

LOS LIBROS

Contemporáneos extemporáneos

de Luis Maristany (ed.)

por Juan Luis Panero

• Anaya-Mario Muchnik, Madrid, 1992, 256 pp.

Contemporáneos extemporáneos es el acertado título que Luis Maristany puso a la esclarecedora introducción que abre esta antología. Es cierto, esta generación de poetas mexicanos, que se corresponde con la nuestra del 27, fue un grupo que nació a contracorriente, y por eso mismo, en su época, fue difamado, silenciado y *ninguneado* (una palabra mexicana muy expresiva). Era aquel México posrevolucionario y muy macho, de enloquecidos muralistas que glorificaban la carabina 30/30 y enseñaban un comunismo para analfabetos, cubriendo miles de metros de inofensivos muros con sus arengas, sus beatificaciones y sus críticas a los gringos. Hoy, casi los únicos visitantes de esos murales son los gringos.

Los *contemporáneos*, porque se sabían muy profundamente mexicanos, muy inmersos en la sombría materia de los sueños que ha formado y forma el espíritu de la mejor literatura mexicana, no necesitaban ni aceptaban tanta inútil proliferación de signos externos, el agobiante nacionalismo del nopal y la soldadesca, de San Benito Juárez y el mártir Zapata. Se arriesgaron a ser mexicanos sin típico ni tópico, a ser también, con todo derecho, europeos y además a ser ellos mismos, sin compromisos ni consignas. Naturalmente, pagaron su rebelión y su independencia, pero ahora, cuando los afrentosos novelones de la

revolución y las odas a Zapata son polvo en desvanes y bibliotecas, su obra, en cambio, es estudiada y valorada tanto dentro como fuera de su país. Hoy son realmente nuestros contemporáneos. No una anécdota de la historia, sino unas páginas vivas de la mejor literatura. Como dice muy bien Maristany: "Contemporáneos y extemporáneos a la vez, nos dejaron algunos de los libros más enigmáticos y hermosos con que cuenta la poesía en castellano de este siglo".

Esta antología que, por fin, pone al alcance de los lectores españoles a algunos de los mejores poetas del grupo, es, como todas las buenas antologías, un riesgo y un capricho. En una antología de la poesía mexicana que publiqué hace años en México no figuraba Jorge Cuesta, un agudo crítico y un poeta estreñido y retórico, cuyos poemas Maristany recoge aquí. Cuesta tampoco figura en la antología *Poesía en movimiento*, prologada por Octavio Paz. En cambio, tanto en la de Paz como en la mía, se incluía a Carlos Pellicer, excluido por Maristany. En fin, cada antólogo tiene sus naturales preferencias. Aparte de la ausencia de Pellicer —un poeta vitalista y colorista en las antipodas de los restantes miembros del grupo y más cerca del talante de Jorge Guillén y de los versos de Gerardo Diego—, la antología resulta sumamente útil, sobre todo para el conocimiento de dos grandes poetas de obra escasa, misteriosa y memorable: José Gorostiza y Xavier Villaurrutia. De Gorostiza se reproduce completo su extenso poema *Muerte sin fin*, una de las claves de la poesía mexicana. De ese poema ha escrito Octavio Paz: "La perfección de *Muerte sin fin* es una reducción al absurdo de la noción misma de la perfección. Un poema como sólo se puede escribir al término de una tradición y para terminarla". Lo mismo que en el caso de Jorge Manrique, Gorostiza ha perdurado por este solitario poema imprescindible. De Xavier Villaurrutia —para mí, junto con López Velarde y Paz, uno de los tres grandes poetas mexicanos de este siglo—, Maristany nos ofrece, también completa, la edición de

los poemas que formaron su obra maestra: *Nostalgia de la muerte*. Unos poemas de sombra y magia que desvelan la nada y sus espejos imposibles, y que en su momento fueron torpemente atacados por su cercanía al surrealismo o a la pintura de Chirico. Una solemne estupidez en un país como México, donde Breton, al llegar, exclamó: "pero si el surrealismo ya estaba aquí" y en el que Chirico hubiera tenido que dedicarse a otro oficio.

Hace tiempo escribí sobre Villaurrutia: "Desolado relojero de la muerte, no lo hace para contar el tiempo, sino para abolirlo". Pocas aventuras poéticas tan inquietantes y estremecedoras como la de *Nostalgia de la muerte*, que en su reciente traducción francesa ha cosechado un notable éxito (el relativo éxito de un libro de poesía) y que, para vergüenza nuestra, jamás se había editado completo en España.

De Gilberto Owen, poeta tan misterioso como Gorostiza o Villaurrutia, aunque sin alcanzar nunca su alta maestría, también se han seleccionado los mejores poemas. La única selección de este libro que me parece pobre, pensando en el poeta y en el personaje, es la de Salvador Novo. Faltan sus poemas civiles: los extraordinarios *Poemas proletarios*; faltan sus poemas satíricos y también sus desvergonzados, cínicos y desafiantes poemas homosexuales. Los que aquí se publican no dan la idea total del poeta que fue Novo. Pero todo esto son minucias, si pensamos en el brillante trabajo que Luis Maristany nos ha dejado, gracias al cual podemos descubrir cinco poetas de una extraordinaria generación y el libro fundamental de un poeta fundamental: Xavier Villaurrutia.

Los *contemporáneos* fueron acusados de extranjerizantes, decadentes, directamente homosexuales (Villaurrutia y Novo lo eran), de vivir de espaldas a la realidad mexicana. Todos los miserables infundios de la izquierda dogmática y stalinista y todas las memeces patriotas de los nacionalistas de la charreada y *México lindo* fueron para ellos. Supieron sobrevivir, unos mejor y otros peor.

Hoy, su herencia es muy clara y su influencia, en los mejores escritores que les sucedieron, notable. Sin ellos no sería fácil entender las dos obras más reveladoras de la reciente literatura mexicana: *Libertad bajo palabra*, de Octavio Paz, y *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. □

La colonización de lo imaginario

de Serge Gruzinski

por Jorge F. Hernández

• Fondo de Cultura Económica, 1991, 309 pp.

La colonización de lo imaginario tiene como abrevadero ricas y diversas fuentes documentales, investigadas con rigor pero además presentadas con inteligencia. Gruzinski había explorado con anterioridad la llegada, conquistadora o sincrética, de las representaciones y prácticas del poder occidental a América. Además, se había preocupado por indagar la historia de la sexualidad occidental en su conjugación o sustitución al llegar a América.

Todo esto lo llevó a indagar los profundos cambios que tuvieron tanto los modos de expresión como los modos de comunicación indígenas al encontrarse con Occidente. Este encuentro, descubrimiento o encontronazo trastornó las memorias existentes; cambió la realidad, pero también cambió el pasado. Desde los primeros momentos de la Conquista, siglo XVI, hasta el siglo XVIII, que es hasta donde llega Gruzinski, el individuo y los grupos sociales, tanto indígenas como españoles vivieron un dinámico proceso de sincretismo, mestizaje, conjugación y definición que, hasta ahora, no había sido estudiado con detenimiento.

A la llegada de la hueste conquistadora se inició, entre otras muchas cosas, una verdadera transformación de la imaginación. Para el mundo indígena, los

colores y formas de sus códices tendrían que incorporar barbas y barcos, nuevos símbolos y señales. Con presagios o explicaciones mítico-religiosas, los indígenas incorporaron —con imaginación— lo recién llegado a sus mundos, el real y el imaginario.

Para la imaginación de los españoles conquistadores y aventureros también hubo una incorporación inusitada de costumbres, sabores, climas, plantas, colores y palabras. A veces, según las *Cartas y Crónicas*, leemos pasajes —cargados de imaginación— en donde el Amadís de Gaula o el Apóstol Santiago explican al conquistador los desconciertos con que se encuentra. En ambos casos se trata tanto de una colonización como de una asimilación de lo imaginario.

Gruzinski lleva este ánimo conductor en su investigación y logra entonces presentarnos las circunstancias y resultados del proceso de occidentalización que se desprende de la colonización de lo imaginario, la conquista militar y la absorción política y económica. Proceso que, al incorporar escrituras y estructuras, transformó no sólo la manera en que se registraba el pasado, sino la manera misma de recordarlo. Es decir, no solamente se pasó del registro en pictogramas al registro escrito, sino también se transformó el ánimo con que se veía al pasado. Una continua transformación de lo imaginario que representa un continuo replanteamiento tanto del mundo indígena, como del español, respecto a las posibles percepciones de lo imaginario y de lo real. Circunstancias del proceso de occidentalización que acompañó la empresa colonial y que nos ayudaría a conocernos mejor.

Contamos con muchas investigaciones sobre el pasado prehispánico, la conquista y el entarimado virreinal que forman una extensa bibliografía distribuida en múltiples y variados temas, vetas, aspectos, anécdotas y circunstancias. Gracias a Gruzinski, es interesante comprobar que la colonización occidental fue un proceso de sincretismo o conjugación que no sólo abarca los economías, comercios o poderes, también inundó la memoria, el lenguaje, la imaginación y lo imaginario del mundo indígena.

Llegar a reconocer esta realidad, digerir este pasado despojados de lugares comunes o prejuicios, nos beneficiará notablemente: desde el reconocimiento inicial de nuestro mestizaje biológico-

sanguíneo hasta la conjugación artística de geometrías y arquitecturas o la sabrosa conjugación de comidas y sabores, nos aclararía muchas realidades e imaginaciones.

Enrique Krauze ha mencionado que nuestro país ha sido desatento con los investigadores e historiadores que lo estudian y que "nuestra mentalidad de víctimas nos ha restado libertad y sensibilidad para reconocernos en las miradas externas". Serge Gruzinski se une a la valiosa lista de investigadores e historiadores extranjeros que, al recorrer nuestro pasado, conocen y se reconocen en el alma mexicana. El propio Gruzinski escribe en la Introducción a este texto que recorre el terreno del México conquistado y colonizado por los españoles, "no para saciar una sed de exotismo y de arcaísmo que nada tiene que ver con la labor histórica o antropológica, sino para comprender mejor qué pudo significar la expansión en América del Occidente moderno" y, a mi parecer, su recorrido resulta en excelente libro de historia, escrito con imaginación. Condición difícil y encomiable. □



Ki Baitei, *Ocho Rakan*

Viaje a La Habana

de Reinaldo Arenas

por José Ricardo Chaves

• Mondadori / Consejo Nacional para la Cultura y las artes, México, 1991, 183 pp.

Termino de leer este libro de Arenas y lo primero que me pregunto es por el subtítulo, "Novela en tres viajes". En estricto sentido, se trata de tres narraciones sin conexión entre sí, provenientes de los inicios y del final de la carrera literaria del narrador cubano.

La primera narración, "Que trine Eva", es de 1971 y está escrita en La Habana. Pone en evidencia al que para mí es el mejor Arenas, el de *El mundo alucinante*, que me parece mucho más llamativo, más lúdico, mejor logrado estéticamente que el Arenas más confesional que vive su exilio en Estados Unidos. Precisamente las otras dos narraciones, "Mona" y "Viaje a La Habana", están escritas una en Miami en 1986 y otra en Nueva York entre 1983 y 1987, por un Arenas terminal viviendo su desarraigo no sólo espiritual, como desde siempre había ocurrido con él, sino también geográfico. Y, como si fuera poco, enfermo de sida. Ocorre así que el arco temporal del libro nos da una suerte de compendio de Arenas, desigual estilísticamente.

"Que trine Eva" utiliza un registro que yo llamo "delirante", en donde el discurso se desarrolla según una lógica más verbal e imaginativa que realista, más lúdica que púdica, más significante que significativa. La historia se estructura según un sencillo dispositivo narrativo pero que, llevado hasta sus últimos límites, resulta enloquecedor: una pareja "narcisista" que gusta de tejer su propia ropa decide quedarse en la Cuba de principios de la revolución. Hombre y mujer se dan cuenta de que por sus trajes pueden llamar la atención de los de

más, diferenciarse de ellos, opacar incluso un desfile revolucionario, y entonces se dan al goce de tejer y tejer, buscan afanosamente cuanto hilo y estambre puedan en una Cuba en donde esos artículos escasean cada vez más, transmutan el simple traje en disfraz, en atuendo mágico en el que recorren la isla buscando que ninguna mirada deje de posarse en ellos. Maldición del espejo: búsqueda de la mirada del otro. La voz que narra es la de la esposa, Eva —primera mujer—, y justo en el villorrio más extremo de la isla, en esas remotidades del "fin del mundo" desde donde a veces —cuando hay tiempo despejado— se logra ver Haití, justo ahí Eva encuentra a un joven pescador que no la mira a ella pero sí a su marido. En una noche retumbante, Ricardo desaparecerá con el mancebo para dejar a una Eva sola —Eva sin Adán— que emprenderá su retorno a La Habana para tejer su traje de "gran viuda", "a punto crochet y a cuatro agujas". A partir del simple acto de tejer, una historia que podría haber sido escrita en un tono realista se dispara en un recorrido alucinante por Cuba, divertido, con esa locuacidad humorística a que nos tienen acostumbrados tantos escritores cubanos, con un uso abundante de referencias de la cultura popular, como ocurre también con el argentino Manuel Puig.

En "Mona" el narrador cambia de registro. De literatura delirante pasa a literatura fantástica, un cuento gótico que tiene por escenario a un Nueva York tan chirriante y penumbroso como un castillo medieval. Aunque para mi gusto es la narración menos lograda —había demasiado trópico en Arenas como para ser gótico—, estructuralmente es más compleja que las otras, usa un sistema de muñecas rusas donde un plano narrativo remite a otro que a su vez envía a otro lugar. Con el recurso manido de "manuscrito encontrado en..." se mezclan elementos ficticios y "reales", notas del editor, notas a pie de página que, con el humor más negro, hasta se dan el lujo anímico de hablar de un Arenas enfermo de sida. La percepción de La Habana para el narrador ya no es festiva, como, a pesar del peligro, lo era en el "primer viaje", sino que está ligada indisolublemente al temor. Esto se convertirá en una especie de *leit-motiv* que volverá a aparecer en la tercera narración, donde de nuevo se hablará, esta

vez sin acudir al recurso fantástico, de esa "sensación de estar en un lugar donde el miedo es la única ley, la sensación de estar amenazado; y esa amenaza, impalpable, pero inminente, brotaba de los mismos árboles, se agazapaba en el aire, avanzaba junto a él por la acera carcomida". Amenaza ominosa que acecha al sujeto, que involucra el plano político pero que lo sobrepasa.

Esta visión de La Habana como lugar del miedo no es exclusiva de Arenas; ya está presente en los textos de Virgilio Piñera. En la tercera historia Arenas la explora de una forma más confesional, más reflexiva. La homosexualidad del personaje masculino aparece en primer plano, anunciada desde el principio, y no a manera de sorpresa, de remate, de desliz, como en las dos primeras narraciones.

Y aquí es donde vuelvo a mi pregunta inicial, ¿por qué llamar novela a este texto constituido por tres historias independientes? Si nos ponemos algo estrictos, no puede decirse que un mismo ambiente geográfico las enlace: La Habana es corazón de la trama sólo en la tercera historia. Antes había sido un lugar de paso entre otros o una referencia, apenas destellos en un paisaje. Tampoco hay un estilo unificador. ¿Y entonces? Tal vez lo que ocurre es que La Habana de Arenas es más mítica que geográfica, más ligada al deseo de otro lugar que al de la ciudad real. Desde luego no pretendo desechar el vínculo emocional de Arenas con su patria, pero el asunto no se reduce a esto. Su Habana imaginaria tiene que ver más con el sexo y la identidad que con la política y la geografía.

Si se sigue esta clave se encontrará un punto en común en las tres narraciones: una (homo)sexualidad consciente de sí misma pero en conflicto con el medio. Para *sobrevivir* —palabra de toque en el vocabulario de Arenas— debe recurrir a la estrategia del disfraz, como en la primera historia, so pena de la cárcel y la represión, como en la tercera. Viajar a La Habana es ir al encuentro de la propia sexualidad, es enfrentar a Medusa sin convertirse en piedra. De aquí el carácter ominoso de que está investida la ciudad. Arenas, Perseo tropical, no se convirtió en piedra pero sí en letra.

Sexo cifrado en novela, petrificado. Sexo letrado. ¿Basta este hilo común —letra sexuada— para llamar novela

al conjunto? Yo diría que no, Arenas pensó que sí.

El viaje a La Habana es un viaje a la semilla, al semen, al huevo... a condición de volver. Los héroes de Arenas quedan envueltos en una aureola mítica, a pesar de sus fracasos. Así no es rara la referencia solapada a Cristo al final del libro, con el personaje Ismael, sucio y golpeado, recorriendo con un tronco a cuestras las arenas habaneras. Pero no es misticismo lo que aquí anida; es más bien erotismo, sexualidad. Bueno... no debería ser tan drástico: al fin y al cabo el santo y el libertino son ramas del mismo árbol: el del deseo. □

Crónicas habaneras

de Julián del Casal

por Ernesto Hernández Busto

• Universidad de las Villas, L. V., Cuba, 1985.

"El que pasea por placer" —ha dicho Benjamin a propósito de Baudelaire— "se encuentra en los umbrales, tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguno de estos fenómenos lo ha aún aplastado. Pero en ninguno de los dos se encuentra cómodo".

Esta incomodidad es lo que une al paseante y al cronista. Así intercambian sus papeles: Julián del Casal inventará La Habana en su recorrido interminable. Baudelaire delira su insuperable crónica de la modernidad: "*Le peintre de la vie moderne*". Paseo y crónica son experiencias marginales, marcadas, diría Benjamin, por la pulsión mortal de la suprema novedad.

En el paseo, la búsqueda de lo espacial equivale a la salida de un tiempo circular. En el tiempo repetitivo de las crónicas se es sólo lo que se es, lo que siempre se ha sido. En el espacio se puede ser otra persona, se puede ser un

personaje. De aquí la isotopía moderna entre *flâneur* y cronista: ambos buscan una salida.

La crónica social cubana es, en cierta medida, el equivalente del folletín europeo. Manifestó, como ningún otro género del XIX, la tendencia a transformar el análisis del mundo circundante en el cultivo de la subjetividad.

Hay que ver, tras ese periodismo cubano de finales de siglo, la dramaturgia íntima de una escritura modernista que apunta, en su descripción repetitiva de la realidad, a la única sorpresa posible: la muerte, última novedad del viajante, última máscara. ¿Será casual que la mayoría de los duelos a muerte de finales de siglo fueron protagonizados por periodistas? La muerte sale a pasear, la muerte ilumina lo real con la luz de la repetición en la escritura.

En las crónicas casalianas el mundo colonial se transforma proustianamente en una vasta serie de estímulos sensibles. La acción sólo tiene sentido en nombre de la percepción. Lo real está oculto, pulsión no escrita que convierte al narcisismo y la introversión en las máximas virtudes del cronista.

Se ha querido convertir estas crónicas en un ajuste de cuentas con la sociedad y las autoridades de la Metrópoli. Y se ha tratado de probar esta hipótesis citando la cesantía de Casal a consecuencia del retrato burlón que hizo del Capitán General de la Isla. Se pasa por alto el seudónimo: el verdadero crítico fue el Conde de Camors, que es una máscara de Casal.

Ciertamente, el autor adopta una actitud crítica con respecto a la burguesía habanera y a las autoridades coloniales. Pero vale la pena no exagerar el papel político de las crónicas para ver en ellas otra voluntad: la de falsear la vida cubana, convirtiéndola en el telón de fondo de una inmensa representación. "¡Amemos las pompas y las vanidades!" —ese es el verdadero desafío que lanza Casal a la pomposa y vanidosa burguesía habanera. Más falso que la falsedad a medias de una aristocracia trasplantada, más inauténtico que la inauténtica burguesía cubana, Casal radicaliza el desarraigo del Objeto Modernista, su carencia de origen, que no de originalidad. La propia sociedad se convierte en un gigantesco teatro, la calle en carnaval, esa multitud de desconocidos con los cuales se confunde un paseante ansioso de escapar al

ambiente asfixiante de gabinetes y salones. La ciudad es, a costa de su falsedad, una dama execrable y fascinante a la vez. En este sentido, no hay diferencias entre París y La Habana. Si Casal sabe mantener a la primera como ciudad ilusoria renunciando desde Madrid a atravesar la escasa distancia que lo separa de la ciudad soñada¹, asimismo disfraza la segunda, velada en los entretelones de sus *Crónicas*. El hastío no surge de una naturaleza perdida sino del artificio urbano redoblado.

Todas las noches, en La Habana, son iguales. Siempre vemos el mismo cielo, tachonado de los mismos astros; aspiramos el mismo ambiente, impregnado de los mismos olores; recorremos las mismas calles, alumbradas por los mismos mecheros de gas; penetramos en los mismos cafés, invadidos por las mismas gentes; acudimos a los mismos teatros ocupados por los mismos actores; y cenamos en los mismos gabinetes, en compañía de los mismos amigos. Vivimos condenados a girar perpetuamente, en el mismo círculo, sin poder escaparnos de él.

La salida de este hastío radical no la encuentra Casal en la mundanidad de los salones, puesto que ni esa mundanidad es lo suficiente mundana, está descalificada por la pobreza.

La vida mundana tampoco se vive entre nosotros. Las familias que conservan todavía el esplendor de los tiempos pasados, sólo abren una o dos veces al año sus salones. Las fiestas semanales que se verifican, en ciertas casas, revisten un carácter demasiado familiar y resultan al cabo insípidas, para los que estamos siempre ávidos de sensaciones nuevas. Y es que la miseria ha penetrado en el seno de los hogares cubanos, sin que se la pueda expulsar de ellos. Aunque se la oculte, bajo manto de seda, recamado de oro y oropeles, en el último rincón de la casa, se perciben el eco de sus gemidos y el hedor purulento de sus llagas.

El conjuro del hastío casaliano reside en el estremecimiento irreplicable de la sensibilidad pura. Su redoblado artificio

¹ Algo semejante ocurre con Jaime Torres Bodet y Toledo. La misma atracción repulsión por la ciudad soñada en una crónica de "El juglar y la domadora".

remite siempre a ese estremecimiento que marca la diferencia entre Modernismo y Modernidad.

Las crónicas en que Casal se ocupa del Circo pueden servirnos para definir su posición como cronista. En relación con los otros, con ese público que abarrota el espectáculo, Casal parece separarse de su propio cuerpo. El Circo sirve, inicialmente, como paliativo fugaz para el hastío. El profundo malestar que produce como espectáculo público debe ser superado en esa fase en la que todo se transforma en ilusión, todo se encierra en lo perceptivo². Lo que más le atrae a Casal del circo de Pubillones son los acróbatas, aquellos que desafían una ley natural, los que escriben con su propio cuerpo y, sobre todo, los que por su cercanía a la muerte pueden entregar un espectáculo irrepetible, siempre en vilo.

Es revelador que en su crónica "Los payasos norteamericanos" Casal confiese cierto aburrimiento del arte circense que servirá para marcar las diferencias entre el mundo del Objeto Modernista y el Mundo del Objeto Tecnificado.

Por más que el espectáculo me aburrí, me repugnó y casi me enfermó, como aburre, repugna y enferma a los que tienen un poco de gusto artístico todo lo que procede del pueblo norteamericano, de ese pueblo que dejó morir a Edgar Poe, en la miseria, que compra las obras de los grandes artistas, no para venerarlas, sino para especular con ellas, y que no ha podido exponer, según los diarios parisenses, en la última Exposición de París, más que grandes máquinas, latas de conservas alimenticias y dientes postizos: me veo obligado a confesar, a fuer de imparcial, que los payasos norteamericanos han gustado a la mayoría del público habanero, produciéndole la impresión más agradable que la empresa pudo soñar.

Hoy dan la segunda representación y es de presumir que el teatro se llene otra vez. ¿Sucederá lo mismo si viene, como se asegura, una compañía de ópera francesa?

Casal reclama la ópera, el "verdadero" artificio del terciopelo y la diva que venga para sacudir la monotonía de los

teatros habaneros; no ha podido soportar, sin embargo, el artificio de la producción en serie. El Objeto Modernista ha de ser único si quiere ser auténticamente artificial. El artificio perfecto, estremecedor no es multiplicable. Siempre sucede como por primera vez. Por eso Casal puede preferir el exotismo de una ridícula opereta, "El Gran Mogol", donde un príncipe Miñapur desdeña a la princesa Bengalina por un romance con una domadora de serpientes, antes que el espectáculo de los *doums*: la risa en serie. El exotismo salva el placer de las minorías.

Paradójica búsqueda de lugar social a fuerza de artificio. Ya no se trata de un Modernismo poético, se trata del Modernismo como existencia con la máscara incorporada, como lucha desesperada por/con la máscara.

José Lezama Lima y Cintio Vitier han descubierto en Casal el cumplimiento de un destino. "Si no asume la realidad —dice Vitier— asume hasta sus últimas consecuencias la irrealidad, y esto muy pocos pueden hacerlo". Cintio se reserva la carta de la "asunción de realidad" para la figura apostólica martiana; también Lezama considerará a Martí un productor de realidad. La prioridad que ambos le conceden al héroe les impide valorar justamente la existencia casaliana: en el destino modernista de Casal, realidad e irrealidad se intercambian constantemente, no así en el destino mesiánico de Martí donde cada gesto debe ser una actitud y cada palabra una revelación.

Habría que empezar a ver en los paseos de Casal, en su ridículo anecdótico, en su pijama japonés y en su traje

negro a imitación de Baudelaire (ese mismo traje negro que en Martí reviste connotaciones ascéticas), en el viajero que sabe renunciar a la Francia soñada, en su ridícula muerte de risa, opuesta a la muerte heroica... las metáforas que superan su poesía y se desbordan en el esteticismo radical de una escritura como existencia. □

Legión

de Pablo Soler – Frost

por Christopher Domínguez

• Universidad Veracruzana, México, 1991, 222 pp.

El último emperador de Oriente que usó el latín en Bizancio fue Justiniano (527-565) y tras él el griego se convirtió en la lengua materna de la literatura de Constantinopla. Esta nueva literatura griega, compleja y decadente, oriental y cristiana abandonó la pronunciación clásica. Las sílabas del griego bizantino tenían cantidades diferentes y desde el siglo II la métrica clásica cayó en desuso. Los bizantinos desdeñaron la poesía pero inventaron nuevos himnos cristianos y truculenta vida de santos. Hacia el año 1000 Bizancio cultivaba la prosa, la teología y la historia.

Legión de Pablo Soler-Frost es una novela que rinde homenaje a los guerreros bizantinos, a sus ritos de pasaje, a sus batallas tan crueles y a sus amores desgarrados. No es una novela histórica sino una fantasía novelesca que se sirve con abundancia del vasto universo bizantino durante su esplendor al cumplirse el primer milenio. Soler-Frost no se mueve en desorden. Su Legión es una parodia moderna de las tempranas, olvidadas y aborrecidas "novelas griegas" (circa siglo II d.c.) de las cuales la más famosa es *Dafnis y Cloe* de Longo y la



Matsumura Goshun, Retrato de Moritake

² Debo a Óscar Montero y su artículo "Casal y la acrobacia de la escritura" (revista *Letras Cubanas*) el descubrimiento del sentido perceptivo y artificial en la crónica circense casaliana.

más vilipendiada una de Heliodoro titulada *las Etiópicas*.

Legión es un trasunto brillante del tipo de novelas que escribía Heliodoro. Este hombre vivió en Emesa, Siria entre los siglos III y IV y suele ser confundido con el obispo cristiano de Tesalónica del mismo nombre. *Las Etiópicas* narran las aventuras que resultan del secuestro y rescate de Cariclea, sacerdotista de Delfos. Soler-Frost (Ciudad de México, 1965) imita la desbalagada serie de acontecimientos reales e imaginarios que Heliodoro escribía para divertir a los jóvenes retóricos y malquistarlos con la abulia pastoril. *Legión* es la historia del joven Basilio y el estratega Pathmos a través del amor erótico, las guerras y la magia.

La intención paródica de Soler-Frost llega al extremo de incurrir en los defectos que la filología advierte en las "novelas griegas". Éstas nacieron como relatos novelados en prosa retórica y se caracterizaban por la pobreza de sus caracteres y la complicación de su trama. La "novela griega" de Soler-Frost asume esa condición. En *Legión* la erudición bizantina se torna bizarra y los torneos, las torturas y los espadaños suelen hacer ilegible la narración mientras que sus héroes aparecen muy lejos del lector quizá por su naturaleza de figuras retóricas. ¿Parodia de la parodia o coincidencia infeliz?

Desde luego que Soler-Frost no se toma en serio su reconstrucción del reinado de Constantino IX Monómaco, como lo hubiera hecho (y muy bien) un Robert Graves. Soler-Frost hace gala de un aluvión de conocimientos históricos y religiosos, se sirve de una simpática obsesión léxica y nos invita a jugar con él a la novela bizantina. *Legión* es un videojuego donde el Ásterix del cómic le da la mano al severo Ernst Jünger.

Las torpezas narrativas, la flojera en la composición y el desaseo sintáctico de *Legión* se perdonan, no por tratarse de una primera novela, sino por la estrategia literaria del autor. Si *las Etiópicas* fueron una reacción contra la novela pastoril latina, nuestra *Legión* combate contra una literatura mexicana orgullosa de su abolengo y de su gentilicio, pastoril cuando habla del campo, retórica en el peor de los sentidos del término cuando insiste en reproducir el habla popular y cursi cuando de los amores de la clase media se trata.

Con *Legión* de Pablo Soler-Frost aumenta el cuerpo expedicionario de novelistas en busca de ciudades imaginarias y lenguas bárbaras, hasta ahora compuesto entre otros por Jordi García Bergua, Hugo Hiriart, Alberto Ruy Sánchez o Carmen Boullosa. La *Legión* de Soler-Frost es otra bandera que junto a las de Venecia, Gofa, Mogador e Isla Tortuga, ondea amenazante frente a las murallas de una ciudad-Estado donde medra una retórica servil y gemebunda. □

Un retorno al origen: el silencio

por David Medina Portillo

- José Ángel Valente, *No amanece el cantor*, Tusquets / Nuevos textos sagrados, Barcelona, 1992.
- Rafael Cadenas, *Antología*, Monte Ávila / Altazor, Caracas, 1991. Selección y prólogo de Luis Miguel Isava.

El silencio no resiste la escritura: la modifica. Porque —ha señalado Guillermo Sucre— hablar desde la conciencia de este (el) silencio es ya hablar de otro modo. Se reconoce un límite, una frontera que es la revelación de un corte sobre los poderes del verbo: a partir de esta fractura, nos alejamos de las palabras; pero también nos enfrentamos a ellas. Y lo que queda es el silencio como lenguaje, esto es, el decir como un despojamiento: las palabras han sido tocadas por un original vacío que (en un imposible a la vez), identifica su rostro con la plenitud original:

Dedos sobre el tambor, la piel tendida, el aire que se llena de un susurro de huellas dactilares, de comienzos de oír, de oídos o silencios súbitos, plenitud del sonido, el silencio es la pura plenitud del sonido. Acelerada percusión. Los dedos. La llamada del dios. Los dedos solos sobre el puro temblor.

Analogía: plenitud = vacío. No obstante, esto que constituye una evidencia sobre la cual levita toda fusión mística, toda escritura como disciplina ascética, para nosotros requiere matices —la actualidad poética sanciona al matiz como única totalidad. Es decir, si en gran medida el centro del principio analógico en la escritura del clasicismo (canónico o no) descansa sobre una ontología, para nosotros dicho centro está vacío. Carecemos de una *escritura del ser*. Antes bien, la nuestra es una poesía de la ausencia, y así: un vaciamiento de las palabras.

José Ángel Valente habla desde el reconocimiento de esta ausencia. Y al transcribir el silencio de su escritura permea un universo preverbal (Eduardo Milán). Pero un decir antes del verbo equivale en Valente a la formulación última de una escritura icónica, sagrada, en donde la palabra sería una extensión de la Palabra. En virtud de esta voluntad de sincretismo (en tanto plantea una vía unitiva con el verbo original), los textos de *No amanece el cantor* casan con el claro antecedente del discurso de los poetas místicos, ante todo con los de la tradición española. Hay en ellos una desertificación de la escritura que, no obstante, difiere de la mística porque su desasimiento no toca una total desnudez ausente de imágenes. Quiero decir, no hay aridez: hay una recobrada intensidad sobre el blanco del mundo. De frente al silencio las palabras admiten su vacuidad —su pérdida de sentido— y reconocen, asimismo, en ese silencio al silencio absoluto, al absoluto como silencio —se trata entonces de un retorno al origen, morada ahora sí, del ser primigenio.

La poética de Valente es la del evacuamiento, la de un *dejamiento* (San Juan, Teresa de Ávila) que es un dejarse caer. Las palabras están "ahí", desocupadas, abiertas para que en ellas entre nuevamente el cuerpo del mundo. Por ello su escritura es contenida, breve pero no fragmentaria (si con esto entendemos dispersa). Antes bien, ese "puro temblor", al borde siempre de la presencia y la no-presencia: verbo en donde habita —en un perpetuo comienzo— la "llamada del dios".

Sobre *Amante*, último de los libros (hasta hoy) escritos por Rafael Cadenas, Luis Miguel Isava anota: "estos textos, breves, lentos, parecen no querer interrumpir

el silencio, o en todo caso que sea él el que reciba sus resonancias. Cada palabra adquiere un meditado peso: el lenguaje 'sólo dice bodas'."

Cierto, dentro de la sucesión de rupturas, autocuestionamientos y regresos, presentes en la articulación de la *figura verborum* de Cadenas, su escritura poco tiene que ver con una poesía al modo de la ascética mística. Sin embargo, también sería un error afirmar que dicha presencia es inexistente. Cadenas inicia su recorrido poético impulsado por un deslumbramiento ante el mundo, los poderes de la imaginación y el lenguaje. De suerte tal que, por ejemplo, un libro como *Los cuadernos del destierro* no escapa a cierta verbalización delirante. La memoria mítica de un yo expansivo habla para anunciar: "todo aquí es génesis". Pero ya en *Falsas maniobras* Cadenas fractura esa condición de autosuficiencia imaginativa para dar paso a una práctica de la desposesión, a una conciencia en crisis en donde el despojamiento se resuelve en búsqueda de una relación sin interferencias entre escritura y mundo. No una poesía de los objetos, sino aquella que establece una *tensión* entre el nombre y lo nombrado, espacio interior en el que va incluido "el llamado sujeto".

Este sujeto en la poesía de Cadenas suscribe, ahora, una voluntad de atención, esto es, sobrevive sólo como signo espectador dentro de la trama del mundo, como un instante más de su escritura: despersonalización de un yo mediante la negación —advirtió Cadenas— de sus "ideaciones", para ser únicamente cuerpo: "Vives piel adentro./ Ignoras/ que ser/ significa: alcanzable".

Entre *Memorial* y *Amante* se da finalmente aquello que mencionamos hace un momento, es decir, la formulación de un lenguaje poético emparentado con una sacralización del signo verbal mediante "notaciones" que, en su costado radical, apuntan hacia un "fuera del lenguaje". Así, para el poeta el signo verbal se transforma en acsesis revelatoria del signo como silencio. El despojamiento es la final "maniobra":

Destruye
la retórica del amante
y hazlo venir a pie, desnudo, sin arrimo,
a tu recio descampado.
Que pruebe a sostenerse ahí,
que vele.

Este fuera del lenguaje señala —como en la poesía de José Ángel Valente— un vaciamiento de las palabras. Un someter la escritura al ejercicio de la carencia como vía necesaria para recibir al ser, el mundo, como plenitud. Sin embargo, no hace falta anotar, dicho ser del mundo evoca ya el lugar de lo sagrado: "Los lectores de poesía buscan, en el fondo, revelaciones", advierte por ello Rafael Cadenas en "Elementos para una poética".

De este modo, Valente y Cadenas coinciden en una experiencia purificadora del lenguaje (contraria a las contemporáneas mixtificaciones verbalistas) que equivale a una exigencia de totalidad. Ambos saben que se escribe con palabras que son la traducción de la Palabra. Conflicto este que encarna la diferencia entre *gracia* y *logos*, y por el cual se define gran parte de la búsqueda dentro de nuestra actualidad poética. □

El dolor de ser griego

por Víctor Sosa

- Constandinos Cavafis, *Poesía completa*, Alianza Tres, Madrid, 1991.
- Giorgos Seferis, *Poesía completa*, Alianza Tres, Madrid, 1989.

El caso de Constandinos Cavafis es peculiar en el horizonte de la literatura griega moderna. Parece no corresponder con esa época de conflictos y redefiniciones del proyecto nacionalista en su país. Prefirió navegar a contracorriente y remontar la historia de Grecia que es la historia del hombre, la suma de todas las pasiones y también el inminente destino trágico de la aventura humana. Despreciando su época, Cavafis se autodefine como "poeta-historiador" y busca sus fuentes creativas a través del

relato de los cronistas e historiadores antiguos como es el caso de Plutarco. Pero esta inclinación historiográfica también define una poética personalísima y hasta cierto punto intimista. No es casual que la Grecia elegida por Cavafis sea la decadente, esa de los últimos años del paganismo o la del mundo asiático o bizantino. No es casual su manifiesta simpatía por un personaje terriblemente trágico: el emperador Juliano —llamado El Apóstata por los cristianos— quien intentó, vanamente, restaurar los antiguos cultos paganos cuando el cristianismo ya encarnaba de manera viva en todo el mundo antiguo:

A propósito de nuestras convicciones religiosas
dijo el estúpido de Juliano: "Leí,
comprendí,
rechacé." Es decir, nos redujo a la nada
con su "rechacé", el muy ridículo.
Semejantes ocurrencias no nos valen
a nosotros, los cristianos. "Leíste, pero
no comprendiste;
pues si hubieras comprendido, no habrías
rechazado"
respondimos de inmediato.

En el poema "El dios abandona a Antonio" el sentimiento de pérdida adquiere características épicas singulares ya que se trata de la caída de Alejandría —su ciudad natal— y de un desgraciado Antonio, quien no acepta, con la dignidad debida a su alta investidura, el destino fatal. Aquí, como en el grueso de su poética, Cavafis asume una clara postura estoica ante el siempre trágico destino de la humanidad:

Cuando de pronto, a media noche, se oiga
pasar invisible un báquico cortejo
con músicas maravillosas, con vocerío—
tu fortuna flaqueante, tus obras
fallidas, los sueños de tu vida
que salieron todos vanos, no los llores
inútilmente.
Como dispuesto desde hace tiempo,
como un valiente,
despide, despide a Alejandría que se aleja.
Sobre todo, no te engañes, no digas que
fue
un sueño, que tu oído te engañó;
no te acojas a tan vanas esperanzas.
Como dispuesto desde hace tiempo,
como un valiente,
como te cabe a ti, que de una ciudad tal
mereciste el honor,

acércate resuelto a la ventana
y escucha conmovido, mas sin
súplicas ni lamentos de cobarde,
como goce postrero los sonos,
los maravillosos instrumentos del místico,
báquico cortejo
y despide, despide a la Alejandría que tú
pierdes.

Esta referencia —y reverencia— al fracaso histórico en sus personajes, a la inminente derrota de todo ideal trazado por el hombre, se refleja también en ese otro Cavafis —tal vez el más atendido por la crítica—, el que observa y reflexiona sobre el inexorable paso del tiempo a través del cuerpo amado. El sentimiento erótico en Cavafis es un sentimiento de pérdida: se rememora el placer sensual desde el exilio de la escritura, desde ese *estar en otra parte* que caracteriza siempre a la figura nostálgica:

Pensaba colocarla en una pared de mi cuarto.
Pero la echó a perder la humedad en el cajón.
No pondré en un marco esta fotografía.
Debí guardarla con cuidado.
Estos labios, este rostro—
¡Ah, si por un día solo, sólo por un instante, volviera su pasado!
No pondré en un marco esta fotografía.
Sufriría de verla tan dañada,
me angustiaría estar pendiente de que,
por azar,
una palabra, el tono de mi voz me traicionase—
si por ella alguna vez me preguntaran.

Estas dos voces fundamentales del poeta —la amatoria y la de tema histórico— conforman un corpus compacto que establece una ética perfectamente definible en su labor poética. Moral y destino son inseparables en toda la obra de Cavafis; moral en el sentido de responsabilidad asumida de manera lúcida, consciente; destino como fatalidad ineludible que rebasa todo voluntarismo humano.

De ahí, tal vez, su preocupación constante por el entramado mitohistórico helénico que le sirve de base para construir su propia identidad, su *persona*, sobre todo si tenemos en cuenta que su educación y primera lengua son inglesas y que sólo más tarde asumirá la identidad y lengua de su país de origen.

Como ha sucedido con toda la *intelligentsia* griega moderna, Cavafis recibe

la tradición helénica a través de la reinterpretación europea —romanticismo mediante— y esta fractura cultural subyacente posiblemente explique más de una ambigüedad en el pensamiento cavafiano, como, por ejemplo, su pertenencia a la Iglesia ortodoxa y su filopaganismo manifiesto. Lo cierto es que su universalismo de estirpe europea, que lo separa tanto de la vertiente nacionalista como de la tradición clásica y académica, lo convierte en el primer poeta griego de la modernidad que rebasa el ámbito nacional y se proyecta, como representante de una poética hasta entonces excéntrica, ante los ojos europeizados del mundo.

Las notas de Pedro Bádenas de la Peñía —responsable también de la traducción e introducción de *Poesía Completa*— son de enorme utilidad y permiten dilucidar ciertos hermetismos de resonancias históricas poco asequibles para un lector no familiarizado con la obra cavafiana. La figura de mayor peso en la lírica moderna griega es —después de Cavafis— Giorgos Seferis, quien recibió el Premio Nobel en 1963. Su obra entronca con ese gran corpus poético gestado por su predecesor y maestro pero, más allá de las enormes afinidades que los vinculan, es pertinente recalcar las vitales diferencias que singularizan a estas dos poéticas, sobre todo en la *intencionalidad*: Cavafis asume la temática histórica con el fin de perfilar la tragedia interior del hombre en su irremisible paso por el mundo, mientras que Seferis recurre a ella con la intención de homologar acontecimientos antiguos con el presente inmediato, circunstancial, de su país y así fundir el mito con el sentido histórico. Este último prefiere la admonición a la resignación —y esta es otra clave de diferenciación entre ambas poéticas aludidas—; el destino sólo es posible como construcción del hombre y hasta la voluntad divina —la muerte de niños, símbolo inequívoco de la inocencia para Seferis— es puesta en entredicho desde una perspectiva humana, demasiado humana:

Tienen ojos blancos sin pestañas
y brazos gráciles como cañas.
Con ellos no, Señor. He conocido
la voz de los niños al amanecer
rodar con alegría por las verdes
laderas como abejas y como
mariposas, con tantos colores.

Con ellos no, Señor. Su voz
apenas sale de sus labios.
Está allí, pegada a unos dientes amarillos.
(...)

Con ellos no, Señor. Hágase tu voluntad
de otra manera.

Por otra parte, su actividad como diplomático de carrera contribuye a forjar esa personalidad odiseica, marcada por los viajes y los bruscos cambios de rumbo condicionados por los vientos políticos del momento. Su escritura no es inmune a los avatares de su vida pública, por eso, en *Diario de a bordo* (1940), el poeta ya presiente la invasión y posterior ocupación de su país por las tropas alemanas. También en este aspecto son diametralmente opuestos los destinos de ambos poetas si consideramos el oscuro desempeño de Cavafis como funcionario en la Oficina de Riegos durante treinta sedentarios años hasta su muerte. Pero estas diferenciaciones trazadas a vuelo de pájaro se enmarcan dentro de un principio de unidad que caracteriza al "espíritu helénico". Son los poetas modernos quienes encarnan y asumen el esplendor de su pasado y las mezquindades de su presente; ese "dolor de ser griego" del que nos hablara Giorgos Seferis en toda su obra. Son estos mismos poetas —Cavafis, Seferis— quienes, por medio de su acendrado helenismo, acaban por insertarse definitivamente en esa *Itaca* universal que es el territorio de la auténtica poesía. □



Yosa Buson, *Matabei*