

LOS LIBROS

Textos heréticos

de Enrique Krauze

por Mario Vargas Llosa

• Grijalbo, México, 1992.

Por haber llamado "una dictadura perfecta" al sistema político del PRI —en el Encuentro de Intelectuales que organizó *Vuelta*, en septiembre de 1990— recibí numerosos jalones de oreja, incluido el de alguien que yo admiro y quiero mucho, como Octavio Paz, pero, la verdad, sigo pensando que aquella calificación es defendible. Creado en 1929 por el general Plutarco Elías Calles, el Partido Revolucionario Institucional estabilizó una sociedad donde, desde las convulsiones revolucionarias de 1910, los asuntos políticos se dirimían a balazos, y se posesionó de un Estado al que, a partir de entonces, modela y administra en su provecho, confundido con él de una manera tan sutil como las tres famosas personas en la Santísima Trinidad.

Para todos los efectos prácticos, México es ahora el PRI y lo que no es el PRI, incluidos sus más enérgicos críticos e impugnadores, también sirve, de una manera misteriosa, genial y horripilante, a perpetuar el control del PRI sobre la vida política y la sociedad mexicana. Durante mucho tiempo, el PRI fabricaba y subsidiaba a sus partidos de oposición, de manera que esos extraordinarios *happenings* de la vida del país —las elecciones— tuvieran cierto semblante democrático. Ahora ni siquiera necesita el esfuerzo de ese dispendio, pues, como Eva de una costilla de Adán, ha generado una excrecencia rival, el PRD, de

Cuauhtémoc Cárdenas, partido que, con prodigiosa ceguera, ha hecho suyas todas las lacras y taras ideológicas —populismo, estatismo, socialismo, nacionalismo económico— de las que el camaleónico PRI necesitaba desprenderse a fin de mostrarse renovado —democrático, internacionalista, promercado y liberal—, y permeable a los vientos que corren. Si esa es la alternativa que se le presenta al pueblo mexicano —el viejo PRI camuflado bajo el nombre de PRD o el de la cara modernizadora que encarna Salinas de Gortari—, no es de extrañar que el partido en el poder no haya necesitado amañar las últimas elecciones para ganarlas.

No niego que este sistema haya traído algunos beneficios a México, como una estabilidad que no han tenido otros países latinoamericanos y librarlo de la anarquía y brutalidad del caudillismo militar. Y es, también, un hecho que, gracias a la Revolución y la política educativa seguida desde entonces, México ha integrado su pasado prehispánico al presente y avanzado en el mestizaje social y cultural más que ningún otro país del Continente (incluido Paraguay). Pero las desventajas son enormes. En seis décadas y media de hegemonía absoluta, el PRI no ha sido capaz de sacar a México del subdesarrollo económico —pepe a los gigantescos recursos de que su suelo está dotado— ni de reducir a niveles siquiera presentables las desigualdades sociales, que son allí todavía más feroces que en muchos países de América Latina, como Argentina, Chile, Uruguay, Venezuela o Costa Rica. En cambio, la corrupción resultante de este monopolio político ha sido internalizada por las instituciones y la vida corriente de una manera que no tiene parangón, lo que ha creado uno de los más irreductibles obstáculos para una genuina democratización del país.

A favor del sistema priista suele señalarse la política del régimen con los intelectuales, a los que siempre ha sabido reclutar y poner a su servicio, sin exigirles a cambio la cortesía o el servilismo abyectos que un Fidel Castro o un Kim Il Sung piden a los suyos. Por el

contrario, dentro del exquisito maquinismo del sistema, al intelectual le compete un rol que, a la vez que sirve para eternizar el embaque de que México es una democracia pluralista y de que reina en ella la libertad, a aquél lo libera de escrúpulos y le da buena conciencia: el de criticar al PRI. ¿Alguien ha conocido a un intelectual mexicano que *defienda* al partido Revolucionario Institucional? No, nunca. Todos lo critican, y, sobre todo, los que viven de él, como diplomáticos, funcionarios, editores, periodistas, académicos, o usufructuando cargos fantasmas creados por el régimen para subsidiarlos. Sólo en casos de discursos extremos, como el de un José Revueltas, se resigna a mandarlos a la cárcel. Generalmente los soborna, incorporándolos a su magnánimo y flexible despotismo de tal manera que, sin tener ellos que degradarse demasiado y a veces sin darse cuenta, contribuyan al objetivo esencial de perpetuar el sistema.

También de esta *preocupación por la cultura* del PRI han resultado beneficios considerables: editoriales, revistas, instituciones académicas y una actividad intelectual y artística bastante más intensa que en los otros países latinoamericanos, de gobiernos casi siempre semianalfabetos. Pero la contrapartida ha sido una merma notoria de soberanía y autenticidad en la clase intelectual, la que por razones de mala conciencia y por la invisible presión del sistema imperante, sigue aún hoy día, después del desplome del totalitarismo en tres cuartas partes del mundo, enfeudada a aquellos estereotipos revolucionarios —el socialismo, el colectivismo, el nacionalismo, el Estado benefactor, el anti-imperialismo, etcétera— que, desde hace décadas, han sido su mejor coartada, la cortina de humo que servía para disimular su condición de pieza instrumental de una de las más astutas y eficientes creaciones antidemocráticas de toda la historia.

Escribo estas líneas bajo el efecto de un libro que recomiendo a todos a quienes, como a mí, deslumbre (sin dejar de aterrar) el caso mexicano: *Textos heréticos*, de Enrique Krauze. Se trata de una

colección de artículos y ensayos aparecidos en la revista *Vuelta*, que dirige Octavio Paz, y de la que Krauze es subdirector, en los que se reivindica una tradición liberal, coetánea a la de la Revolución, cuyo punto de arranque es el gobierno de Francisco I. Madero, a la que Krauze sigue la soterrada pista en todos los años de hegemonía priísta, y en la que ve la única alternativa aceptable a la del régimen presente. Aquella tradición, aunque fuera desalojada del poder político desde los años del cataclismo revolucionario, ha tenido rebotes periódicos en el campo intelectual, en figuras como las de Daniel Cosío Villegas o del propio Paz, quienes aun en los momentos de peor oscurantismo ideológico populista, no vacilaron en ir contra la corriente y defender los valores democráticos y las denostadas libertades *formales*. Esta ha sido la línea de *Vuelta*, verdadero oasis en las publicaciones del género en América Latina, donde no es casual que hayan aparecido, en los últimos años, en las plumas de Paz, de Gabriel Zaid, de Krauze y otros, los más originales análisis sobre los acontecimientos históricos acaecidos en la última década.

El libro incluye la muy severa crítica de Krauze a Carlos Fuentes —“La comedia mexicana de Carlos Fuentes”— que, como es sabido, ha desencadenado una polémica que no cesa de dar coletazos a diestra y siniestra, el último de los cuales fue el escándalo suscitado hace pocos meses, con motivo de un encuentro intelectual auspiciado por el régimen y por intelectuales de la oposición de su majestad el PRI, del que —en represalia— fueron excluidos Paz, Zaid, Krauze y demás heréticos. Aunque muchas de las observaciones a las posiciones políticas de Fuentes que hace Krauze parecen fundadas —como a esa cuidadosa simetría de abjuraciones a la democracia y al socialismo, a Estados Unidos y a la difunta URSS, y a la reivindicación del régimen *sandinista* desde una postura democrática— hay un aspecto de esa crítica con el que no estoy de acuerdo: el reproche de que Fuentes sea poco mexicano y que ello se refleje en sus novelas.

La literatura no describe a los países: los inventa. Tal vez el provinciano Rulfo, que rara vez salió de su tierra, tuviera una experiencia más intensa de México que el cosmopolita Carlos Fuentes, que se mueve en el mundo como

por su casa. Pero la obra de Rulfo no es por ello menos artificial y creada que la de aquél, aunque sólo fuera porque los auténticos campesinos de Jalisco no han leído a Faulkner y los de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, sí. Si no fuera así, no hablarían como hablan ni figurarían en construcciones ficticias que deben su consistencia más a una destreza formal y a una aprovechada influencia de autores de muchas lenguas y países que a la idiosincrasia mexicana. Dicho esto, el ensayo de Krauze está lejos de ser una diatriba. Recuerdo haber envidiado a Carlos Fuentes cuando lo leí: ojalá, en el gran basural de impugnaciones que mis libros han merecido, hubiera alguna que revelara tan escrupulosa y tan atenta lectura, tanto esfuerzo por hablar con conocimiento de causa y no desde la envidia y el odio, efervescentes estímulos de la vocación crítica en nuestros predios.

Los demás textos del libro cubren un vasto abanico de temas, trabados por la voluntad de mostrar la profunda enajenación que el sistema político mexicano ha ocasionado en el establecimiento cultural del país. Krauze no se ha contentado con revisar y anotar lo que dijeron los medios de comunicación durante la guerra del Golfo, por ejemplo —en la que algunos llegaron a la idolatría revolucionaria de Saddam Hussein—; también, ha expurgado lo que decían hace medio siglo de Hitler y de Stalin y la manera como, en todos estos años, quienes representaban el pensamiento y la cultura, guiaron a la opinión pública sobre lo que ocurría dentro y fuera de las fronteras de México. Las conclusiones resultan estremecedoras porque, una vez más, vemos, con ejemplos concretos, como la alta cultura puede estar refnida con la lucidez y el sentido común, y la inteligencia abocarse furiosamente a defender el prejuicio, el crimen y las más innobles imposturas políticas. Lo ha dicho Steiner: las humanidades no humanizan.

Discípulo y admirador del gran Isaías Berlin, Krauze sabe que incluso la tolerancia y el pluralismo son peligrosos si nadie los refuta, si no deben hacer frente a contestaciones y desafíos permanentes. Por eso, aunque se proclama un liberal, partidario del mercado, de la sociedad civil, de la empresa privada, del individuo frente al Estado —tema al que dedica el más creativo estudio de la compilación: “Plutarco entre nosotros”—

añora la existencia de una izquierda mexicana de nuevo cuño, como la que en España contribuyó a modernizar el país y a fortalecer la democracia. Una izquierda que rompa el autismo en que está confinada, que pase de los soliloquios del ventrilocuo a la polémica y al diálogo, que en vez de ucases y excomuniones se valga de razones e ideas para combatir al adversario, y renuncie para siempre a las tentaciones autoritarias.

Mucho me temo que esta izquierda democrática que Krauze añora tarde en llegar a su país que a otros países latinoamericanos. Porque en México, para que ella sea realidad existen, fuera de los consabidos obstáculos que su libro autopsia con mano de cirujano, el obstáculo del PRI y lo que está haciendo en estos momentos el gobierno de Salinas de Gortari. Éste ha llevado a cabo una privatización muy avanzada y desregulado la economía, a la vez que bajaba los aranceles, abría el país a la competencia internacional y negociaba la incorporación de México al Tratado de Libre Comercio con Estados Unidos y Canadá. Medidas todas ellas positivas y que ya han traído un notable saneamiento e impulso económico a México. Con el reflejo automático tradicional, la oposición de Izquierda rechaza todo aquel proceso de liberación en nombre de los viejos ídolos populistas: la soberanía amenazada por las transnacionales, el patrimonio vendido al imperio, etcétera. De este modo, establece un maniqueísmo en la vida política mexicana que sólo favorece al régimen, el que, ante semejantes posturas anacrónicas, puede ufanarse con razón de encarnar el progreso.

No, la verdadera alternativa al PRI no puede venir de esa izquierda, que es, en verdad, hechura y expresión del régimen. Sino de quienes, como Krauze, no temen defender la libertad económica, aunque el PRI parezca ahora ponerla en práctica, porque saben que aquélla, llevada hasta sus últimas consecuencias, haría estallar la armazón mercantilista en que reside toda la fuerza de lo que llama la *dictablanda* mexicana. Sin prebendas que repartir, con una genuina economía de mercado en la que el poder político sea incapaz de determinar el éxito o el fracaso económico de personas y empresas, el sistema priísta se vendría abajo como un castillo de naipes. Ése es el insuperable límite de las reformas que ha iniciado Salinas de Gortari,

a quien, si sigue por el camino que va, muy pronto veremos en la disyuntiva trágica de tener que liquidar al PRI o de ser liquidado por el paquidermo al que su política acerca a un peligroso despeñadero. Ese puede ser el momento milagroso para la democracia en México. A condición de que haya entonces muchos otros mexicanos convencidos, como Krauze, de que la libertad es una e indivisible y la libertad política y la económica como la cara y el sello de una moneda. □

Berlín, mayo de 1992.

Teoría del infierno

de Salvador Elizondo

por Fernando García
Ramírez

• El Equilibrista, México, 1992.

Figurémonos a un hombre preso en una caverna cuya entrada, a lo alto, da hacia la luz. Se encuentra ahí desde niño, sin poder moverse, las piernas y el cuello atados. La luz de un fuego colocado en la boca de la caverna brilla a lo lejos. Ahora bien, ¿un preso semejante puede haber visto de sí y de los otros algo más que sombras proyectadas por el fuego sobre la pared de la caverna? La caverna está formada de libros y el hombre atado a su mundo de ficción se llama Salvador Elizondo.

Con la publicación de *Teoría del infierno* y de los diez tomos que forman sus *Obras* (editadas por Vuelta), la figura que ha trazado Salvador Elizondo en el cuerpo de la literatura mexicana alcanzará un punto crítico: la mayor parte de sus textos estarán expuestos, es decir desnudos. Su obra será entonces como un cuerpo sobre el que lectores agudos y lerdos practicarán sus tajes. Será puesta a su obra sobre una mesa quirúrgica, será disecada, analizada. Su obra, vista en conjunto, no será más una sucesión

ordenada de libros como una imagen, una sola imagen: la del escritor que al momento de escribir se interroga acerca de lo que escribe.

Un día de verano, hace más de veintitrés años, un escriba "se sentó a la orilla de un arroyo a adivinar su destino en el caparazón de una tortuga". Desentrañó los grandes acontecimientos en ella, el ascenso y la caída de varios imperios. Como si estuvieran escritos en el caparazón, pudo verse también a sí mismo tomando la decisión de publicar, veintitrés años después, sus primeros ensayos. Dos hexagramas colocados al frente de ese libro futuro llamaron la atención del escriba. Aguzó la mirada y distinguió los hexagramas. El de la izquierda (䷆) señalaba la dificultad inicial: el de la derecha (䷆) indicaba locura juvenil. Sin entender cabalmente el significado de los hexagramas, el escriba comprendió en ese momento que él no era sino un recuerdo incierto en la memoria del hombre que veintitrés años más tarde publicaría ese extraño libro.

"Dificultad inicial" y "Locura juvenil". *Teoría del infierno* reúne ensayos de Salvador Elizondo escritos entre 1959 y 1972. Nacidos de conversaciones exaltadas, los textos que lo forman carecen de la emotividad con la que fueron concebidos, ya que "el sentimiento actúa, casi siempre, contra la buena prosa". Así, son ensayos arduos, porque difícil fue el inicio. Pero son ensayos que, pese a su voluntad analítica, se preocupan del cuerpo, del placer y el dolor. A esta atención a lo corporal refiere la locura juvenil del segundo hexagrama. El infierno, el diablo, la cirugía, el coito, la poesía, son las señas de esa locura controlada, rigurosa, obsesiva.

El joven poeta, después de haber llorado mucho tiempo la pérdida de su inspiración juvenil, viendo qué inútil era suplicar al Cielo, tomó la decisión de descender al reino de las sombras para implorar a los poderes del infierno la devolución de su inspiración lírica. Atravesó una zona poblada de fantasmagorías, evadió al can Cerbero y por fin dio con el Diablo. El joven poeta le comunicó su pena. "La inocente inspiración agotada en mi plena juventud es lo único que quiero. Si me es devuelta, a mi muerte volveré a este sitio de infelicidad". Se le restituyó la inspiración, pero cuando caminaba hacia

la luz ella volvió a extraviarse. El joven poeta en vano intentó volver al Infierno. Desengañado al fin se retiró a escribir y lo que escribió fueron imágenes de su descenso al averno. Los pinos, ya se sabe, reverdecieron para siempre.

La literatura, como la percepción de la realidad, es producto de un mecanismo mental. Mecanismo que sólo se alimenta, en el caso de Salvador Elizondo, de sustancias explosivas (el diablo, el infierno, la tortura) extraídas de nuestra parte maldita. Ese mecanismo que produce imágenes y figuras retóricas actúa, como en la célebre novela de Adolfo Bioy Casares, en una isla desierta. Quiero con esto decir que los temas de los ensayos de *Teoría del infierno* no son de este mundo; su desarrollo, por tanto, no es histórico. El mundo de Elizondo es el mundo de la literatura y la historia a la que se refiere es la historia de la literatura. El diablo y el infierno, para Salvador Elizondo, son figuras mediante las cuales pueden expresarse experiencias terminales. La "locura juvenil" que mostraba el hexagrama guió a Elizondo a esos límites mentales. Quería el joven ensayista que escribió esos textos buscar más hondo, por eso adoptó la figura de Orfeo, porque sabía que sólo bajando hasta el silencio de la nada podría volver a poseer a la palabra perdida. Sólo se puede ascender si antes se ha bajado. Mentalmente, Elizondo bajó al infierno que ha expuesto la literatura, bajó en busca de un diablo moderno que lo es por su soberbia de saberlo todo. En medio de la *selva selvaggia* de su juventud, Salvador Elizondo, de la mano de Orfeo, descendió al infierno y en él encontró a sus cómplices y hermanos de linaje, se topó con Milton, que hizo del diablo un héroe, y con William Blake, que concibió un poderoso y tenso equilibrio cósmico entre el Bien y el Mal; encontró también a Goethe, que imaginó que el diablo (como mediador entre el hombre y la Belleza) era un artista, y con Baudelaire, que adoró el nuevo estremecimiento de Satán. Tan-tan, ¿quién es? preguntaba el ensayista de *Teoría del infierno*. Es el diablo de Gorostiza en el que Salvador Elizondo ve la representación más alta, en el español moderno, de la inteligencia que no puede dejar de ver su propia muerte a cada instante. El mundo es una idea, sí, y la literatura es una idea que quiere ascender a la belleza.

Para el joven poeta parisino cuya cuna "era una biblioteca vecina", donde "la herencia griega y la herencia latina se mezclaban", sólo se abrían dos caminos delante de sí: uno lo invitaba a disfrutar de "una tierra como un panal muy lleno". El otro camino silenciosamente le decía: "Yo lograré que en sueños vayas/ más allá de lo visto y lo conocido". Baudelaire no dudó y escogió el mejor camino, un camino descendente...

He aludido a la figura de Salvador Elizondo como "el joven ensayista" y "el joven poeta". Por las fechas en las que escribió sus textos sobre el Diablo y el Infierno, Salvador Elizondo aspiraba a la poesía. De hecho, su primer libro, publicado en 1960, era un libro de poemas. Ya la crítica se ha ocupado de señalar el traslado de los recursos de la poesía de Mallarmé y Valéry a sus textos de ficción. Pero me atrevo a pensar que fue Baudelaire el que hizo que el artista adolescente concibiera el arte como un ejercicio consciente de trastocamiento de valores. En Baudelaire tomó conciencia de que, en el arte, lo alto puede ser lo bajo y bello lo espantoso. Tal noción le facilitó el tránsito a la tortura mística de Sade y el erotismo como figuración de la muerte desarrollado por Bataille. Baudelaire le habría mostrado a Elizondo que la puerta del infierno gustaba de disfraces de lo cotidiano y vulgar, así como también que la poesía podía aproximarlo a un sentimiento parecido al "temblor de lo sagrado" cuando lograba ésta ajustar en un solo movimiento el pensamiento y la estructura en la que éste se vaciaba. Es decir, que no bastaba con sólo trastocar los valores morales y plásticos sino que había que avanzar, y sólo lo conseguiría sintetizando en una imagen ese trastocamiento. Más adelante, gracias al estudio del sistema de montaje de Eisenstein, Elizondo pudo lograr que esa imagen se desdoblara y se convirtiera en una secuencia, en la obsesiva repetición de una imagen que fuera a la vez fascinante y terrible. Pero en el principio está Baudelaire, adorador de Satán y aspirante frustrado a un lugar en la Academia. Sin los ensayos de *Teoría del infierno*, sin ese descenso mental a los límites de la experiencia literaria, Salvador Elizondo no podría haber creado esa imagen de la mujer y su amante, de la paciente y el cirujano, de la violación incesante de un cuerpo inerte que se practica en *Farabeuf*.

Con el collar formado por las palabras-talismán que ha coleccionado Salvador Elizondo a lo largo de la escritura de sus ensayos, podemos tratar de adivinar su suerte. Primero, que el autor muestre sus cartas, que enseñe sus palabras-clave, las más recurrentes en su obra: Mecanismo mental, Infierno, Imaginación: Diablo, Absoluto, Occidente, Literatura, Tortura, Conocimiento, Idea, Erotismo, Rito, Cirugía, Poesía, Sueño, Crítica, Cópula, Muerte, Crueldad, Éxtasis, Método, Escritura, Teoría, Espíritu, Tiempo, Saber Total. Veintiséis conceptos que hacen evidente así expuestos una búsqueda de lo esencial y trascendente, pero también una exploración de las experiencias terminales, de las sensaciones tremendas. ¿Su suerte? Será la de aquel al que nada se le da fácilmente, la del explorador de geografías infernales y de literaturas marginales, será la suerte del que tiene que bajar al infierno mental para poder extraer de ahí unas cuantas esencias: ficciones perfectas.

Tal vez parezca que exagero el lado infernal de este libro, más aún cuando la mitad del volumen se ocupa del examen de algunas de las más arriesgadas tentativas poéticas de nuestro tiempo, como es el caso de Valéry, Pound y Joyce, entre los extranjeros; y de Tablada, González Martínez y José Gorostiza, entre los nacionales. Nacionales o extranjeros, lo que en ellos busca la mirada

bisturi de Salvador Elizondo no es su bandera, sino la Idea de su poesía. Del *Ulysses* de Joyce le atrae su poética de la percepción fisiológica, de los *Cantos* poundianos su método de "injerto", de *Muerte sin fin* su condición de poesía pura, de Tablada la búsqueda permanente de la Forma, etcétera.

¿Recuerdas?... ¿Recuerdas aquellas teorías zumbonas de sangre? ¿Recuerdas aquellos infiernos formados sólo de palabras? ¿Recuerdas al autor de esas páginas que hablan de métodos de tortura y del placer extático del cuerpo? Es preciso recordarlo todo. Es necesario que volvamos atrás, que las imágenes se proyecten en sentido contrario. Tenemos que hacer que Baudelaire vuelva a ser leído por ese adolescente que se complace en leer poesía, en lanzar las monedas del I Ching y en ejercer la Ouija. Para que todo vuelva a lo de antes, es preciso que volvamos a bajar al averno en compañía de Orfeo, que de nuevo interroguemos al caparazón de la tortuga en busca de los hexagramas chinos. ¿Recuerdas? Orfeo al fondo de la caverna infernal se encontró con un hombre que desde niño de los pies y el cuello estaba atado, condenado a mirar sólo sombras, a ver del mundo sólo figuras, a creer que todo, hasta este desvarío, es producto de un mecanismo mental. ¿Recuerdas? □



Gabriel Bien Aimé, Ceremonia makanda.

Teoría del cielo

de Arturo Carrera y
Teresa Arijón

por David Medina Portillo

• Editorial Planeta, Biblioteca del Sur, Buenos Aires, 1992.

Fue el astrónomo francés Lalande quien, en 1799, descubrió y dio nombre a la Constelación del Gato. Tal bautizo lo explicó así: "quiero a los gatos, los adoro. Confío en que me perdonarán si después de mis sesenta años de trabajo sitúo a uno de ellos en el cielo". Arturo Carrera y Teresa Arijón hacen hoy lo mismo, pero en lugar de un gato sobre el cielo han querido sembrar la elasticidad de un *biografema*. Delimito: la autoría de este término pertenece a Roland Barthes y calca (dicen Carrera y Arijón): los cuidados de un biógrafo amistoso y desvelado, "volcado a minuciosos detalles, pequeñas magias del gusto; unidades mínimas de biografía (...); objetos que pudieran llegar a tocar, a la manera de átomos epigráficos, algún cuerpo futuro, prometido a la misma dispersión".

Teoría del cielo es este cuerpo futuro dentro del que gravitan (o mejor: discurren, si recordamos que teoría por igual significa *procesión*) terrones luminosos que abonan (preñan) el campo sobre el cual germina la planta verbal de la escritura. Doy algunos nombres de estos reverberantes enclaves: Juan L. Ortiz, Marosa Di Giorgio, Haroldo de Campos, Alejandra Pizarnik, Octavio Paz, Néstor Perlongher, Oliverio Girondo, Guillermo E. Hudson, Witold Gombrowicz, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Emeterio Cerro y Enrique Molina, entre otros más. Los biografemas de estos personajes han sido armados tanteando encontrar, en cada caso, una suerte de "presente instantáneo" mediante fragmentos de cartas, entrevistas, novelas o poemas; frases por ellos emitidas o que otros dijeron o insinuaron; recuerdos, sueños y delirios, etcétera.

Así, *Teoría del cielo* es más que un informe producto de un veleidoso rastreo de citas, más que un montaje de garabatos bio-bibliográficos. Es si el lecho de río sobre el cual pastan las aguas de ese "cuerpo futuro", la escritura; de los signos en tanto travesía perpetua hacia el texto que se hace *presente* (temporal y como "presencia") sólo si concilia los *actos* de escritura y de lectura.

Aquí se habla desde luego de una lectura cómplice de la pluralidad estereográfica del texto, que desdeña el *impasse* del lector hipnotizado ante la piedra —la idea— fija del contenido (el significado) unívoco. En consecuencia, *Teoría del cielo* potencia el juego de una arquitectura dilatoria de "mensajes"; su movimiento, su lógica, no atañe tanto a la comprensión como a la participación en el desmadejamiento serial de las alteridades metonímicas: el quehacer de las contingencias, las asociaciones, las acumulaciones. Jugar este juego, el de *Teoría del cielo*, es hacerlo *partir*. Y en este orden, más que coexistencia de sentidos, de mensajes, hay aquí travesía, que no depende de una lectura interpretativa sino de una explosión, de una diseminación (Carrera y Arijón llaman a esto "historia pulverizada").

No creo equivocarme si señalo como claro antecedente de este volumen a aquel libro de Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*. Sin embargo, en *Teoría del cielo* los retratos estructurales que dan a leer un lugar de palabra, tratan no sólo del amor y su discurso. Carrera y Arijón han conservado aquella premisa del libro de Barthes: "alguien que habla en sí mismo, amorosamente, frente a otro (el objeto amado), que no habla", ampliándola hacia otra de las formas radicales de lo amoroso: la *creación artística*. Por ello, *Teoría del cielo* integra también, al lado de las voces literarias, las de artistas plásticos como Wilfredo Lam, Frida Kahlo, Leonora Carrington y Alfredo Priol. O las de músicos como Caetano Veloso y María Bethania.

Desde este punto de vista, este libro puede ser leído como una serie de poéticas (o de estéticas, si se prefiere), pero descontando todo carácter de programa que hay en tal palabra. Poéticas surgidas de la trama de luz fósil que nace y sobrevive a la cotidianidad aleatoria. Así, una vida de la poesía en lúcido y lúdrico diálogo con la poesía de la vida. La

poesía como vital progresión, no el cartabón de la biografía "artística".

Tal vez una metáfora justa de esto que señalamos sean las siguientes palabras de Diego Maquieira ("Un cometa mañoso"): "Elaboro, despliego, más que fundamento. La verdad es que yo pareciera carecer totalmente de fundamento. Mi poesía es el desplazamiento de un cuerpo verbal diluyéndose en el idioma. El poema se lee como una acción, tú vas viendo pasar la vida y la muerte cuadro a cuadro, como en una película. Tiendo, por eso, a llamarme más director de poesía que poeta".

Asimismo (y pienso que en esto radica su grado de articulación poética), *Teoría del cielo* es un Texto: sueño de la escritura y escritura del sueño. Sus "personajes" son figuras, entendiendo por ello un sentido coreográfico e incluso gimnástico, cuerpos sorprendidos en acción, agitados en un deporte un poco loco. Su discurso tiene que ver con idas y venidas, andanzas e intrigas, con *arrebatos de lenguaje*. □

EL cielo, aquí y en China

por Hugo Diego Blanco

• Collen McDannell y Bernhard Lang, *Historia del cielo*, Taurus, Madrid, 1990, 450 pp.

• Jacques Gernet, *Primeras reacciones chinas al cristianismo*, FCE, México, 1989, 311 pp.

Una antigua historia cuenta que en una tarde herrumbrosa Confucio dijo con una voz delicada: "El cielo no habla". La congelada sonoridad de esta afirmación llegó hasta los oídos de los misioneros occidentales que, siglos después, se empeñaron en enseñar a los inmóviles letrados chinos una ruidosa historia de la vida celeste. Feuerbach pensaba que a partir de la idea del cielo se podía escudriñar en los secretos de una cultura. "Según conciben el cielo —escribió

el pensador alemán—, así conciben las personas a su Dios". Doscientos años antes esta misma idea sirvió de estrategia teológica a Matteo Ricci, quien leyó todos los libros de Confucio y las obras clásicas de la cultura china antes de escribir con elegantes ideogramas un catecismo que tituló *Sentido verdadero de la doctrina del Señor del Cielo*. La inteligente astucia del misionero italiano encontró en las tradiciones del Imperio Celeste algunas ideas que le permitieron adaptar las enseñanzas cristianas a la filosofía china. Nociones como *Soberano de Arriba* y *Respetar al Cielo* fueron el caballo de Troya en la táctica filosófica que los jesuitas organizaron para convertir al cristianismo a un Imperio que sólo había sido conquistado por las flechas de Gengis Khan.

El cielo también tiene historia. Las diferentes ideas que sobre el cielo existen son el fuego de una terrenal hoguera que ha dado calor a encendidas disputas filosóficas y a luminosas representaciones artísticas. Colleen McDannell y Bernhard Lang han escrito un libro que nos invita a subir, como por una escalera, a las alturas que permiten contemplar las imágenes que los cristianos han usado para describir lo que sucede en el cielo, unos instantes más allá de la muerte. Jacques Gernet, un sinólogo francés, también ha escrito un afanoso libro en donde "el cielo de los chinos" aparece bajo la forma de frases religiosas y sentencias filosóficas.

Aunque según Santa Teresa en el cielo "sólo Dios basta", es reconocible en la tradición cristiana una prolongada inclinación por representar las necesidades, los deseos, y los sentimientos humanos en los apacibles espacios celestes. El cielo ha sido imaginado como un milenario jardín, una fortaleza medieval o un valle esférico en donde no existen desniveles ni montañas. Una monja del siglo XIII describió el cielo no sólo como una ciudad sino que también entró en detalles al hablar de los siete castillos en donde vivían los bienaventurados y en un poema inglés del siglo XIV se dice que cuando los habitantes del cielo participaban en un banquete llegaban vestidos elegantemente. La virgen María, reina del cielo, iba con vestidos bordados, brazaletes y anillos de oro. Otra historia habla del ladrón que murió en la cruz junto a Jesús. Se dice que efectivamente vive en el cielo, como Cristo le

prometió, pero que a la hora de comer no se sienta junto a los santos, mártires y vírgenes sino que come solo y su plato le es servido en el suelo. Habrá que decir que en la imagen predominante del cielo cristiano, los bienaventurados se ven recompensados por los sufrimientos padecidos en el mundo al poder contemplar la relación entre el Padre, el Hijo, el Espíritu Santo y la Virgen María. Los justos también pueden escuchar a las huestes de ángeles, arcángeles, mártires y confesores cantando delicadas alabanzas. Muy diferente al cielo cristiano es el cielo árabe. Según Ramón Llull, un teólogo que nació en Mallorca el año de 1235, los musulmanes que viven en el cielo alcanzan la gloria espiritual y corporal. La primera la obtienen mediante la visión y el amor de Dios y la segunda a través de los placeres de los sentidos. Siguiendo esta interpretación es entendible que en el cielo existan confortables habitaciones en donde los amigos mantienen animadas conversaciones sobre la vida en la gloria así como la que padecieron en la tierra. En el cielo los musulmanes tienen a su disposición a hermosas mujeres vírgenes que poseen la virtud de no envejecer.

El "mandato del cielo" que los chinos veneraban no tenía nada que ver con la idea de un Dios omnipotente y todopoderoso. Para los chinos ni el cielo ni la tierra podían haber sido creados por la voluntad de un Dios que poseía las mismas características físicas de los hombres. Ricci escribió, en un intento por demostrar a los chinos la existencia de un Dios creador: "las casas no se alzan solas, están construidas por carpinteros. Así pues el cielo y la tierra no pudieron hacerse espontáneamente." Jacques Gernet considera como algo curioso el hecho de que el argumento del Dios fabricante en vez de convencer a los letrados les haya parecido un razonamiento ridículo. Algunos mandarines contestaron a los jesuitas que únicamente los obreros que trabajaban a destajo fabricaban cosas y que resultaba indigno del Señor de Arriba compararlo con un fabricante. Un chino llegó a decir que para los bárbaros de occidente la tierra era una "bola de lodo" que fue salvada de la inundación por el mismo Señor del Cielo que después de trabajar seis días y seis noches se cansó y que más tarde tuvo el insensato pensamiento de considerar como una falta capital el gusto que

un hombre y una mujer tuvieron por una manzana.

La idea del cielo para los chinos tiene un sentido religioso pues señala la inevitable sumisión al destino y el respeto a los ritos, pero al mismo tiempo puede considerarse como una noción profana que se vincula con el poder terrenal del emperador. Para el pensamiento chino tradicional el cielo es una evocación de principios divinos, sociales y de la naturaleza. El cielo era el único y verdadero amo del Imperio. Del Abate Régis—Evereste Huc, quien fue misionero apostólico en China de 1839 a 1851, son las siguientes palabras: "Siendo el emperador el Hijo del Cielo y, consecuentemente, según la expresión china, Padre y Madre del Imperio, tiene derecho al respeto, la veneración, aun el culto de sus hijos. Su autoridad es absoluta; él es quien dicta y revoca las leyes, quien concede privilegios a los mandarines o los priva de ellos, el único hombre con poder sobre la vida y la muerte." Henry Michaux, por su parte, ha escrito que los chinos siempre desearon un acuerdo universal entre el cielo y la tierra; "un intrínseco que quería sublevar al pueblo decía: 'el emperador ya no está en armonía con el cielo'; los campesinos aterrados, los nobles y todo el pueblo corrían a las armas, y el emperador perdía su trono."

En los últimos años de la dinastía Ming los letrados que vivían en Pekín fueron testigos de una discusión filosófica que fue propiciada por la aparición de libros cristianos escritos en chino. *Estudios celestes* fue el nombre genérico que designó a un conjunto de estudios sobre la moral y la astronomía, la religión y la ciencia, la historia y la música y que tenían como rasgo distintivo la intención teológica de identificar a Confucio con San Pablo, a Mencio con los evangelistas. Un mandarín que se convirtió al cristianismo redactó un breve tratado en donde comparó las enseñanzas del señor del Cielo con las del I Ching y relacionó el simbolismo de la virgen con el hexagrama de la tierra del *Libro de las mutaciones*. Las diferencias entre las concepciones cristiana y china acerca del cielo fueron minimizadas por los misioneros jesuitas. Muchos de ellos estuvieron convencidos de que la religión natural de los orientales partía de los mismos dogmas bíblicos. Algunos usaron el argumento de que en la quema de libros ordenada por Shi Huang Ti en

el año 213 antes de Cristo también se incineraron los libros que pertenecían a una genuina tradición china que hablaba de un Dios creador, de la existencia del infierno y del paraíso y de la inmortalidad del alma. Otro misionero estaba convencido de que en el pasado el Imperio Celeste tuvo relaciones con el pueblo judío y que aquellos aprendieron muchas verdades de las escrituras hebreas pero que con el transcurso del tiempo las modificaron "con infinitas fábulas originadas quizá por su natural propensión a la poesía." □

La palabra inconclusa (Siete ensayos sobre cábala)

de Esther Cohen

por José Ricardo Chaves

* Colección Bitácora de Poética, UNAM, México, 1991, 154 pp.

La cábala, esa tradición judía místico-interpretativa referida a Dios y a su manifestación, puede verse también como un inmenso arsenal de imágenes y metáforas capaz de nutrir incluso al poeta escéptico. Tal su riqueza mítica y especulativa, tal la abundancia de su acervo imaginario. El ejemplo más a la mano de poeta escultador de cábala es Jorge Luis Borges.

No sólo el poeta o el místico son sensibles al hechizo cabalístico, también el filósofo y el crítico literario pueden serlo: son los casos de Jacques Derrida y de Harold Bloom, respectivamente. Resulta significativo que en la actual crítica literaria "posestructuralista", los llamados "desconstruccionistas" vayan de la mano de los lectores serios de cábala. Quizás es que ambos han reconocido en ella, no necesariamente una fuente de sentido, de significado, sino una lógica del significado, lo que dicho de otro modo implica reconocer el carácter laberíntico y ambiguo del lenguaje, la

fugacidad de la interpretación, la intermitencia del sentido, no su presencia. Al crítico no le queda más que "una práctica de la sospecha" —para utilizar la expresión de Paul Ricoeur—, en la que nada en el texto pasa inadvertido, ni siquiera el blanco en que se escriben los signos.

La palabra inconclusa (*siete ensayos sobre cábala*), de Esther Cohen, viene a inscribirse en el diálogo actual sobre la presencia ininterrumpida de la cábala en el mundo occidental desde su configuración en los siglos XII y XIII en el sur de Francia y en España. Presencia que va más allá del ámbito específicamente judío pues, a partir de Pico de la Mirándola y de otros hombres del Renacimiento, puede hablarse sin temor a exagerar de una cábala cristiana. Presencia que sobrepasa el ámbito religioso para impregnar el arte, la literatura y, como ya vimos, incluso a cierta crítica literaria de hoy. Recordemos que en el pasado siglo XIX, la cábala, junto con otras corrientes como el hermetismo y el neoplatonismo, formó parte de las "fuentes de inspiración" de movimientos artístico-literarios como el romanticismo y el simbolismo. En fin, presencia de la cábala que, haciendo a un lado —si se quiere, si se puede— su contenido místico, fecunda la cultura moderna (cultura del libro) con su tradición interpretativa, con su crítica del texto, con una teoría lingüística plena de sugerencias para el estudioso. El trabajo de Cohen viene a abrir brecha al respecto en el ámbito hispanoamericano, rompiendo así cierto provincianismo intelectual.

Si bien Cohen no deja de dar una visión de conjunto del fenómeno cabalístico, va más allá del mero ensayo histórico-cultural, de erudición a la Scholem, para hacer una lectura de la cábala como modalidad interpretativa más que como experiencia visionaria del texto. Privilegia más los aspectos críticos de la cábala que los mágicos y míticos, muy en consonancia con el énfasis que, allá en Yale, Harold Bloom concede al elemento especulativo por oposición al exotático o profético. Esto tiene la ventaja de que permite que el lector vea la cábala como una tradición crítica del texto y no tanto como un misticismo escudrizado en su erudición o como una sobrevivencia posmoderna de magia y encantamiento. De esta forma el universo cabalístico se vuelve atractivo para el lector culto. Identificar los supuestos

críticos y especulativos de algunos cabalistas no significa, desde luego, cerrar los ojos por un prurito racionalista ante los anhelos místicos y los elementos mágicos que a veces los sustentan. Precisamente en esta coexistencia de aspectos supuestamente contradictorios estriba parte de su encanto.

Reparar las técnicas cabalísticas de descodificación textual, tales como la gemetría, las interminables permutaciones de letras o la exégesis, es acceder a un conjunto de procedimientos que, si bien tiene como finalidad "producir sentido", lo intenta en gran medida por la vía del significante, esto es, del laberinto del texto, como ocurre en la cábala de Abulafia, quien llevó a sus límites la atomización radical del lenguaje, cual un Wittgenstein *avant-la-lettre*. Contradicción fecunda sobre la que se mueve el razonar cabalista al concebir al lenguaje en términos de epifanía y oscuridad, de transparencia y escondrijo. Tal vez fue esto lo que llevó a Borges en sus *Siete noches* a hablar de la cábala como de una "metáfora del pensamiento".

Cohen recoge esta expresión borgiana en sus últimos ensayos, en donde vincula la cábala con la literatura y con la crítica moderna, merced a categorías como "obra abierta", "texto en movimiento" o "desconstrucción". Se barajan entonces diestramente los nombres de Mallarmé, Eco, el último Barthes, Derrida y Bloom. Por supuesto, Cohen no cae en la trampa fácil de las "influencias", en especial cuando analiza el caso de Mallarmé, sino que más bien arguye afinidades y paralelismos en los procesos de pensar, de estructurar y de (des)cribir el mundo. Este es un aspecto relevante del trabajo de Cohen: hacer de la cábala no sólo una materia de estudio del historiador, del crítico y del lingüista, sino también del lector no especializado. Ayuda en esto su prosa fluida, elaborada que, sin embargo, no descuida el rigor conceptual, evadiendo así ese eclecticismo arbitrario tan común en estos campos. Si el bíblico Libro de Esther exaltaba la providencia divina sobre los judíos de la diáspora, este otro libro de Esther nos habla de la escritura y de la lectura como vínculos entre el hombre y su alteridad.

Para finalizar cabría añadir que no todo es coincidencia entre cábala y crítica. La primera, pese a su carácter tan especial al desviarse de la órbita "logocéntrica"

(para utilizar el terminito derridano) no deja por ello de inscribirse en un universo religioso en donde la presencia de Dios, por más inalcanzable y escurridiza que sea, no deja de constituir un punto de referencia en el trabajo del cabalista. Como en la noción de "límite" en matemáticas. Dios es ese punto al que el cabalista tiende aunque nunca llegue. En contraposición, para la crítica literaria "posmoderna", producto de un universo secular, toda "presencia" es ilusoria. Ni siquiera es posible la nostalgia del exilio pues nunca ha habido patria real que añorar. Parafraseando al poeta, toda patria, todo centro, toda presencia, son sombra, son polvo, son nada. Sólo queda la errancia por la superficie del texto, como el viaje del judío por el desierto. Libro de arena... Desierto de letras...□

Transparencia y cuerpo

por Víctor Sosa

- Alberto Blanco, *Materia prima*, El Ala del Tigre, 1992.
- Roberto Rico, *Reloj de malvarena*, El Ala del Tigre, 1991.

Fue Charles Fourier —nos dice Paz— el último en leer en el libro mágico de la naturaleza. A partir de Baudelaire —y del concomitante sentimiento de desdicha— esta lectura diáfana pierde claridad y el mundo deviene un conjunto de signos cambiantes que exigen ser descifrados. La realidad se ensombrece y en su lugar el lenguaje toma cuerpo. Doble del mundo, el poema se reviste de autoridad en la gestación incesante de su espacio propio. Ese espacio —posiblemente alcanzado a cabalidad con la aventura mallarmea— es el mismo que, al darle al poema un estatuto de identidad, lo condena por igual a una insalvable escisión del mundo fenoménico. Las mejores voces

de la vanguardia histórica se vieron permeadas por este sentimiento de fragmentación y escisión —Huidobro, Vallejo o en un extremo opuesto, Pessoa. Pero, al margen del torrente vanguardista —o incluso a contracorriente— otras voces no dejaron de leer en el "libro mágico" —pienso en Jorge Guillén—, ese mismo libro que no sólo fue sepultado por los padres fundadores de la modernidad, sino que también fue tres veces negado por el complejo industrial-tecnológico gestado en Occidente.

De ese tronco que sobrevivió al huracán vanguardista procede la visión poética de Alberto Blanco. Por eso, para Blanco, no hay escisión posible, el mundo no está en entredicho, por el contrario, la *dicha* es plena ya que poeta, palabra y mundo se funden —se confunden— en una sola y única realidad: "el ojo que ve es uno/ con la imagen vista y la palabra dicha." El mundo es verdad revelada a los ojos del mundo. La mirada circular del poeta se fija en el instante, lo detiene y lo rinde a la palabra.

Nadie es todas estas formas:
las madres —los océanos— los destinos

Nada se detiene aquí
a contemplar el incesante movimiento

Nadie nada en estas aguas
anteriores al principio del mundo

Es un paisaje tan grande
que tú y yo también estamos dentro

El regreso al origen es posible porque el origen está *aquí*: somos nosotros. La poesía vuelve a transparentar el mundo, se permea ante todos los sentidos pero, fundamentalmente —para Blanco—, la *visión* está en los ojos. La pupila es un centro que contiene al mundo y que, en su circularidad, lo refiere: "Dos miradas se aproximan: una viene del mundo cotidiano/ y la otra surge del mundo interior./ Allí donde se encuentran nace el acuerdo/ la línea del horizonte". Encuentro y acuerdo: conciliación entre las partes de un todo gracias al poder mediador de la palabra. El lenguaje —tan ilusorio como el horizonte— es un punto de convergencia, una extensión de la mirada hecha conciencia, un puente que conduce a la misma orilla de ese río virtual que llamamos mundo.

No es casual que todos los textos que

componen *Materia Prima* estén dedicados a pintores, amigos del poeta. La relación de Alberto Blanco con la pintura es vastamente conocida y permea de manera directa su producción poética. La importancia de la mirada, entonces, adquiere una más honda significación ya que, al igual que el pintor: "con la vista descubre las rutas/ del amor, las verdades del mundo". Si la palabra se adelgaza hasta transparentarse, si sacrifica su cuerpo, es para dar paso, humildemente, a la *visión*, a la reconciliación del párpado con el ojo y así poder exclamar: "Allí está el cielo: ahora veo".

Por el lenguaje de Roberto Rico pasa el mundo. El mundo con sus referentes "reales" y sus relaciones, el mundo como fuente de conocimiento y materia de asombro. A partir de ahí —y justamente por ser el mundo su punto obligado de partida— asume el compromiso con el lenguaje. Conciencia concentrada en la escritura —en el laberinto textual— sin riesgos mayores de extravíos ya que la deriva poética de Rico proviene —y se nutre— de una sólida tradición: el Siglo de Oro español —entre todos Góngora— y los ecos barrocos tardíos de Lezama Lima. Esa tradición habla de poesía, es decir, construye lenguaje, arremete contra los límites de la palabra para que ésta al fin ceda y entregue todo de sí.

La objetualidad en el lenguaje de Rico no proviene de una omisión preceptiva del *yo poético* —como la vertiente de la vanguardia más experimental aconsejaba— sino de un saber integrar ese *yo* circunstancial al cuerpo de la forma, es decir, al poema como campo de fuerzas convergentes.

BOCA DEL CIELO

Bebiendo de esta sangre de tortuga, yazgo en el suriano lienzo de rendición que es la hamaca. Deseo voltear y ver aún solitaria la playa lechosa, los amarajes de la garza tan diáfanos, que superen de tajo la precaria línea del azul mestizo. Que yo no me dé cuenta que no estás.

La potencia de la voz está más en el lenguaje que en el relato, porque el mundo, para Rico, se construye con palabras. Y si el mundo *ya no está aquí*, es deber del poeta hacer de la palabra un mundo, construirlo, darle sentido: comprometerse con la forma. Este compromiso

exige un alto grado de problematización semántica y el riesgo posible de una hipertensión del sentido en desmedro, claro está, de la *gestualidad* operativa del poema. El exceso de sentido —o de sentidos— en el texto muchas veces obstaculiza, pone coto, a ese otro gran atributo contenido en la poesía de todos los tiempos: la intención de canto. Este es el riesgo que, por momentos, tiende a rozar la poética de Roberto Rico, pero que por ventura tanto como por medida —sinónimo de lucidez— el poeta logra evadir.

Los límites del *creacionismo* de Rico se encuentran donde comienza el respeto por la tradición. Este encabalgamiento entre tradición y vanguardia —tan alejado del manido reciclaje de fórmulas que la convención posmoderna acostumbra— dan a su poesía un costado lúdico, entendiendo que *lo lúdico es lo lúcido* (O. Paz); no la broma sino la invención, no el fortuito hallazgo sino el riguroso juego de las apariciones sobre el blanco del mundo. □

Una mujer sin país

de Antonio Saborit

por Fabienne Bradu

• Cal y Arena, México, 1992, 155 pp.

Hay, detrás de toda vida, un misterio que brilla como un resplandor seco en una noche cerrada. Cifrarlo y descifrarlo representa algo más que un reto intelectual porque, como señaló Joseph Conrad, "los muertos sólo pueden vivir con la intensidad exacta y la calidad de vida que les otorgan los vivos". La vida de Tina Modotti aún no ha sido reconstruida con la nitidez que imprimió a sus fotografías. Su misterio, lejos de resplandecer, se ha ido enturbiando a lo largo de los años a pesar (¿o a causa?) de la multiplicación de los textos dedicados

a su figura y obra. Me pregunto si esa turbiedad debe atribuirse a la muerte o a los vivos que intentan resucitarla.

Se sabía, desde los malogrados estudios biográficos de Mildred Constantine (*Tina Modotti, una vida frágil*, México, FCE, 1979) y de Christiane Barckhausen-Canale (*Verdad y leyenda de Tina Modotti*, La Habana, Casa de las Américas, 1989), que las cartas de Tina Modotti a Edward Weston habían sido expurgadas por el fotógrafo antes de morir, de la misma forma que mutiló su diario antes de legarlo a la posteridad. Por lo demás, ya se conocían, entre otras, estas cartas citadas prácticamente *in extenso* por sendas autoras, y sólo habría que agradecerle a la editorial Cal y Arena la comodidad de ofrecerlas ahora reunidas en un solo volumen.

Sobre este punto en particular, no hay duda de que Edward Weston es el único culpable de la desilusión que provoca su lectura escamoteada. Se reducen, con la excepción de algunos párrafos, a un trivial recuento de desplazamientos, ocupaciones que raras veces adquieren el encanto de la cotidianeidad. Tina Modotti no tenía buena pluma ni mucha imaginación literaria para la expresión de sus sentimientos, pero tampoco sería justo reclamarle tales carencias. Lo cierto es que el conjunto epistolar es poco estimulante, sobre todo por la suma de las dos circunstancias: la purga y la deficiente pluma.

Tina Modotti, a la par de Frida Kahlo y de Antonieta Rivas Mercado, ha sufrido peores mutilaciones que la que ejerció Weston sobre su correspondencia. Si durante muchos años encarnó el mito de la heroica militante comunista, se tiende ahora a ajustarla a la leyenda de los sincopados veintes, en la que figurara como una artista genial y una apasionada amante. *Una mujer sin país* trae agua a este último molino. Pero, en cualquiera de sus etapas, el retrato de cuerpo entero se resiste a integrar las distintas facetas de la personalidad de Tina Modotti y parecería que, para fijar una, es necesario desdibujar o enturbiar las otras, como si se buscara más la uniformidad de un tono, es decir, la monotonía, que la fidelidad a los contrastes.

Una mujer sin país corresponde a una actitud que —así la definió Aurelio Asiain (*Vuelta* 186)— "confunde el ejercicio de la nostalgia con el interés por la historia y el cultivo de la superchería

con el culto del pasado". La superchería empieza, en este caso, en la portada del libro y por partida doble: Antonio Saborit aparece como el autor de un libro que, en rigor, le pertenece a Tina Modotti; pero incluso si la autoría se referiría al trabajo de compilación y anotación de las cartas, tampoco Antonio Saborit merecería llevarse el crédito: habría que regresárselo a Amy Stark quien "transcribió, anotó y comentó las cartas de Tina Modotti a Edward Weston para la revista *The Archive*" de la Universidad de Arizona. A lo sumo, le corresponderían a Antonio Saborit las tareas de traductor y de prologuista. Sobre un total de 104 notas de edición, sólo 20 se deben al apógrafo y no brillan por su pertinencia. Por ejemplo, el 29 de diciembre de 1924, Tina le escribe a Weston: "El domingo el organillo tocó debajo de nuestra ventana; apenas pude resistir su triste música llena de recuerdos". Y Antonio Saborit comenta: "Dudo que un organillero llegara por entonces hasta la esquina de la avenida Veracruz y Durango. La ciudad, como dice TM en la carta del 25 de diciembre de 1924, quedaba a cierta distancia de allí. En cambio, los elementos de este apunte —la ventana, la música triste del organillo, la mujer sola en la casa— recuerdan un pasaje de un cuento de James Joyce, 'Evelyn' incluido en *Dublinenses*. Supongo que la afición de TM y EW por Joyce bien los pudo poner en contacto con este libro. De haber sido así, no me parece imposible que TM quisiera acomodar su abandono vespertal junto al de la escéptica heroína del cuento de Joyce". ¡Esto es lo que se llama buscarle tres pies al gato! ¿Por qué no podría haber pasado un organillero debajo de la ventana de la casa de Tina Modotti? Considerando el tono general de las cartas y su escasa imaginación literaria, ¿por qué aventurar una explicación tan retorizada que revela sólo el esnobismo disparatado de su autor? (uno que se delata, por ejemplo, al referirse a la *carte de visite* cuando, en realidad, quiere aludir a una tarjeta postal).

Si Antonio Saborit se atarea tanto en descifrar referencias literarias que sólo existen en su imaginación, poco se detiene en los puntos que sí merecerían aclararse, como, por ejemplo, la eventual responsabilidad de Vittorio Vidali en el asesinato de Julio Antonio Mella. Al respecto, sólo señala en su preámbulo: "La

escritora Margaret Hooks me hizo retomar la versión de la muerte de Julio Antonio Mella según la cual Vittorio Vidali lo asesinó por haber cometido un pecado que entonces se conocía en las filas comunistas como oposicionismo. Pero nunca aparece la versión "corregida" y, por lo tanto, la duda, planteada por Philippe Chéron en un artículo que *Vuelta* publicó en 1983, todavía tiene vigencia.

Desde la cárcel, Tina Modotti le pide a su amiga Mary L. Doherty que consulte con Mendizábal que abogados podrían ayudarla. Antonio Saborit comenta en la nota correspondiente:

"Tal vez se refería al antropólogo Miguel Othón de Mendizábal (1890-1945), entonces director del Museo Nacional. Su labor en el campo educativo fue enorme y escribió mucho sobre historia, cultura y programas indígenas. Sus obras completas, editadas en 1946, ocupan 6 volúmenes". Si así sabemos cuántos centímetros ocupan los libros de este Mendizábal en el estante de una biblioteca, en cambio quedamos sin entender la razón por la cual Tina Modotti pensaba en él para asistirle en su lío legal con el gobierno mexicano, cómo o cuándo se habían conocido y cuál era la naturaleza de sus lazos para que recurriera a él en tan apremiantes circunstancias. En pocas palabras, lo que interesaría conocer acerca de este personaje se escamotea y se sustituye por una información que, por sí sola, no viene al caso. Sorprende asimismo que la "ficha bibliográfica" de Anita Brenner (1905-1974) se reduzca a esto: "Nació en Aguascalientes, de padres estadounidenses, según testimonio de Mauricio Magdaleno: 'Propietaria de un pequeño rancho, se dedicó a arrancar los mejores espárragos, que fueron fácil producto de exportación a California'", seguido de la lista de sus principales libros.

La carta a Mary L. Doherty pertenece a una sección llamada "Apéndice", cuyo sentido original, según Antonio Saborit, "fue allanar el camino a los futuros investigadores". De la nueve cartas que se incluyen en este Apéndice, sólo dos son aparentemente inéditas. Me pregunto entonces en que forma las siete restantes allanan el camino a los futuros investigadores, que son seguramente más rigurosos y perspicaces de lo que supone el director de Estudios Históricos del INAH.

En cuanto al prólogo que es la única

parte original del volumen, llama la atención, entre otras cosas, la indecisión de su autor para estimar la relación entre Tina Modotti y Edward Weston, propósito central del libro. A ratos, la vida de Weston en México pende como un hilo de Tina Modotti; en otros, Weston funciona como el revelador artístico y amoroso de la joven mujer. En un mismo párrafo, puede afirmar Antonio Saborit que: "Era una muchacha de gran belleza que vino a México procedente de California, como acompañante de un fotógrafo menos popular que ella, Edward Weston" y, dos frases después: "Al principio, y no por mucho tiempo, fue la sombra de Weston". En resumen, ¿cómo pudo ser, a un mismo tiempo, la sombra de Weston y la más popular? Tal vez todo se deba a un problema de enfoque que pretende reducir una relación de pareja a una contabilidad de dependencias y deudas. En todo caso, sea o no la de Weston, Tina Modotti sigue siendo una sombra necesitada de esclarecimiento. □

Ligereza y peso de la historia

por Jorge F. Hernández

- Kenneth C. Davis, *Don't Know Much About History: Everything you need to know about American History but never learned*, Avon Books, Nueva York, 1990, 462.
- *Eyewitness to History*, editado por John Carey, Avon Books, Nueva York, 1987, 706.

Pocas cosas se salvan de la implacable tendencia norteamericana hacia lo *light*. Cervezas, cigarrillos, mermeladas, e incluso, la música y la literatura han aligerado sus esencias para entrar al reino de lo *light*. En algunos casos se trata de confirmar y generalizar los valores naturalistas de boga, modas aeróbicas o anhelos dietéticos. Pero en el caso de la historia, se trata de un curioso afán por aligerar

la ignorancia generalizada, que no siempre ofrece buenos resultados. Curiosa dicotomía: de la palabra *Light* (Luz) surgen dos pautas de la historiografía: lucidez o hacer lúcido (*enlighten*) y ligereza o aligerar (*lighten*).

Don't know much about History es un buen ejemplo de *Historia Light*. Su título nos remite a una melodía, de los años sesenta o cincuenta, en donde el bardo liberado afirmaba saber poco de Geometría, Trigonometría, Geografía e Historia, pero mucho de su amor por una chica. Como ánimo musical esta idea resultó pegajosa y hasta buena canción. Kenneth C. Davis tomó como pauta el título de aquella canción, le agregó un subtítulo al estilo Woody Allen y se propuso realizar una investigación historiográfica del pasado norteamericano.

Como lo indica el título —llamativo como una melodía pegajosa— *Don't Know Much About History* es un libro que encierra una ligereza generalizada y, a la vez, una confesión implícita. La ligereza es esa curiosa orfandad histórica que aparece en muchos aspectos de la vida norteamericana: olvidos constantes, repetición de errores ancestrales, glorificaciones de insignificancias, etc. La confesión radica en la aceptación de esas mismas limitaciones y la disposición para corregirlas de la manera más práctica. Kenneth Davis no realizó un texto de orientación bibliográfica o de investigación digerible; no todo lo dietético es saludable.

Por el contrario, Davis se abocó a contestar entre 20 y 25 preguntas "trascendentes" correspondientes a distintas épocas del pasado norteamericano. Así, a cada capítulo, el lector podrá descubrir cuáles fueron los primeros colonos del territorio ahora norteamericano, cómo se forjó la lucha por su independencia, si fue, o no, verídica la anécdota de George Washington tumbando un cerezo cuando era niño o las célebres palabras de Abraham Lincoln en Gettysburg. El problema de lo *light* está en que estos episodios del pasado no se presentan como memoria viva o materia prima del historiador, sino como píldora informativa que reduce el pasado a conversación de sobremesa. Así, la historia es ligera pero poco ilustrativa, fácil pero inútil y hasta posiblemente entretenida, pero nunca divertida.

Por el contrario, *Eyewitness to History* es un libro que reúne 295 testimonios

directos del pasado, escritos por testigos presenciales de cada época y compilados por John Carey. Lejos de digerir al pasado para así aligerárselo al lector, Carey presenta sin cortapisas, ni interpretaciones, las voces, ecos, resonancias e impresiones tomadas directamente del pasado. En este recorrido la lectura se vuelve un acompañamiento y la historia se vuelve un verdadero viaje. En sus páginas presenciamos, a través de Tucídides, la plaga que azotó a Atenas en 430 a.C.; acompañamos a Julio César en la invasión a Bretaña; comprobamos algunas atrocidades con Bartolomé de Las Casas de 1513 a 1520 o conocemos una visión de Babilonia, vista por John El-dred en 1583.

Eyewitness to History llega hasta nuestros días con testimonios de la caída de Ferdinando Marcos en Filipinas y relatos presenciales de la guerra en Vietnam. Pero no solamente se consignan los eventos o episodios "trascendentales" del pasado; en este viaje al pretérito des-

cubrimos la importancia e interés que también encierran los hechos y personajes menudos u olvidados del pasado: un torero cornado en Sanlúcar de Barrameda en 1957, Garrick interpretando a Shakespeare en 1775 o la inauguración del ferrocarril de Liverpool a Manchester en 1830.

Evidentemente, aparecen en *Eyewitness to History* las batallas bronceadas, los momentos épicos de la política internacional, las hazañas técnicas y sorprendentes adelantos de la humanidad, pero al aparejarlos con las impresiones personales de algunos testigos desconocidos, Carey combina los textos oficiales de la historia con los diarios personales del recuerdo. El resultado es un interesante itinerario de hechos que cada lector abordará a su criterio: algunos aprenderán o reprobarán al pasado, otros reprocharán o simplemente se divertirán al recorrerlo.

Ambos títulos procuran, en el fondo, hacer accesible, popular y vendible a la

historia. *Don't know much about History*, al exagerar la ligereza, no resuelve la ignorancia generalizada y demuestra que la *historia light* puede resultar indigesta, además de insípida. Se trata de un recorrido hacia el pasado, pero como si se tratara de un parque de atracciones. *Eyewitness to History*, por otro lado, informa o instruye como en los buenos viajes que incluyen visitas a museos y monumentos, pero que además ofrecen vistas panorámicas o pormenorizadas de paisajes y de vidas cotidianas.

La lectura y comparación de estos textos demuestra que el afán dietético-*light*, aligera a la historia quitándole calorías e interés, y que la recurrencia directa a las fuentes ofrece sus propios condimentos y circunstancias que hacen más apetitoso e interesante al pasado. Irónicamente, al tratarse de libros dirigidos hacia el gran mercado norteamericano, la dicotomía se resuelve en términos de sabores. Todo es cuestión de gustos. □



Jonas Balan, *Libación*.