, a Plutarco Elías Calles, el México de su época y las múltiples posibilidades de un buen archivo histórico.

CIUDAD SIN PUERTAS

De EDUARDO HURTADO
Por ANTONIO DELTORO

• Ediciones Toledo, México, 1991.

LA POESÍA RECIENTE QUE SE ESCRIBE EN NUESTRA ciudad lleva mucha agua, quizá porque ambiciona sustituir al río que a nuestra ciudad le falta. Los ríos, los poemas de *Ciudad sin puertas* no van a dar a la mar sino a las alcantarillas, pero no se lamentan de su destino, en su recorrido riegan la ciudad, la fertilizan: "sobre la piel sensible del asfalto/cultivan su parcela de buen tiempo".

La poesía de *Ciudad sin puertas* madura una actitud que resiste a dos posiciones extremas: el catastrofismo y el valemadrismo. No ignora que vivir aquí es difícil pero asume este reto. Eduardo Hurtado pertenece a un tipo de habitante de la ciudad de México que aunque la vive con ramalazos esporádicos de rechazo, sabe que no habrá de abandonarla, que aquí se quedará como uno se queda con la mujer que quiere por más que nos atraigan otras más ligeras y menos problemáticas. El que ciudad en castellano sea una palabra femenina es algo afortunado pero además profundo que Eduardo Hurtado explota con sutileza.

Hay un bucolismo deliberado en el libro que comentamos: "veo/ lo que me dicta el deseo/ Siento lo que ignora el pensamiento/ Vivo empeñado en ser testigo,/ de las razones del viento"; pero aunque parezca paradógico no es un bucolismo que dé la espalda a la realidad; la enfrenta y mediante la fluidez de sus versos, le extrae sus trozos mejores y nos ayuda a vivirla "arrimándole al gris/ un verde cultivado/...para ganarle al cáncer/ un palmo de indulgencia", tal como los amantes de "Piedra de sol" de Octavio Paz se desnudaban para "defender nuestra porción eterna,/ nuestra ración de tiempo y paraíso."

La primera sección de *Ciudad sin puertas* posee la cortesía de un Villaurrutia y la alegría de un Pellicer. La ciudad de la que nos habla es, a un mismo tiempo, la nuestra, sobrepoblada y enorme, llena de injusticias y de miserias, y una ciudad rodeada por la naturaleza y poblada por árboles, globos y partidos de futbol que nos recuerda la pintura contagiada por el gusto ingenuo y popular de O'Gorman. El que en esta ciudad hayamos jugado, el que esté llena de niños que juegan, la salva de toda sordidez, de todo naufragio: "La ciudad ha crecido/ y sin embargo/ la vence en amplitud/ el parque de mi infancia."

Si la primera sección, titulada como el libro mismo, era diurna y la mujer y la ciudad se confundían, en la segunda sección, "De amores y escrituras", nocturna sin pesimismos pero con misterio, la mujer se identifica con la poesía. La mujer, como la poesía, es para Eduardo Hurtado la mensajera y el mensaje que como la lluvia llega revelando la novedad de todo lo que toca.

Eduardo escribe "para vencer/ el duro fantasma de la ruina." A este fantasma, lo sabemos, no lo vence nadie, pero lo que sí se puede hacer, como lo hace este libro, eficaz y magníficamente, es mantenerlo a distancia y a la vista, para mientras tanto disfrutar el instante inventando "breves itinerarios de recreo", diurnos infantiles, como en la primera sección, o adultos de escritura solitaria o de vagabundeo noctámbulo e insomne, como en la segunda.

La tercera sección, titulada "Otras venas", apuesta, como todo el libro, pero más explícitamente por la diversidad y la compañía. La inaugura un estupendo poema que la define y que es toda una poética creacionista, pero pudorosa y camuflada; el poema se llama "Cuento", y en él, Dios inventa al mundo como un poeta en algo como en un relámpago de pura rebeldía. Improvisando historias, quiere un juego sin fin que lo incluya en su creación y le da al hombre, al mismo tiempo, hijos, sentido para olfatear la muerte, misterio y acertijos pero, sobre todo, la compañía de las cosas y de los animales. En esta sección están algunos de los poemas de animales mejores que yo haya leído; casi todos dedicados a insectos; se adivina que Eduardo Hurtado leyó con devoción *Las odas elementales*, pero en estos poemas hay una humanidad modesta, hermana de las cosas, menos grandilocuente, más chaplinesca y vagabunda que la de Neruda. Terminan el libro y la sección unos cuantos

poemas breves, también muy buenos, de inspiración oriental.

Escribí hace años: "Quien se enfrente a *Rastro del desmemoriado* debe tener valor; pasará al borde del suicidio de mano de la música por paisajes nocturnos donde no hay más amigo que el sueño." Si el libro anterior de Eduardo Hurtado me recordaba las canciones de Paul Simon, sólo por fuera bucólicas pero por dentro ásperas y desgarradas, *Ciudad sin puertas*, en cambio es un libro feliz y la felicidad es una forma de sabiduría mayor; en él, como en el libro anterior de Hurtado, el canto domina de principio a fin, pero esta vez no envuelve picos y asperezas, sino un fruto maduro, tan sabroso como el canto mismo que se puede morder sin desconfianza. Si *Rastro del desmemoriado* es un paraíso perdido, *Ciudad sin puertas* es un paraíso recuperado.

RUMOR DE ARENA

De JOSUÉ RAMÍREZ
Por FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

• Universidad Nacional Autónoma de México, col. El ala del tigre, 1991, 67 pp.

DE PRONTO ESTAMOS SOLOS ANTE UN LIBRO que habla de un hombre en silencio. Está asomado a la ventana, detrás de ella la tarde cae sobre la ciudad. Una mesa está junto a la ventana y sobre ella un cenicero sostiene un cigarro encendido. La mesa también soporta un revoltijo de papeles. Al principio parece que no oímos nada, pero poco a poco escuchamos al fondo algo semejante al deslizamiento de la arena de un reloj. Rumor de arena: conciencia exasperada del tiempo.

Esta imagen —el hombre solo ante la ventana y la ciudad— la instaló en nuestra memoria Fernando Pessoa, es la imagen del hombre de "Tabaquería", la imagen moderna del poeta en la ciudad. No se pregunta Josué Ramírez como el heterónimo Campos ¿quién soy? sino ¿qué hago aquí? Por la calle se transita con "pasos infectados por la prisa y el miedo", los transeúntes son náufragos, "toda frágil y húmeda, la ruta de su andar", a los que el asfalto les ha robado el alma. Rumor de arena: rumor del tiempo concreto de la ciudad. ¿Qué hago aquí?, se pregunta. El tiempo no pasa, el tiempo muerde. El hombre está asomado a la ventana. La lluvia lo hace recordar, porque "la lluvia es una cosa/ que sin duda sucede en el pasado" (Borges). Aguarda la noche con esperanza porque en la noche "la piel busca otra piel que la vuelva en sí, que la posea. De noche el amor vuelve al cuerpo más real con su mirada".

Pero la imagen central no es la del hombre ante la lluvia o la noche, es la del hombre ante un crepúsculo sucio. Todo es árido, todo es duda, el hombre es un preso de su historia y los últimos rayos del sol se esconden detrás de los muebles. Para Alvaro de Campos la ciudad es la historia que lo suprime, ante ella dice ¿quién soy? Para Josué Ramírez la ciudad es necesaria, intuye que oponer a la historia el desnudo pleno del amor no es suficiente, que el instante no logra anular el tiempo: "Pero no es posible el amor así, necesita/ uno en dos convertido, unos labios con sed,/ una calle vacía, un parque, un sueño que lo sueñe..."

El agua se disfruta más con sed, el deseo más con amor, la ciudad más con la duda. A la pregunta ¿qué hago aquí? responde Josué Ramírez con presencias: "Instantánea,/ frágil,/ irrepetible,/ el alba desnuda,/ al extender sus alas,/ la intimidad del cuerpo"

Pero el hombre ante la ventana, el que escribe los poemas, no se conforma con coleccionar epifanías: duda, recuerda, reflexiona, se asoma al niño que fue en patios vacíos, medita anárquicamente sobre el tiempo, sueña y desea. Este vaivén se refleja en la forma cambiante de sus poemas, que salen favorecidos en el verso libre y apretados e incómodos en el verso medido. Los poemas cortos, presencias y visiones: tiempo congelado, son precisos e intensos: "La calle se vacía/ mar de ecos mudable entre las sombras/ Se desprende de ese árbol una hoja".

Aunque no todos son precisos e intensos, los hay vagos y retóricos: "(El sueño es una especie de trance en medio del mar/ de las indefiniciones,/ un breve chispazo de la infinitud.)

Donde al sueño, "chispazo de la infinitud", le sobra esa "especie de trance" indefinido. En los poemas breves, salvo éste y algún otro, Josué Ramírez intenta fijar visiones que funden lo sentido y lo soñado. Los dos poemas extensos del libro ("Tiempo presente" y "Rumor de arena") los conduce más un ritmo mental —abundan las preguntas y respuestas— que sensual. Los poemas extensos son los primeros pasos de la que probablemente sea una interesante meditación sobre la forma que tiene el cuerpo de relacionarse con el tiempo: "Conocer el presente es desnudarse,/ es aprehender el desnudo de las cosas, albergar/ en la mirada su plausible sucesividad gramatical".

Detrás de los nombres algo respira. Detrás del silencio se arrastra un rumor. El tiempo se incorpora y se transforma en visión, ola detenida a mitad de su caída, pero como la ola el tiempo azota contra la arena —minúscula y colérica monotonía— de la ciudad. Este ritmo cifra el libro de Josué Ramírez, el mar es la ciudad y sus pobladores, náufragos sin puerto. El hombre desde su ventana iluminada observa. No es faro porque no tiene soluciones, sólo este vaivén, este ir sin pausa de la melancolía a la exaltación y del cuerpo al tiempo. Los poemas del primer libro de Josué Ramírez participan de este vaivén, hay caídas y versos exactos ("El tiempo/ en el interior del aire/ un latido"), imágenes que se desdoblan en otras imágenes no por el sonido sino por el ritmo de la meditación. Josué Ramírez, sin embargo, ha hecho de ese vaivén heterogéneo su fuerza, quizá porque en ese ir de arriba para abajo, del presente al pasado y de lo sentido a lo pensado, del chispazo luminoso a la niebla cotidiana, nos reconocemos. Tú también eres ese hombre asomado a la ventana.