

LOS LIBROS

Profecía, sueño

por Christopher Domínguez

- Hugo Hiriart, *La destrucción de todas las cosas*, ERA, México, 1992, 230 pp.
- Carmen Boullosa, *Llanto. Novelas imposibles*, ERA, México, 1992, 122 pp.

Es una alegría que Hugo Hiriart y Carmen Boullosa publiquen simultáneamente sus novelas más recientes. Ambos poseen una imaginación literaria muy superior a la mediocridad ambiente de la narrativa mexicana. Y tanto *La destrucción de todas las cosas* de Hiriart como *Llanto. Novelas imposibles* de Boullosa son obras que insisten, cada una a su manera, en los problemas de aquella historia que acaba de cumplir quinientos años.

Es frecuente que Hugo Hiriart predique el realismo en privado pero su gusto por la fabulación escénica suele imponerse. *La destrucción de todas las cosas* es una novela que podemos sumar al expediente apocalíptico que José Agustín, Homero Aridjis y Carlos Fuentes en *Cristóbal Nonato* han puesto en circulación los últimos años. Ellos, como Hiriart, dan por sentado el futuro trágico y grotesco de México como nación. Hiriart no recurrió a la proverbial invasión estadounidense ni a la previsible catástrofe ecológica. *La destrucción de todas las cosas* enfrenta a la corrompida burocracia política mexicana con la intervención fatal de los extraterrestres en el país. Al recurrir a la otredad de los marianos, Hiriart no ha temido mostrar su

profecía novelesca como una metáfora de la conquista española en 1521.

La destrucción de todas las cosas sostiene, en sus primeros capítulos, un ritmo regocijante por su sentido del humor y la gracia de un lenguaje al servicio de la invención de hombres, cosas y situaciones que lo han convertido en el gran titiritero de nuestras letras. "Un toque ligero, de music hall, le conviene a cualquier forma dramática, hasta la tragedia", nos advierte Hiriart a través del epígrafe de Meyerhold que abre la novela. Y *La destrucción de todas las cosas* comienza en el music hall y culmina en la tragedia. La transición entre ambas formas es poco perceptible para el lector e ignoramos si Hiriart planeó hábilmente la metamorfosis o si la destrucción sistemática de México por los Otros arrastró al autor hacia la tragedia. Los últimos capítulos están escritos bajo el imperio de un patetismo sentencioso mediante el cual Hiriart teje una nueva visión de los vencidos. La sevicia de los políticos, la supervivencia amorosa del núcleo familiar, la confusión de las masas y, en fin, la fatalidad irreversible que se ciernen sobre México van dejando atrás la comedia. Hiriart es un escritor astuto y su llanto por la última desaparición de Tenochtitlán hacia 2010 nunca adquiere el tono del mal gusto o la sensiblería barata y gembunda.

Al abandonar el humor para dar paso a la crónica de *La destrucción de todas las cosas* Hiriart incurre en varias de las convenciones manidas de la profética apocalíptica local. Pero el autor se da el lujo de involucrarnos sin pudor en un lamento humanista, ese sí, bastante escaso entre nosotros. Esta novela de Hiriart es una declaración de amor a la vida mexicana y a su ciudad capital. Hiriart se empeña en escribir el desenlace de *La Grandeza Mexicana* (1604) de Bernardo de Balbuena a la hora de *La destrucción de todas las cosas* profetizada por Nezahualpilli. El poder de su estilo, otorgado al sobreviviente y narrador, le permite combinar la exaltación churriquesca de la comida mexicana con las estampas heroicas de esos caudillos del

futuro que resisten a los Otros. La erudición de Hiriart lo llama a meditar sobre la guerra como situación, lo mismo que a introducir esos apartes filosóficos sobre los actos humanos que le son tan caros. *La destrucción de todas las cosas* se lee sin pausa. No siendo pocas las dudas que suscita, es una de las novelas más divertidas y solemnes —music hall y tragedia— de la literatura mexicana reciente.

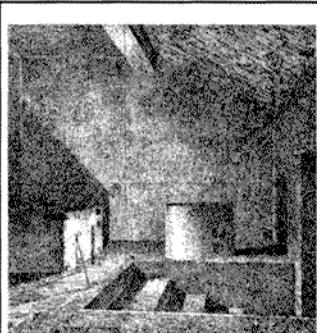
Llanto. Novelas imposibles de Carmen Boullosa es un libro cuyo origen espiritual parece semejante al de Hiriart. Pero la respuesta es radicalmente distinta. Hiriart apuesta por cierta época histórica mientras que Boullosa está convencida de la imposibilidad de una novela histórica sobre Moctezuma II. Hiriart se propuso escribir una obra respetuosa de las leyes de la totalidad y Boullosa asume la vida como un conjunto de accidentes sin explicación. *Llanto* es una colección deliberada de fragmentos sobre una mentira romántica incapaz de convertirse en realidad novelesca.

Carmen Boullosa ha logrado, novela con novela, variar con fortuna su registro de miradas narrativas. A la notable coherencia histórica de *Son vacas, somos puercos* (1991) agrega esa impotencia ante la Historia constituida en *Llanto*. Una vez más Boullosa se documentó intensamente sobre Moctezuma pero en esta ocasión, al culminar sus lecturas, decidió tachar y omitir, dejar sobre el papel sólo fragmentos de novela y estampidas de imágenes. La aparición fantasmal de Moctezuma en el Parque Hundido no es una anécdota muy lograda. Al recurso le faltó la dosis necesaria de audacia para convertirse en la coartada feérica que pretendía ser. Más allá de la pertinencia anecdótica de *Llanto* su valor radica en que es una de esas novelas que musitan. Carmen Boullosa murmuraba sobre la incomprensible existencia de Moctezuma y logra muchas páginas donde el ímago del Tlatoani seduce precisamente por los escasos detalles y las seductoras intuiciones que la escritura transmite. Las voces de *Llanto. Novelas*

imposibles se multiplican hasta constituir esa intimidad colectiva que marca la individualidad de un escritor lo mismo que su comunión con los lectores.

¿Podemos apreciar *La destrucción de todas las cosas* y *Llanto* como las novelas de un patriotismo cultural criollo en la literatura mexicana de los 500 años? Es posible. Un David Brading del siglo XXII podría comparar dos hechos del 12 de octubre de 1992 en la ciudad de México. El primero, un documento fotográfico que muestra a un energúmeno utilizando las cruces que arrancó al monumento de Colón para golpear la estatua de Las Casas. El segundo, la publicación de *La destrucción de todas las cosas* y de *Llanto*, como testimonios de un criollismo que en 1992 seguía buscando una identidad equidistante tanto de la vieja España como de la antigua civilización indígena.

Tanto Hiriart como Boullosa padecen de lo que podríamos llamar "síndrome de Chac-Mool". Se trata del procedimiento que el joven Carlos Fuentes utilizó en el medio siglo y que consiste en la potestad del escritor mexicano para convocar a placer, mediante la escritura como ouija, a los dioses precolombinos. Pero nuestro hipotético historiador del futuro comprobaría que ni Hiriart ni Boullosa se dejaron devorar por el prestigio de los mitos primigenios. Ambos autores entendieron una cultura mexicana —sur y Oriente, norte y Occidente— ajena al misterio de las ruinas arqueológicas. En *Llanto* la novelista se cuida de reponer a Hernán Cortés como el villano atroz de las tradiciones indigenistas y su Moctezuma es una figura que se aleja sin contemplaciones de nuestro tiempo.



Del *Compendio de perspectiva lineal* de Eugenio Landesio

Hugo Hiriart entiende *La destrucción de todas las cosas* no sólo como una ambigua repetición de la historia sino como la suerte trágica de una cultura que no depende de la nostalgia más que del destino. Ambas novelas superan el humor y la tragedia que les son propias para proponer una crítica apasionada de los sueños y los terrores. □

COCUYO

de Severo Sarduy

por Daniel Sada

• Tusquets, Barcelona, 1990, 209 pp.

Todos los personajes de Severo Sarduy parecen extraídos de retablos barrocos. Así también son tatuajes, íconos, deidades ominosas que cobran vida, cumplen una función ritual y sucumben ante una realidad sin fundamentos. Su permanencia en el mundo es simbólica. Poseen la gloria de habitarlo fugazmente, como las flores o los insectos, pero mientras lo habitan experimentan toda clase de ruindades y fascinaciones siempre excesivas. Su condición efímera, pero también radiante, les permite huir, ascender quizás, cuando ya han cumplido su labor, como si retornaran para siempre a su estado original: tatuajes, retablos, imágenes sagradas, símbolos omisos esencialmente récorditos. Mundo, al fin, de apariencias, inventado por un dios iluso, en el que Cocuyo, el niño precoz que idealiza todo cuanto hay, irrumpre con una candidez fuera de lo común; candidez incluso clarividente que termina por exasperar a una sociedad incapaz de explotarse en lo obvio, es decir, que lucha por simplificar cada vez más las verdades, el misterio mismo de la existencia.

Es entonces cuando la subjetividad aflora en Cocuyo. A medida que crece se excede en sus visiones, se desboca en

los de sus desvaríos oníricos, cree deambular por una escenografía que siempre está a punto de desplomarse, y aún así, acaso por desilusión, quiere aprender a ser otro, pero ¿qué es ser otro?, ¿observar al mundo objetivo sin sarcasmos?, ¿poner límite a sus percepciones? A partir de esa confusión el personaje se vuelve más irritante, más incómodo para los demás; se vuelve introvertido, temeroso, al grado de que para comunicarse utiliza un lenguaje entrecortado y gago, tanto más porque en su interior se genera una rara propensión a formular vaticinios casi siempre certeros, como si a base de premisas falsas dilucidara a la postre las paradojas de la fe y la razón. Sin embargo, tales vaticinios jamás son confesados a nadie. A veces lanza frases al azar, incomprensibles, surgidas de un estado de hipnosis, puesto que lo que sueña es lo que quiere ver, lo que perdura en sus memorias; son, por supuesto, exclamaciones impensadas, al cabo reprimidas, simples desfogues de alucinado que acaban por *armar la rebambaramba* entre los sujetos que se encuentran en torno a él. Aun así, su verdadera contraparte está representada por el núcleo familiar, terrible inquisidor, al que él quisiera fulminar con matarratas porque juzga que consume sus días en acciones y discusiones abyectas. Pero tal deseo mórbido no pasa de ser una inocentada, un recreo mental, en cambio la imagen que Cocuyo proyecta es la de un ser anodino, *casi* orgánico, y ya apresuradamente los familiares han diagnosticado que padece de "catalepsia precoz".

Cocuyo sabe que mientras él se refugia en sus ensorfiaciones los adultos se adiestran en su vileza, como si la ruindad del espíritu, lo mismo que las perversiones más asombrosas, fueran un motivo harto esclarecedor de lo que a fin de cuentas debe ser la conducta humana. Abandonar a su suerte a una criatura endeble, proclive al delirio, que construye a ciegas su propia trampa, es otorgarle una fuerza que tarde o temprano por sí misma tendrá que descubrir. En un momento dado la madre, que considera a su hijo un estorbo, le dice que no puede ocuparse de él, pero que lo llevará a una casa muy grande con una mujer llamada "La Bondadosa", quien le dará un vasito de *crème de vie*.

En esta novela de Sarduy subyace una tesis absolutamente subjetiva: el deseo como emancipación, más por afecto que

por manía, y el delirio como expansión de un temperamento. Es así como la extravagancia, la teatralidad a ultranza, o la mera impertinencia onírica, a las que Sarduy en *albís* siempre ha sido fiel, encubren una razón más profunda: la *consumación de la pérdida*. De acuerdo con las concepciones más arcaicas la vida es festiva, es un accidente universal que exhibe —y exige— una cauda de imágenes insospechadas, mientras que la muerte sólo sirve para recobrar el sentido de orientación. Lo demás es derroche o miseria en exceso.

Si el destino de Cocuyo es huir, al menos intuye que con la muerte encontrará su verdadera casa. ¿El legendario retablo? Ciento es que "La Bondadosa", quien finalmente resulta ser una aprendiz de bruja, hace las veces de una institutriz, y aunque más bella y más envolvente, termina por encarnar a la madre de Cocuyo: su descarada apatía es repulsiva. Por lo tanto, el ya púber personaje debe huir cuanto antes de aquel simulacro maternal. A partir de ese momento todos los recuerdos serán inútiles. Aquella sociedad fantasmal, compuesta por tíos, hermanos, madres, yerberos, santeros y demás personajes insultos, aparecen en su memoria como un *chorus* que cuchichea a distancia. Turbio mundo illo de donde emana una suerte de mofa final que se diluye entre otros griteros. Ahora más que nunca Cocuyo se siente traicionado. En sus andanzas póstumas tendrá algunas recompensas fugaces. "Pobre ideograma de huesos", "pobre cabezón goyesco", ha caído en el más completo ridículo.

Y es la ridiculización sublimada la propuesta ulterior de Severo Sarduy. Su ya poderosa obra, pródiga en alusiones al Oriente budista, pasando por las culturas precolombinas y la *consumación* del Barroco, cabalmente enlazadas a los movimientos vertiginosos del mundo moderno, implica una liturgia incantatoria que de igual modo divierte que exaspera, subyuga, irrita, obsesiona, inspira. Hay en su arte una esencia lúdica concebida bajo la advertencia, acaso ostensible, de que la vida debe exhibirse con toda su brutalidad y magnificencia. Los sueños, ese alimento diario insobornable, son revelación y tormento, pertenecen al lenguaje abstracto de los vaticinios que, como Cocuyo, guardamos con celo excentrico. A la deriva quedan la vigilia y sus entrecruzamientos, que siempre

serán una representación y halago para los sentidos, pero también efecto ambiguo de una realidad íntima.

Tal vez a eso se deba que Severo Sarduy no se imponga una historia, sino una sucesión de secuencias que se interrumpen o se prolongan merced al arbitrio de sus obsesiones. Es a partir de *Cobra*, así como *Colibrí y Maitreya* cuando Sarduy decide dotar de atributos a un solo personaje, en él concentra un sinúmero de poderes y flaquezas que obligan, de tajo, al rechazo o la veneración. Existe un afán religioso, más que místico, por crear deidades efímeras o imágenes solitarias como las que se encuentran en las iglesias, algunas de ellas permanecen aisladas durante mucho tiempo, y sólo parecen cobrar energía cuando algún devoto reza a sus pies. En las novelas de Sarduy esas imágenes deambulan, se exhiben, se embadurnan, pretenden incorporarse al trájico del mundo exterior, se vuelven mundanas, se ornamentan de pies a cabeza para ser más atrayentes, pero su destino se circunscribe a quedar como una imagen prístina más allá o más acá de los sentimientos religiosos. La fe es inquebrantable porque es un deseo irreducible. La consumación representa una pérdida. Cobra es una deidad voraz que desea así todo lo que observa, engendro faústico que acaba por devorarse a sí mismo; Colibrí es el vuelo imposible, el vano desprendimiento de un extraño dios angelical que abandona para siempre a sus criaturas, creación y orden pasajero revertido contra sus discretos alcances de "pájaro tembloroso". La sexualidad como presentimiento en *Maitreya*, amén de las alegóricas posiciones y contactos inimaginables, hacen del deseo un símbolo metafísico, es la prefiguración de una deidad ansiosa que al más leve contacto con la carne parece evaporarse. Si bien es cierto que todos esos *númenes* son los arquetipos ideales de un creador que se deja guiar más por los efectos del deseo, en su sentido más puro, que por su posible causalidad, hay también una reconstrucción onírica que aún puede sufrir diversas modificaciones. En Cocuyo, Sarduy ve a ese dios niño —desamparado, autónomo— incapaz de reconocerse como tal. El precoz "cabezón" se atiene a su propia suerte, lo abandonan y se deja abandonar. Sin embargo, ¿cuál será su recompensa? Debe reconocer que su desilusión proviene del contacto con los demás, porque en

su espíritu no hay todavía inhibición ni agotamiento creador.

Hay, eso sí, para fortuna nuestra, un temperamento vivaz, un riesgo que persiste, y en Severo Sarduy, esa rareza siempre tan suya, la sonrisa, la felicidad de escribir. □

Tina

por Fabienne Bradu

- Elena Poniatowska. *Tinísima*, México, 1992, ERA, 663 pp.
- Pino Cacucci. *Tina Modotti*, Barcelona, 1992, Circe, 286 pp.

Aparte de la conmemoración del V centenario del descubrimiento de América, 1992 habrá sido "el año Tina". Así dejamos la era del Quinto Sol para entrar en la era del Quinto Regimiento. Aparecen casi simultáneamente el esperado libro de Elena Poniatowska, *Tinísima*, y el no tan anunciado *Tina Modotti* de Pino Cacucci, que primero se publicó en Milán en 1991 y que acaba de traducir la editorial catalana Circe. Otros más están en prensa y el año próximo se celebrará en la Udine natal de Tina Modotti, un primer encuentro de sus biógrafos, de distintos países y estilos, que eventualmente discutirán sus divergencias, intercambiarán documentos, comprobarán fechas e itinerarios, indagarán rasgos de carácter, para, en fin, pelearse a muerte o ponerse de acuerdo en algo sobre la huizada Tina Modotti. Porque hasta donde vamos en la literatura existente sobre Tina Modotti, no parece existir un gran consenso sobre la naturaleza del personaje, salvo en su institución como personaje histórico-literario. El solo contraste entre los libros de Elena Poniatowska y de Pino Cacucci es un ejemplo elocuente de los disturbios que agitan el reino de Tina Modotti.

El contraste se origina en una similitud: ambos libros arrancan con el asesinato de Julio Antonio Mella, en enero de 1929, con una reconstrucción diferentemente novelada del trágico suceso. Aunque no lo nombra, para Pino Cacucci, aquella noche Vittorio Vidali acompañaba a la pareja Mella - Modotti por las oscuras calles aledañas al Paseo de la Reforma, y fue el responsable de la eliminación del comunista cubano. En cambio, en la versión de Elena Poniatowska, que favorece el aspecto sentimental del episodio, Vidali aparece hasta después del asesinato, en el hospital donde Tina y varios compañeros esperan que les entreguen el cuerpo de Mella, como un amigo que llega a socorrer a una compatriota y co-religionaria. Para Elena Poniatowska, sólo más adelante Tina tendrá sospechas acerca de la responsabilidad de Vidali en el crimen. Lo que ninguno de los dos autores explica es cómo y por qué Tina pudo volverse amante y compañera de Vidali, a sabiendas de que él había sido el asesino (intelectual o real) del hombre a quien, según sendos biógrafos, más había amado en su vida.

Los dos grandes rubros en que contrastan las interpretaciones se refieren a la fidelidad de Tina Modotti al stalinismo y al tenor de su relación con Vidali. Para Elena Poniatowska, la curva del mercurio rojo que mide el fervor de Tina Modotti por Stalin y la revolución en un solo país es un continuo ascendente, con algunas caídas debidas más al cansancio que a la pérdida de la fe, y que acaba en una fiebre descomunal y más papista que la que consumió al "padre de los pueblos". Pinta a una mujer que, por la vía de la desesperanza, porque lo ha perdido todo, se agarra de la ortodoxia comunista como si ésta fuera el único timón que le quedara para no naufragar definitivamente en un mar de dudas y de oscuras purgas. Según Pino Cacucci, más de una vez hacia el final de su vida, sobre todo a raíz del asesinato de Trotski y de la firma del pacto germano-soviético, Tina Modotti hubiera querido renunciar a sus actividades políticas y hasta se hubiera regocijado de que no le renovaran su carnet del Socorro Rojo Internacional. "No quiero tener nada que ver contigo ni con los que son como tú —le hace decir Cacucci en un diálogo imaginario con Vittorio Vidali—. Pero lo que pienso y siento me lo guardo para mí. Como he hecho siempre." Para el

escritor italiano, entonces, Tina no habría muerto con la bendición stalinista e incluso le atribuye algunas simpatías trostquistas que no dejarían suponer su actuación en la guerra civil de España y, entre otras, su auto crítica en la URSS o su repudio a Diego Rivera después de su salida del Partido Comunista Mexicano. Finalmente, Pino Cacucci no descarta la posibilidad que manejó un sector de la prensa mexicana después de la muerte de Tina Modotti, a saber que fue eliminada por sus propios compañeros comunistas. "Típica eliminación stalinista", rezaba sin rodeos un titular capitalino. Mientras Elena Poniatowska se limita a consignar la sospecha que hicieron circular la prensa y algunos disidentes. Pino Cacucci va un poco más allá en la hipótesis de "la típica eliminación stalinista". Recuerda que Victor Serge murió de una manera similar, en 1947, de un ataque cardiaco y dentro de un taxi. "En los últimos años —comenta Cacucci— había llevado a cabo un estudio exhaustivo, recogiendo datos científicos y testimonios directos, sobre el laboratorio secreto organizado por Yagoda en el que se preparaban sustancias letales capaces de provocar la muerte por *causas naturales*". Y añade: "Además, los que defienden el homicidio político en el caso de Victor Serge, sostienen que en los años cuarenta el sindicato de los taxistas estaba controlado por el Partido Comunista, que solía utilizarlos como servicio de orden en las manifestaciones y como pandillas de matones en las expediciones de castigo." Por supuesto, no hay pruebas fehacientes ni en un caso ni en el otro, y Cacucci se limita a sugerir coincidencias, sembrando así una duda tal vez incomprensible y hasta la fecha incomprobada.

No es difícil inferir de esta fundamental divergencia entre los dos libros, la segunda que se deriva de ella y que atañe a la relación íntima entre Tina Modotti y Vittorio Vidali. En la versión de Elena Poniatowska, la escena de llantos protagonizada por Vidali a la muerte de Tina ante los ojos consternados de Benigno Morilla, su ayudante en el Quinto Regimiento, deja en alto los buenos sentimientos del comandante Carlos Contreras por su compañera: "Nunca ha querido a un ser humano como ahora." En alguna medida también la escena contrarresta las insinuaciones finales: "Vittorio Vidali, o Enea Sorrenti, ese terro-

rista al servicio de Stalin (...) ¿Acaso no es él el autor intelectual del asesinato de Trotski? ¿No pudo, entonces, asesinarla a ella también?" Elena Poniatowska no disimula la falta de interés de Vidali por Tina en su segunda estancia en México, tampoco oculta su temperamento mujeriego que choca con la castidad final de su compañera, pero, a pesar de todo, se desprende una imagen de la pareja mucho más sólida que la que transmiten las recreaciones de Pino Cacucci. Él transforma en franco odio y repulsión lo que en *Tinísima* aparece bajo los tintes de la resignación o incluso de cierta cómoda indiferencia por parte de Tina hacia Vidali. A una Tina que vive en las páginas de Elena Poniatowska como anestesiada, a unos pasos de la renuncia total a una mínima vida sentimental, Cacucci opone una Tina todavía sacudida por la violencia de la rebelión y del odio.

No tengo autoridad para decidir dónde está la *verdad* o la verdadera Tina Modotti. Por lo tanto, después de señalar las divergencias fundamentales entre los dos libros, me limitaré a comentar su respectiva eficacia literaria. Elena Poniatowska parece eludir por completo el problema de la verdad o de la probable verdad de esta vida, al poner la etiqueta "novela" en la portada del libro. No se trata de hacerle a la autora un juicio de intención —es perfectamente legítimo su derecho y deseo de escribir una novela y no una biografía—, pero sí de considerar las implicaciones que acarrea la elección del género. ¿Qué pierde y qué gana al optar por el género novelesco? Por un lado, se libera de la obligación del biógrafo de ser "un novelista bajo juramento", es decir, del respeto por una posible verdad y del rigor en la reconstrucción histórica. Por el otro, gana en poder de invención que, en el caso de la novela, sólo puede cifrarse en términos literarios: en la invención del lenguaje. El desplazamiento de la apuesta central que opera una novela histórica —la sustitución de la fidelidad a una probable verdad por la fidelidad a la creación verbal— se verifica, por ejemplo, en *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso, donde el escritor explota hasta la saciedad la libertad lingüística que le concede el desprendimiento de la verdad histórica. En este caso, no hay duda: lo que importa es la creación novelesca en sí, la sustancia verbal a la que da pie la Historia. En *Tinísima*, Elena

Poniatowska desaprovechó esta libertad que ella misma se había otorgado, esencialmente por falta de una distancia adecuada entre ella y su personaje. No me refiero con esto a un problema de simpatía personal de la autora por su personaje, sino a un problema estrictamente literario que, en la novela moderna, se llama *ironía*. *Tinísima* carece por completo del ejercicio de esta ironía que haría del libro una verdadera novela. Parecería que Elena Poniatowska no se decidió del todo por abandonar un género y abrazar otro, que también tiene sus exigencias como el primero (¿Por qué fechar tan minuciosamente ciertos acontecimientos, como por ejemplo las fiestas multitudinarias de la primera época mexicana de Tina Modotti, si no pudieron haber tenido lugar fuera de la imaginación de la autora?). Esta ironía hubiera podido surgir de la multiplicación de los puntos de vista desde donde se narran ciertos episodios. Por ejemplo, la guerra civil española —una de las partes más vivas del libro— se reduce a la que vivieron los comunistas, que no fueron los únicos en participar en ella. Asimismo la ironía debiera surgir, como lo exige el género novelesco, de la construcción de una voz del personaje, que nunca suena como propia, como creación autónoma, a lo largo del extenso libro. Se reconoce la voz de Elena Poniatowska, inconfundible en sus registros diminutivos y en sus sentimentalismos metafóricos, pero, ni en los diálogos ni en los monólogos, se siente que Tina Modotti hable su propio lenguaje, sus propias emociones, su propia lógica de personaje novelesco. La libertad del novelista se desvirtuó en una tiranía del narrador hacia su personaje.

Aunque Pino Cacucci no especifique el género en que inscribe su *Tina Modotti*, puede aventurarse que se trata de una biografía novelada. Sus recursos literarios son limitados y casi invariablemente, las partes de ficción se identifican por el uso del presente histórico, conjugado con diálogos y algunas descripciones neorrealistas. Si Elena Poniatowska peca de un excesivo apego hacia su personaje, Pino Cacucci cae en el otro extremo: hacia la tercera parte de su libro, abandona a Tina Modotti para seguir los vericuetos del trotskismo internacional, como si su personaje sólo fuera un pretexto para puntualizar la Historia y no esta historia en particular. Sin embargo,

sus carencias literarias se mitigan con la voluntad de ir hasta los límites de la búsqueda de una verdad.

A modo de conclusión, citaré a Litton Strachey que, a través de estas palabras, parece advertir a estos dos libros simultáneamente: "Es ciertamente una de las curiosidades de la locura humana el que se haya podido, no sólo plantear, sino discutir seriamente la cuestión de saber si la historia es un arte. ¿Qué otra cosa podría ser? Es evidente que la historia no es una ciencia. Es evidente que la historia no es una acumulación de hechos, sino el relato de ellos. Los hechos que se refieren al pasado, si son reunidos *sin arte*, no son sino compilaciones. Y las compilaciones pueden ser útiles, pero éstas no son la historia, como tampoco son una tortilla, los huevos, la mantequilla, la ensalada y el perejil aisladamente." □

Esta muerte sencilla, justa, eterna

Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana

de Jorge Aguilar Mora

por Adolfo Castañón

• ERA, México, 1990.

Sólo se puede leer con fruición intelectual y novelesca *Esta muerte sencilla, justa, eterna* de Jorge Aguilar Mora, el novelista, crítico, traductor e historiador nacido en 1942 y radicado desde hace años fuera de México. Acaso se trata del primer libro en que este complejo y polémico personaje de la vida intelectual mexicana aparece de cuerpo entero con todos sus atributos literarios e intelectuales. También con toda la desmesura que puede empañar la nitidez de sus construcciones. El libro se presenta como un ambicioso y novedoso asalto a la Revolución Mexicana, una obra que alienta y busca la totalidad y la unidad tanto de la experiencia colectiva de la violencia como de la experiencia privada

de la escritura. Si sólo fuera una reconstrucción de esa guerra secreta verificada en la frontera de México antes y durante la Revolución Mexicana entre indios, mexicanos y sajones ya sería *Esta muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana* una restitución inapreciable de algunos capítulos enterrados pero decisivos de la historia de México y de los Estados Unidos, países que tienen historias y culturas comunes pero asimétricas —precisamente la historia de esa frontera que Aguilar Mora aspira a reconstruir a la luz de su guerra secreta y de sus divergencias culturales. El libro, sin embargo, presenta, además de esa ardua microhistoria, un ensayo de filosofía de la historia nacional y americana donde el autor subvierte y reinterpreta la historia, el saber que la comenta y la literatura que la expresa. Esta refrescante e irreductible originalidad nace desde luego de un compromiso moral e intelectual con las fuentes y con la materia misma del conocimiento histórico tanto como con el impulso personal —sería inútil negarlo— que lo ha llevado a ellas. Pues no se puede olvidar el principio de incertidumbre, por llamarlo así, que preside esta composición: a saber que Jorge Aguilar Mora perdió un hermano, David, que murió en la guerrilla en Guatemala y que ese *Cadáver lleno de mundo* —título de su primera novela— recorre y presta unidad a su obra como tema y camino, como método, vía y constelación legendaria a cuya luz se interpretan historia y cultura. La literatura concebida y practicada como un incesante oficio de piedad ha llevado al autor a compartir el riesgo de Antígona erigiendo monumentos para el sentido aun a riesgo de verse expulsado de la ciudad literaria o de parecer justiciero y no justo, como podría pensarse de algunas de sus aproximaciones a la cultura mexicana (por ejemplo, en *La divina pareja. Historia y mito en Octavio Paz*). Así, en *Esta muerte sencilla, justa, eterna* Jorge Aguilar Mora levanta un túmulo en memoria de los muertos y de los fusilados anónimos que se levantaron alrededor de la frontera a la hora de la Revolución por puro y simple impulso de justicia para remediar su dignidad. El libro se abre entonces como un memorial —con el anglicismo y la acepción castiza de la palabra—, como un monumento para reconocer y reconstruir el sentido de los

llamados bandidos y supuestos bárbaros, la menuda humanidad que dio cuerpo a la bola y carne de cañón y hueso escaloforaria a los de abajo. En la medida en que esta construcción intelectual e histórica ávida de sentido logra oír, ver, asistir en atento silencio a los sacrificios cumplidos en el perdón, en esa medida revela también el carácter *vivo* de un límite convencional, su naturaleza de herida y tal vez de cicatriz. Al igual que en un monumento funerario público y civil, este libro entrega, por una parte, un reparto, una lista de protagonistas de los cuales muchos funcionan como parte de un coro, de una masa anónima pero elocuente; entrega, por la otra, una acción, una historia trágica e irreducible: la del desencuentro perdurable entre mestizos y anglos, entre criollos y sajones, protestantes y católicos, mestizos caucásicos y mestizos latinos.

Desde ahí *Esta muerte sencilla, justa eterna* imanta y ordena otra historia, silenciada e innombrable, la otra leyenda negra, la leyenda vidriosa del progreso en el sur de los Estados Unidos que es la cara oculta del *western* y de la guerra sucia fronteriza que, como un relámpago, estalla durante la Revolución y confunde con ella su estruendo. Tal historia precisaba un reparto inédito o, al menos, la relectura de los existentes en función de una lógica de transvaloraciones y reconsideraciones subrepticias e intempestivas —procedimiento del cual, por cierto, está impregnado el aire revuelto de los tiempos en general y del saber sobre los tiempos (la historia y la historiografía) en particular. Las minuciosas y documentadas y ¿por qué no? apasionantes transvaloraciones de Aguilar Mora culminan en la reinterpretación de la figura del bandido y, muy en especial, de la de Francisco Villa, a quien Aguilar recrea a partir de una reinterpretación cabal de la historia y de la geografía de la frontera que no deja de recordar —aunque no le es tributaria— las recientes investigaciones en torno a rebeliones como la del ruso Pougachov expuestas no hace mucho por algunos historiadores nacionales y extranjeros¹. Pero estrechar en una nota de lectura personal las diversas vetas descubiertas por el novelista e historiador mexicano sería inoportuno

cuando el lector sólo aspira a llamar la atención sobre una de esas raras obras —tan pronto ensayo, tan pronto historia— que transforman el presente porque transforman la memoria y que demuestran que tal vez el historiador puede ayudar a curar las heridas del presente porque puede devolver la vida —es decir el sentido— al pasado, al menos a uno de sus más soslayados fragmentos. No hace mucho se ha hablado en México —con resonancias claramente apocalípticas— de una Segunda Muerte de la Revolución Mexicana. Ante esa pesarosa voluntad de resignarse a un "fin de la historia" —cualkiera que sea el sentido de ese giro tópico—, *Esta muerte sencilla, justa, eterna. Cultura y guerra durante la Revolución Mexicana* cumple un segundo nacimiento de la historia de esa Revolución a través de un libro que, por más complejo que quiera presentarlo su afán de totalidad, es en verdad justo y sencillo como el gesto de dignidad final que singulariza entre la multitud diezmada al hombre que va a ser fusilado. □

Poesía selecta

de Pablo Antonio Cuadra

por David Medina Portillo

• Biblioteca Ayacucho, Caracas, 1991. Selección y prólogo de Jorge Eduardo Arellano.

Al comenzar los años treinta, Pablo Antonio Cuadra (Managua, 1912) fundó con José Coronel Urtecho, Luis Alberto Cabral y Joaquín Pasos, entre otros, el movimiento *Vanguardia* en Nicaragua. Después de Dávila, este movimiento (con un ideario estético, filosófico y político, como todo movimiento que se precie de serlo) dio a la poesía nicaragüense del presente siglo dos de sus características definitorias. Me refiero a esa suerte de fidelidad a la particularidad coloquial en

el poema —testamentaria de la influencia que ha recibido de la poesía norteamericana— y a la revitalización de un trasfondo mítico que muchas veces impregna el decir poético de un aura mística cristiana o, es el caso de Cuadra, de un halo mítico-místico cuya raíz toca la simiente indígena pre y posthispánica.

Ahora bien, decir vanguardia en este particular momento de la poesía en Nicaragua no significó, al menos no de manera evidente, una práctica de la experimentación verbal por la experimentación misma, esto es, no se trató de una quebra en relación al pasado (con la tradición) con su correspondiente compromiso total hacia un futuro promisorio de *novedad*. Y no fue así por la razón simple quizás de que la vanguardia nicaragüense nació en 1931 (con la publicación de su primer documento colectivo: "Liger Proclama y Exposición de la Anti-Academia Nicaragüense") cuando el vanguardismo histórico propiamente dicho ya había concluido. Así, la mirada que estos poetas extendieron sobre los momentos de mayor virulencia experimental con los juegos de lenguaje poéticos resultó ser, a pesar o antes bien gracias a dicho acercamiento a destiempo, una mirada crítica, no incondicional. De este modo lo pensó Joaquín Pasos cuando escribió años más tarde: "El llamado vanguardismo (comprende todas las tendencias de avanzada literaria) está liquidado. La poesía que nos ha quedado es una poesía depurada de formas, aun de formas vanguardistas".

Y no únicamente la vanguardia histórica europea estaba "liquidada". En Hispanoamérica el mestizaje practicado sobre las formas creadas por la vanguardia había tocado también su extremo más radical con ejemplos como *Trilce* (1922) de Vallejo y *Altazor* (poema escrito en 1919 aunque publicado en 1931) de Vicente Huidobro. Por ello, más que una vanguardia, lo que estos poetas proyectaron en 1931 fue el acogimiento con ficticio (no mimético) de una herencia formal, esto es, una asimilación "depurada" de las formas vanguardistas. Dicho viraje crítico estuvo presente desde la utilización con fines teóricos de textos estéticos de la vanguardia europea. Así por ejemplo esta leyenda de Cocteau: "Canta bien el poeta sólo cuando canta posado sobre su árbol genealógico". No una clausura con respecto a la tradición sino un engarce con ella

¹Jean Meyer, ed.: *Tres levantamientos populares: Pongacou, Tupac-Amaru, Hidalgo*. CEMCA-CONACULTA, México, 1992, 196 pp.

árbol de formas en donde las formas de la vanguardia también cantan.

Bajo la premisa de este cierre de las vanguardias históricas europeas es como la poesía nicaragüense de los años treinta particularizó su atención hacia la *new american poetry* y, en el extremo peninsular, hacia el "neopopularismo" formulado por la Generación del 27 español. La primera de estas vertientes permea a casi toda la poesía que hasta hoy se escribe en Nicaragua. Los ejemplos más notables son: Ernesto Cardenal, Carlos Martínez Rivas y Julio Cabrales. Poetas que salvan esa cresta de inconsecuencia poética presente en la idea de que la palabra y la cosa son lo mismo. Inconsecuencia que en la poesía norteamericana deja de serlo dada la riqueza rítmica del inglés (la sustitución del lenguaje "poético" por el habla de todos los días operada por Eliot y Pound respondió a una necesidad de volver al ritmo: llave de la analogía) pero que en la poesía de lengua hispánica puede tener como resultado un discurso poético diluido en una especie de habla cortada. Por otra parte, el "neopopularismo" de la Generación del 27 dio pie a los nicaragüenses para crear —en palabras de Jorge Eduardo Arellano— una poesía "vernácula". Renacimiento de un estilo cantable, es decir, recurrencia a las formas de la poesía popular de algunos sectores rurales del país (vía paralela al folclor andaluz caro al 27 español). Sin embargo, la consecuencia más significativa de esto último fue (aun con la carga ideológica que implica) el objetivo programático de una encarnación poética del *homo nicaragüense*: búsqueda de una poesía dotada de un espíritu esencialmente "nacional".

Aquí volvemos de nuevo a Pablo Antonio Cuadra. No es fácil compartir la asveración que hace Arellano en el prólogo de esta selección. Según el prologista, la participación de Cuadra en esa búsqueda de encarnación poética del *homo nicaragüense* lo proyecta como un "poeta nacional por antonomasia". Y el motivo de discrepancia radica en que el criterio del que parte la afirmación de Arellano es más bien un criterio sociológico que poético. Es el mismo criterio que, por ejemplo, le sirvió a Rodó en 1900 para señalar que Darfo era un gran poeta pero no era el poeta de América. Así, Arellano confunde la valencia poética de la obra de Cuadra al situarla en la probable capacidad del

poeta de "fundar" su patria": "¿Cómo? Inventariando con acuciocidad". Enumerar los dones de una "tierra de gracia" significa aquí creer que la virtud poética se encuentra en la realidad nombrada y no en la voluntad *formal* de dar esa realidad: para Arellano lo fundamental es *qué se nombra* y no *cómo se nombra*. Pero lo que sucede con Cuadra es justamente lo contrario. Cuadra nombra la realidad desde una virtualidad genérica, es decir, no es un catalogador, un poeta atareado en realizar el inventario del mundo —su mundo, sino un poeta que *nombra las cosas para que estas sean*. No inventaría, antes bien: inventa.

EL MAESTRO DE TARCA (I)

Sentado en la piedra del Águila
el maestro de Tarca nos decía:

Es inconveniente
es recto
que el marinero
tenga cogidas
las cosas por su nombre.
En el peligro
son las cosas sin nombre
las que dañan.

Poeta fundador pero, en todo caso, de una palabra poética fundadora en el sentido enunciado por Heidegger: una palabra que no se aparte del origen. Tarea casi excéntrica dados los tiempos que corren para la poesía: no apartarse del origen implica el deseo de una palabra aún en el alba de la creación, significa atribuirle una carga sagrada al proceso de nombrar. Para Cuadra, en términos poéticos, nombrar es incorporar las cosas a su nombre, no conformarse sólo con aludirlas (o eludirlas quizás). Sin embargo, es necesario puntualizar: para la experiencia poética (una experiencia verbal antes que nada) el origen no es lo que nos precede sino que está al final de dicha experiencia: es la tentativa imposible de dar nuevamente con el Verbo encamado.

Esto explica el trasfondo mítico que señalamos al principio en la poesía de Cuadra. Su apelación a los "motivos" nacionales, es decir, a la cosmogonía de raíz indígena transparente, por ejemplo, en *La ronda del año. Poemas para un calendario*, libro en donde el poeta muestra parte de sus mayores logros, funciona como antetexto sobre el cual

Cuadra amalgama la condición "terrigena" de su poesía. Una poesía que busca una cercanía (metafóricamente, claro está) con la calidad generadora de lo terreno: la tierra. Lejos ya de una identificación geográfica, esto es, ideologizante, como lo prefiere el enfoque de Jorge Eduardo Arellano.

Una virtud de esta *Poesía selecta*: se ha incluido en ella el conjunto total de poemas pertenecientes a dos de los mejores títulos de Cuadra: *Cantos de Cifar y del Mar Dulce* y *Siete árboles contra el atardecer*. Dos momentos perdurable dentro de la poesía latinoamericana de esta centuria aún por concluir. □

Los días descalzos

de Antonio Deltoro

por Fabio Mordábito

* Editorial Vuelta, México, 1992, 156 pp.

Antes que nada me parece importante señalar al eventual lector de este libro que en él se reúnen dos colecciones poéticas que distan ocho años entre sí. *Hacia dónde es aquí?* se publicó en 1984 en la Editorial Penélope, que ya no existe, y cuya marginalidad en el mercado editorial no impidió que el libro circulara con fortuna entre los lectores de poesía y recibiera mucha atención de la crítica. *Los días descalzos*, título de la segunda colección, ve la luz en este año de 1992 en la Editorial Vuelta y otorga su título al conjunto del volumen, en el cual además se incluyen algunos poemas de otro libro, *Algarabía inorgánica*, plaquette que Antonio Deltoro publicó en la ya mítica editorial de La Máquina de Escribir en el año de 1979 y que representa por lo tanto su primera publicación poética.

Lamento por cierto que haya quedado fuera de este volumen el texto que

daba el título a la plaquette de *Algarabía inorgánica*, en el cual el poeta, colocado frente a un paisaje rocoso, se sumerge con un lenguaje sombrío y onírico en la dureza mineral que lo rodea y con una obstinación que descansa en el asombro y la piedad que le producen las cosas mudas e inanimadas, logra extraer de esa dureza su floración fatigosa y sus milagros, adentrándose en el corazón del duro oficio de ser piedra. Siempre he creído que la voz de Antonio Deltoro se templó de manera importante en estos versos minerales y que ellos marcaron la orientación de su poética futura. Estoy seguro de que al escribir "Algarabía inorgánica", Deltoro pasó una prueba decisiva, quiero decir que salió airosa de una cita difícil con su propia expresividad y confirmó el lugar y las peculiaridades de su voz. Porque en cada uno de sus textos futuros ha seguido enfrentándose al mismo paisaje rocoso, en el sentido de que la realidad, en sus poemas, es abordada cada vez como un "problema pétreo", o sea como algo que hay que ir abriendo lentamente, y aun con fatiga, en busca de sus blanduras misteriosas y sus paraísos latentes. De ahí la sensación, en varios de sus poemas, de un tanteo para entrar en materia, como de un niño que al querer introducirse en un espacio vedado que ofrece solamente unas pocas aberturas estrechas, tiene que luchar por hacer pasar primero la cabeza antes de deslizarse con el resto del cuerpo. No es gratuito que Deltoro utilice una frase de Conrad Aiken, "las cosas blandas que hay en la dureza", como epígrafe para uno de los poemas de *Hacia dónde es aquí?*, sin contar que uno de sus libros preferidos, *Viaje al centro de la tierra*, de Julio Verne, es la exemplificación de la blandura que anida en lo impenetrable, si entendemos por blandura aquello que contradice la monotonía de los recubrimientos y nos devela en cada cosa, en cada circunstancia y en cada paisaje una organización oculta, una historia propia y un modo de ser intransferible. El propio poeta se lamenta del autoritarismo de las cortezas y de las capas envolventes, las cuales, si bien nos dan un suelo para vivir, un substrato para ser, nos vedan el acceso a los lenguajes más antiguos y secretos:

En las entrañas de las piedras hay aves volando por su intensidad azul,

cantos minerales, arquitecturas congeladas de sonidos, océanos, plomo y antimonio. Por la corteza del deseo y del sufrimiento, de la belleza vivimos: ¡No hablamos el lenguaje de las piedras!

Pasmado frente a la impenetrabilidad de todo, atraído por esa silenciosa cualidad de los seres que es su resistencia, Deltoro, al igual que frente a su primer paisaje rocoso, concibe todas las cosas como un enigma, y la moral de su poesía, me parece, consiste en otorgar a cada ser y a cada cosa la dignidad de lo enigmático y de lo impenetrable, es decir de lo intraducible.

Curiosamente, esta aceptada intradicibilidad corre parejas con un agudo sentido del contagio que sustenta nuestras vidas. Somos intraducibles e incognoscibles, es verdad, pero nos contagiaremos mutuamente, nos remodelamos sin cesar, nos escapamos a cada rato de nosotros mismos. La felicidad o la plenitud sólo pueden alcanzarse por el contagio, o al menos sin contagio no hay vida. Este sentimiento, presente desde "Algarabía inorgánica", se ha reforzado en la poesía más reciente de Deltoro. *Los días descalzos* se inicia justamente con un poema titulado "Contagios", una hermosa reflexión sobre el contagio de los juegos en nuestra infancia, cuando cada juego es vivido como una posibilidad de ser diferente, no sólo como un entretenimiento:

Si nos visitaba el Botafogo salían a la calle los balones,
durante la Serie Mundial proliferaban las manoplas,
el suelo de tierra propiciaba las canicas,
el viento los papalotes,
el atardecer las escondidillas.

Siempre a la caza de un juego,
unas veces nos encontrábamos una liebre,
otras un oso.

Danzábamos en multitudes con los juegos de moda
como los niños del cuento con el flautista de Hamelin.

Colocado al frente de su último libro, este poema puede explicar tal vez, entre otras cosas, porque Deltoro renunció a incluir "Algarabía inorgánica" en el presente volumen. En su poesía reciente hay un cambio de acentuación de los paisajes físicos a las tribulaciones

humanas. Aunque el contagio estaba presente desde "Algarabía inorgánica", donde podemos leer que "las piedras se hablan, se tocan, / se llenan de verde, de carne; / se nombran", ahora se ha vuelto como nuestra ley de vida, el horizonte de nuestra condición de hombres, para bien y para mal. Como en el poema que acabo de leer, el contagio nos introduce en ámbitos nuevos, nos libera de nuestra piel y, acorde con el último verso del poema, nos otorga una consistencia ingravida y casi de fábula, pero a la vez todo contagio es debilitante, erosionante y, finalmente, mortal. Hay pues en *Los días descalzos* una conciencia de nuestra fragilidad que se ha agudizado. Ciertas afirmaciones un poco estruendosas como "sólo sé que soy irreductible y salvaje", de *Hacia dónde es aquí?*, ahora son casi impensables. La voz del poeta, sin perder ese sentido de algarabía terrestre que aviva su curiosidad hacia puntos tan distintos del ajetreo humano, se ha tornado más opaca y más anónima, como más sumergida en el caldo común de las vicisitudes de todos. A ocho años de distancia de *Hacia dónde es aquí?*, sus versos se han hecho igualmente más cortos y el dictado verbal de los poemas más vigilado. Creo que esta nueva medida se resiente de la presencia de la muerte. El fallecimiento del padre de Antonio Deltoro campea sobre este libro con extremada delicadeza, pero de modo indudable. Evocada en uno de los textos más intensos del volumen, "Bajo el cielo de marzo", esta muerte, a mi modo de ver, actúa sobre el libro como un correctivo, como un llamado a cierta intransigencia frente a toda clase de fácil optimismo, no sólo de contenido sino de forma, lo cual, creo, ha contribuido a evitar ciertas indecisiones y prolijidades que pueden hallarse en los libros anteriores. Los poemas parecen descansar ahora en un aire más remoto y al mismo tiempo más íntimo; han perdido la carga surrealista y cierta fuerza detonante de los dos libros que lo preceden, pero se han vuelto, me parece, más particulares, más memorables y menos supeditados a una poética de conjunto.

Hace años, cuando todavía no conocía a Antonio Deltoro, movido por el entusiasmo que me produjo la lectura de *Hacia dónde es aquí?*, escribí una nota en donde terminaba diciendo que a poetas como él no había que pedirles

cambios sino constancia. Ahora me doy cuenta de que la verdadera constancia sólo se da a través de cambios continuos, si bien a menudo poco perceptibles. He intentado señalar en estas breves líneas algunos de los deslizamientos y cambios de acentuación que creo advertir en su obra más reciente, pero agradezco, desde mi egoísmo de lector, que sus temas no hayan variado; el difuso halo de peligro y de amenaza que advierto ahora alrededor de sus poemas, o más aún: la conciencia misma de los alrededores del poema que creo que ha ido emergiendo en la poesía de Deltoro y que no existía en *Hacia dónde es aquí?*, me parece que ha convertido su algarabía interior, su curiosidad expansiva, en algo más urgente y más profundo, justamente por ser un bien bajo amenaza. La pregunta, terrible y juguetona al mismo tiempo que planteaba el título de *Hacia dónde es aquí?*, recibe ahora, con el título de *Los días descalzos*, una respuesta indirecta: el aquí es sencillamente el punto o los puntos desde donde el transcurso de los días se vuelve perceptible y, junto con los días, nuestra gradual intimidad con la muerte. Pero los días del poeta son días descalzos, porque han renunciado a toda certeza y surgen uno tras otro con la misma infaltable pregunta acerca de dónde estamos verdaderamente. □

• Palabras leídas en la presentación del libro, el 12 de noviembre en la librería Tomo 17.

Fuego blanco

de Andrés Sánchez Robayna

por José Balza

• Cátedra, Madrid, 1992.

Recibo *Fuego Blanco*, el más reciente poemario de Andrés Sánchez Robayna (Canarias, 1992), y después de leerlo mi primer impulso es buscar un mapa. No,

no quiero ubicar sus orígenes sino los contornos de una geografía imaginaria para esta poesía.

La inmensidad es el Atlántico: todos los azules y el viento. Un norte remoto que abre los puertos de España; en el oriente las infinitas costas de África, pero que se llaman Marruecos y Sáhara, también Rabat o El Aaiún. Y en un sur irreal, las Antillas y el Caribe, desde donde divismos esa cartografía que nos envuelve.

Sánchez Robayna se inicia muy temprano como poeta; su primer título es *Tiempo de efigies* (1970), al cual siguió *Clima, Tinta, La roca, Palmas sobre la roca fría*, este último de 1989. También traductor (Wallace Stevens, Haroldo de Campos, etc.) y editor, ha publicado ensayo y crítica, sobre Góngora y sor Juana, entre otros textos. Conduce la revista *Syntaxis*, que se edita en Canarias.

El exigente crítico Eduardo Milán ha calificado la obra de Sánchez Robayna como una de las "más ricas y alternativas del actual panorama hispano". Destaca en ella, como expresión, su carácter de "poesía de la celebración contenida"; a la vez que toca una de sus constantes, la cual sería su decidida "celebración de la insularidad".

En efecto, si cupiera el oxímoron, hay en *Fuego blanco* no sólo celebración, sino deseo y desorden, pasión y tensa posesión, pero siempre desdoblados hacia adentro, frenados en el instante eruptivo de su estallido. El libro entero se adentra en pocos vocablos insustituibles (rama, luz, casa, tierra, aguas, dios), cuya vitalidad pasa de una frase a otra, de un poema a otro, constituyendo una historia secreta, impronunciable, que devora sus huellas con cada reaparición. Nada más alejado del poema narrativo, y sin embargo, confesión pura, seguimiento obsesivo de imágenes que construyen un pasado y un presente. En estos versos el fuego es solemne, compaginado con la debilidad atenta del solitario.

Aquí el poeta padece de un mismo doble vicio: percepción civilizada y cuerpo salvaje, furiosos de deseo y de melancolía. Sólo quien haya amado los días nocturnos de Magritte, el fuego blanco de Mondrian y la violenta gramática formal de Vicente Rojo, puede desatar su ojo para que someta al paisaje, para que los versos impongan su serenidad, una elegancia donde la tersura casi se torna severidad.

Pintado, precisamente, como un trípti-

tico, *Fuego blanco* obedece en su primer aparte de doce poemas a versos de zafia soltura: desde aquellos que admiten una sola sílaba hasta los que se prolongan como si fueran a convertirse en versículo. A pesar de esto, nada altera la sobriedad expositiva: la audacia expresiva esconde una concisión extrema. Frase tras frase, el poema se adelanta como un hecho invisible: quiere sólo filtrar lo percibido por un ausente que delira, para que el paisaje advenga en su esplendor y su pureza, estallante, vibración de sílabas que podrían arriesgarse hacia otros sonidos. Es un maestro Sánchez Robayna en colocar la blancura del vocablo para que se incendie en tonalidades inesperadas.

Me atreví a decir aquel vicio del poeta, porque en estas páginas alguien vigila y participa; el clima de acechanza se apoya por igual en presencias subitas, en remembranzas ocultas y en reiteradas andanzas por el primer plano textual. Lo demás pertenece, se crea y se disuelve en el paisaje. Ese testigo pudiera estar a veces muy cerca de la otra persona (o ser la misma): tiene libertad para contemplar cómo una nuca sigue el proceso del tiempo; en esa nuca, el cuerpo —como en muchas partes del libro— pierde materialidad, ya que prácticamente se des/integra en la luz.

De manera ocasional, un niño, un caminante, marcan los parajes o los instantes; el resto pertenece a este yo agudo y sensible, que se han borrado o que existe con tal intensidad ("Ardíamos") que su sustancia hace al texto mismo. El misterioso perceptor todo lo convierte, para poder mostrarse, en espacio: matorrales, ramas, signos de las horas, del lugar, del amor. Y así permanecerá, entregándose e interrogándose. El enigma cubre por igual al poeta y su entorno: "Tierra, ¿nos prometiste alguna vez, / acaso, algo distinto de ti misma?" Sólo podemos saber, en el poema, que también esta es una "tierra para leer, / leída".

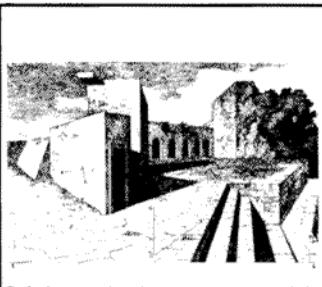
La segunda parte del libro está constituida por un poema en siete estancias, *El resplandor*. Como lo indica la escritura misma, que ha pasado del versículo a la prosa, todo cambió. Un "nosotros" implícito refiere el ascenso y el descenso a la pirámide. El "Dios de las aguas, ahora también herido" se vislumbra como "las arquitecturas de cuanto fluye": la lluvia, la tierra lacustre, la sequía, la tormenta, las escalinatas. Aquí todo rodea

el fervor de los caminantes; y el dios ausente o dormido se transfigura en el resplandor o en la "hermosa pequeña piedra": son el único testimonio que los peregrinos tienen sobre la "mediación entre la humana lengua y la del dios".

En la parte final el libro mezcla las anteriores formas expresivas. Y aunque los ámbitos también pudieran poseer elementos comunes, dos imágenes absorben las referencias: el cuerpo ("Ah cuerpo del amor recomendado"; "bebé, cuerpo, el rocío de los mundos") y la casa. Ambos han transitado por la primera parte, pero el peso de la luz o de la soledad los atenuaba. Ahora emergen con plenitud. La escritura de la tierra lee a sus habitantes y viceversa. El placer renace o el deseo. Se sale de la casa para "entrar hacia afuera". Una doble vía que anuncia el morir.

Por su obra crítica ("La misma esencia metalingüística que en sus poemas se preguntaba por el poema deviene ahora la crítica que pregunta por la crítica" asienta Eduardo Milán, en *Una cierta mirada*) y por su poesía, de la cual *Fuego blanco* es el trazo más reciente, Andrés Sánchez Robayna es no sólo gran figura de la literatura de las Canarias, sino también de la de esa España, que cuenta entre sus núcleos imantados y descentrados la narrativa de Bernardo Atxaga.

Sin embargo, *Fuego blanco* carece de localismos. Su *insularidad* es universal, ya que se erige como alternativa en la inmensa tradición de la poesía española y americana. Tal como puede ser gozado en este espléndido tríptico verbal, la casa y la muerte, el paisaje y la pasión son impulsos sonoros que atraen nuestro destino hacia ellos, hacia esa experiencia aparentemente imposible: "la mediación entre la humana lengua y la lengua del dios". □



Del *Compendio de perspectiva lineal* de Eugenio Landesio (detalle)

La ciudad ausente

de Ricardo Piglia

por Mauricio Molina

• Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1992, 178 pp.

Una novela es una máquina de producir significados e interpretaciones. A mayor ambigüedad y oscuridad, mejores posibilidades de lectura. El lector decimonónico, habituado al tiempo lineal de la novela realista; el lector de novelas policiales, que busca el final del relato como si presenciara un *strep-tease* en el que a la muchacha, despojada ya de toda vestimenta, sólo le queda quitarse el breve calzoncillo que oculta su secreto; el lector hedónico, que sólo busca visualizar cuanto lee como si la novela fuera un texto subsidiario del cine o la televisión: todos ellos se mantienen en la orilla, en los márgenes de la novela.

Una novela es una máquina que obliga al lector a activarla, a introducirse en su funcionamiento en lo que podríamos llamar una suerte de duplicación de la existencia. Novia puesta al desnudo por sus pretendientes, la novela obliga a que el lector se involucre: su lectura implica una suerte de romance que puede durar cien páginas o siete tomos, tres días de lectura o toda una vida de interpretación. Ninguna novela espera ser recibida pasivamente: seduce, pueste que desea a sus lectores, se los "traga" (hoyo negro, niña voraz) para hacerlos participar en su propio universo.

A medio camino entre la ciencia-ficción, la novela policial, el relato fantástico y el ensayo literario, *La ciudad ausente* —la más reciente novela del escritor argentino Ricardo Piglia— constituye una de las propuestas más sugerentes y originales de los últimos años de la narrativa argentina. Ya en su novela anterior, *Respiración artificial* (1980), el

autor había dado muestras de una sobradísima sabiduría narrativa y de un ánimo profundamente experimental. Estructurada alrededor de una trama lineal, la novela lentamente se va desovillando, abriendose en múltiples direcciones, conformando un mosaico de relatos, como una máquina de narrar.

La ciudad ausente contiene varias fortunas: la historia del gaucho invisible, la de la mujer suicida en un hotel de provincia, pero sobre todo la historia, entre ficticia y real, de la muerte de Elena, la mujer de Macedonio Fernández, ese escritor secreto cuya obra, profundamente moderna, nos hace pensar en una especie de Marcel Duchamp de la literatura. Elena es la Eterna, que al morir se convertirá en una máquina productora de relatos encerrada en un museo. Esta máquina es el corazón de la novela de Piglia. Máquina abstracta, máquina deseante, Sherezada mecánica productora de relatos que la policía busca extirpar de la memoria colectiva. Porque, además, la novela de Piglia es también una novela política: en su trama quedan implicados los desaparecidos, la tortura, el terror psicológico (infaltable en una sociedad que padece de exceso de psicoanálisis) y la voluntad de olvido.

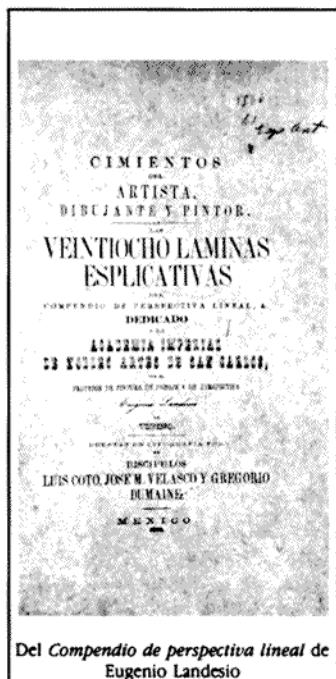
Otra de las cualidades de la novela que ahora reseñamos es el comentario narrativo y ensayístico de sus propias fuentes, porque si bien aparece como referente la obra toda de Macedonio Fernández, en otro nivel aparece también la obra de James Joyce: en una isla del río de la Plata (que también es el río de Heráclito y el Liffey) habita un grupo de hombres que cambian de lengua continuamente y el único libro que conforma su memoria es el *Finnegan's Wake*. En torno a la aventura conceptual de Macedonio y a la aventura lingüística de Joyce, se articula la novela de Piglia, convocando a un diálogo sumamente enriquecedor.

Como experimento narrativo *La ciudad ausente* se sitúa sobre todo en el eje de la narración más que en el del lenguaje. Relatos como el de los pájaros mecánicos que buscan la lluvia o el de la niña monstruo que escucha interminablemente la leyenda del anillo de Venus, podrían muy bien figurar en una antología de cuentos, pero el recurso de Piglia consiste en exacerbar los recursos narrativos, conformando un híbrido hiperético que incluye múltiples formas

discursivas donde los géneros se entremezclan y diluyen.

Novela crítica (que reflexiona en torno a sus propios medios), *La ciudad ausente* es también una novela que se sitúa en las antípodas de cualquier teoría de los géneros: ya que sin ser una novela realista, explora zonas de la realidad; sin ser novela fantástica, incorpora múltiples elementos del género; sin ser una novela policial, nos introduce en el relato de una investigación; sin ser un texto crítico, indaga en torno a autores y formas; sin ser un libro de cuentos, es una novela que contiene múltiples relatos independientes, aunque orgánicamente dispuestos.

La novela de Piglia tuvo una acogida impresionante en Argentina (dos ediciones en un mes). Este hecho no sería relevante si se tratara de una obra de fácil consumo, pero dado que se trata de una novela experimental, constituye un acontecimiento anómalo. Novela experimental que no deja del lado el placer del texto; novela divertida que juega con los géneros y las formas, *La ciudad ausente* se erige como una de las apuestas más estimulantes de la reciente narrativa latinoamericana. □



Del Compendio de perspectiva lineal de Eugenio Landesio

El libro de Job: Voces en el silencio

de Isabel Cabrera (Introducción, selección y notas)

por María Pía Lara

* Departamento de Filosofía de la UAM-I, colección Clásicos, México, 1992.

Because these wings are no longer
[wings to fly

But merely vane to beat the air
The air which is now thoroughly small
[and dry

Smaller and drier than the will
Teach us to care and not to care

Teach us to sit still".

T. S. Elliot.

A Juan Carlos

Ha aparecido el tercer libro de la Serie Clásicos que dirige Luis Felipe Segura. Este texto tiene una especial relevancia porque en él se encuentran reflexiones de carácter religioso e interpretativo sobre los misterios de la existencia humana que difícilmente se hubieran podido encontrar sin ser un especialista en la materia. Por este motivo, el trabajo de Isabel Cabrera en la selección de textos, la introducción y todas las notas referidas a ellos, son un regalo para el lector lego que se inicia en la reflexión de estos problemas.

El volumen contiene el relato completo del libro de Job, que es ya, por sí mismo, un texto de enorme riqueza y que, sin embargo, alerta al lector sobre la complejidad de las diversas interpretaciones posibles. De ahí que uno encuentre el sentido y se reconozca en él, sólo cuando ha podido concluir la lectura íntegra de las interpretaciones que fueron seleccionadas.

El libro de Job requiere de una elaborada hermenéutica tal y como Schleier-

macher la concibió en su origen para la interpretación de la Biblia. Desde la antigüedad hasta lo que hoy podemos comprender de ese otro tiempo histórico para recuperar su sentido, se requiere de un tejido entre horizontes, que nos haga inteligible una nueva dimensión fusionada con la manera que tenemos de valorar la vida y sus símbolos y que nos permita hacerlo nuestro. Sólo a partir de las interpretaciones podemos ir despejando, aunque sólo sea parcialmente, la paradoja que nos produce en el mundo moderno el sufrimiento de Job y el sentido de ese dolor en nuestro presente. Y es aquí donde no sólo la antropología tiene que decírnos muchas cosas, también podemos empezar a entender por qué es necesario reflexionar desde una perspectiva filosófica sobre la religión, sobre su vínculo con la moral y la educación que ella provee y, especialmente, por qué la religión tiene un sentido más profundo que el de ser una simple relación con lo incomprensible, lo innombrable.

Ante el estupor que puede causar una primera lectura atenta del libro de Job, aparece en cambio, el sentido global de una interpretación ilustrada como la kantiana, en la que Dios se encarna en la razón como un sustituto de lo arbitrario, de la obediencia a ciegas y en la comprobación del carácter moral, del terreno de la razón práctica, en el que se inscribe su presencia racional. En esta interpretación se aprecia ya un distanciamiento frente a otros textos acerca del sentido religioso: de alguna manera, se hace evidente el viraje que se da en los pesos asignados a la religión como fundamento de todo el conocimiento que aparece en las concepciones previas a la modernidad. Dichas interpretaciones no suponían cuestionamiento alguno acerca de por qué ocurría un cambio de destino hacia una dimensión trágica. Sin embargo, uno no puede sino sonreír al pensar que era posible considerar un equivalente entre Dios y la razón, sin evitar llegar a la paradójica idea a la que llega el propio Kant acerca del fracaso que sentimos cuando no conseguimos comprender, cabalmente, a la sabiduría divina. Kant puede remitirnos a este dilema tras un análisis en el que se prueba que nuestras reglas y leyes morales no son las de Dios y su orden. El hombre racional sólo puede aspirar a aprender moralmente cuando entiende el carácter

frágil de la existencia humana y cómo moldearlo a través de la enseñanza de la que nos provee el sufrimiento. Esta separación entre la naturaleza humana y la divina queda sólo mediada por el esfuerzo racional que elige una interpretación de la voluntad de Dios en la misma. El hombre sólo puede adquirir la sabiduría por medio de la experiencia de lo incomprendible, pero sustentando en su fe el terreno para abonar la reflexión moral, y reconociendo, de esta manera, lo limitado de la razón.

El texto de Hegel es una leve muestra de la interpretación de la naturaleza humana y divina como una totalidad, un recuento racional de cómo hemos llegado a entender nuestro legado judeocristiano en su propia dimensión histórica. Nos deja, sin embargo, con el deseo de unificar este texto al del sentido trágico de lo religioso.

Pienso en el texto de Kierkegaard, muy en relación con la imagen que ahora se le da como el precursor de una teoría moral de las limitaciones humanas, que es, también, un claro proyecto moral de búsqueda, especialmente, en relación con la idea de la asunción de una identidad moral con los límites humanos que nos impone la interpretación de la historia de Job. La magnitud de un sufrimiento que se posa sobre nuestras vidas, sin que haya nada que podamos hacer para evitarlo, nos provee de un conocimiento sobre nuestras propias limitaciones morales y nos enfrenta a la conciencia de todo lo ilimitado y contingente que se cierre sobre nosotros. Por ello, los textos autobiográficos de Kierkegaard muestran claramente un cambio ilocucionario con respecto al proyecto de vida moral que se pretende esgrimir: en la confesión explícita de la conciencia del individuo acerca de su fragilidad y su finitud.

Debo reconocer, sin embargo, que yo me sentí atrapada en las interpretaciones hermenéuticas más cercanas a nuestros tiempos: los textos de Martin Buber, Simone Weil y Herbert Fingarette. Buber recoge la idea, que siempre está presente en el hombre moderno, acerca del sentido de un destino histórico desde donde también se plantea el destino trágico de un pueblo: Israel. El sufrimiento como exilio, el tormentoso transitar por tierras en donde siempre se es extranjero.

Sin embargo, no sólo Buber sino también los otros dos autores mencionados

revisan las aristas del significado del dolor como la ausencia total del elemento voluntario que nos permite elegir salir de él. Aquí el hombre no es más el forjador de su propio destino, debe asumir, en cambio, que si tiene que extraer alguna enseñanza de ese sufrimiento es a través de la experiencia que le transforma y le hace sentirse consciente de su pequeñaza, de todo lo que nos depara la contingencia de un mundo que no podemos controlar totalmente.

Por eso Simone Weil comienza su texto acercándonos a un ejemplo más frecuente entre nosotros sobre ese sufrimiento terrible e involuntario: la muerte de un ser querido. Lo que nos asombra y convierte a la vez es nuestra incapacidad para salir de ese enorme vacío, condensado en una conciencia de que nada podemos hacer y que inmerecidamente recibimos esa pena. Pero lo recuperable no es el sentido tradicional en el que la religión católica ha enseñado a enfrentar el problema de la muerte con una plana resignación; un sentido más auténtico nos hace transformarnos internamente hasta aceptar lo inaceptable, sabiendo que lo único que ganamos en ese proceso, no es la cura al dolor, sino la humildad frente a aquello que nunca podremos comprender y que, sin embargo, luego se convierte en una parte reflexiva de nuestros límites y alcances. Ese es el verdadero papel de la religión, ese el único espacio que ha debido ocuparse de aquello que no podemos descifrar con leyes ni órdenes naturales.

El texto de Fingarette se dirige, como en cierto sentido el de Kant, a encontrar una relación entre la interpretación de la historia de Job y lo que tiene que decir sobre las leyes y mandatos que se integran en la esfera de la justicia. En este ensayo también se alude a la idea de que el proceso de aprendizaje del sufrimiento lleva a lograr una sabiduría que se ciñe en sus límites, separando a través de esta recién adquirida "integridad personal", la naturaleza humana de las leyes, por lo que no podemos extrapolárlas hasta el terreno de lo divino. El papel de los textos religiosos-literarios como éste es el de educar moralmente, porque sólo puede considerarse sabio quien ya sabe lo poco que puede hacer frente a un sufrimiento que no responde a nuestras expectativas de la justicia o de lo merecido. Esa humildad sólo es aprendida en la experiencia misma del

dolor, no en los libros, ni en los manuales. A pesar de ello, leyendo el texto de Job, uno puede recuperar el asombro y pensar que ya que nuestra voluntad no tiene ningún poder sobre lo que nos ocurre, podemos quizás aprender a ser pacientes. Por eso, sufrir es "la humillación de la voluntad: es estar forzado a resistir, padecer y experimentar nuestra voluntad como humillada, en vez de ser capaces de actuar para satisfacer nuestros propios deseos".¹ El único logro que podemos obtener de sufrimientos insospechados son los que experimenta nuestra condición finita y tener, al mismo tiempo, conciencia de lo poco que nuestra voluntad puede hacer para trascender ese dolor. Sólo cuando somos capaces de ver a nuestra voluntad doblegada, alcanzamos un estadio de humildad acerca de lo que podemos o no hacer. Y como dice Fingarette, no es posible alcanzarla con una teoría sin antes haberla experimentado en "la médula de nuestros huesos".

El nexo religioso que podemos hallar en estas interpretaciones no es en absoluto trivial. El espacio que ocupa el concepto de Dios está asociado a esos sufrimientos involuntarios en los que nos vemos inmersos a lo largo de nuestras vidas y recae en la frágil conciencia de nuestra impotencia, aceptando que nuestra condición humana, nos comunica a adoptar, con humildad, el que esos sufrimientos pertenezcan al carácter intrínseco de nuestra existencia. No podemos lograr que todo sea como deseamos y el traspaso que nos hace dar la importancia de la voluntad, sólo se hace visible cuando somos capaces de entender que nuestra esperanza no puede cifrarse en el hecho de verla cumplida. No podemos imponer nuestra voluntad a la existencia, pero como dice Fingarette, ello no significa la renuncia a toda esperanza. De ahí que podamos decir que el conocimiento religioso nos provee de la trascendencia de ese sufrimiento en una humildad digna, moralmente valiosa.

También me ha parecido que una interpretación como la de este último autor ofrece un argumento sustantivo de vínculo entre la moral y la literatura. El texto de Job como poesía nos revela cuestiones que los libros teóricos no

¹ Herbert Fingarette, "El significado de la ley en el Libro de Job", publicado en el libro que se comenta.

podrían, nos comina a revisar en el fondo del alma aquello que sentimos y reflexionamos en la construcción de nuestra identidad moral. "La Voz revela ahora explícitamente que la vida puede escapar a la trivialización e inutilidad, sólo si entendemos las cosas de una manera radicalmente diferente a aquella de Job y sus consejeros, acerca del sentido de nuestra existencia y la naturaleza de lo Divino".² Con la literatura se nos revela lo que ninguna teoría puede mostrar: nuestra vulnerabilidad y sólo con esa conciencia adquirimos la capacidad para ser integros. Esa es la trascendencia que nos permite el aprendizaje moral: la de saberse débiles en un mundo en el que siempre podemos hacer lo que nuestra voluntad desea.

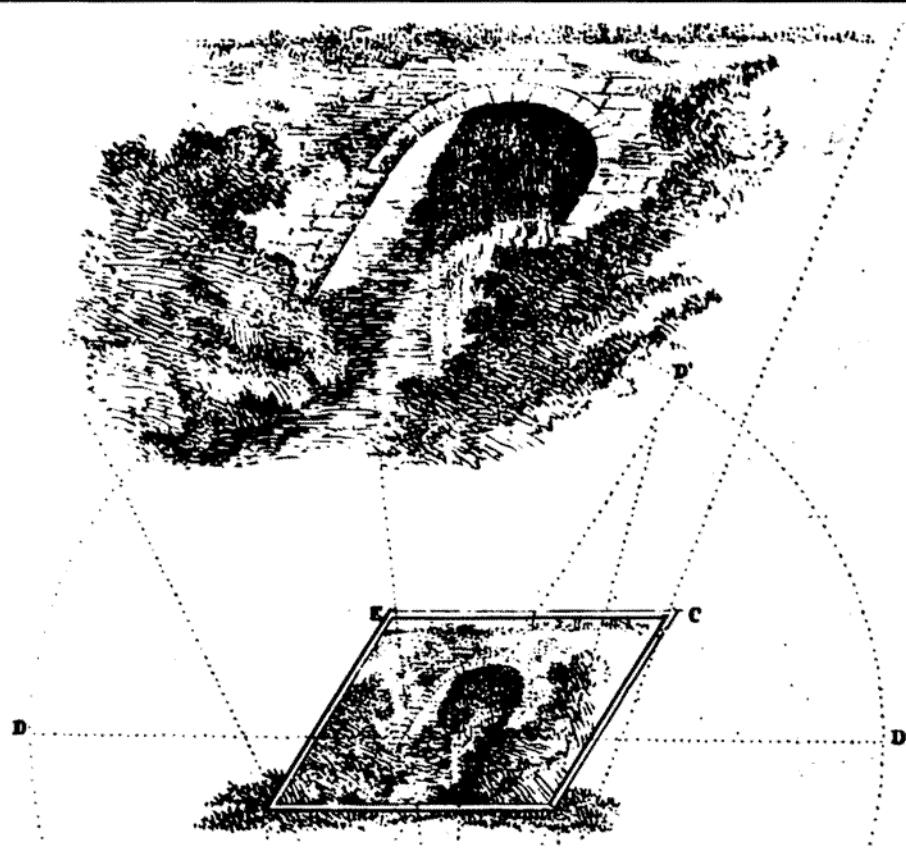
² *Op. cit.*, p. 276.

Estas dimensiones que vinculan al sufrimiento y su revelación con el aprendizaje moral, sólo puede provenir de un territorio al que no se asocian las leyes de la razón. Es, más bien, el espacio que Wittgenstein sabía que estaba presente en todo su trabajo y, sin embargo, nada podía decirse de él. Este ámbito al que sólo se accede con mediaciones reflexivas pertenece a la filosofía de la religión. Y este libro, nos permite pensar en la importancia de esta disciplina y lo poco que todavía sabemos de ella.

Resta un último comentario sobre este texto, referido a una ausencia que se echa de menos, conforme uno va leyendo las diversas interpretaciones. Nuestra guía, aquella que nos llama la atención sobre otras posibles versiones, sobre algún concepto que por allí parece complicado, sobre cuestiones vinculadas a

problemas más amplios, nunca nos dice nada sobre su propia interpretación. Echamos en falta la conclusión que Isabel Cabrera haya podido tener al término de esta selección y de todo el trabajo que le supuso elegir ese orden discursivo en el que nos vamos sumergiendo.

Creo, sin embargo, que el cometido final del libro se cumple, porque nada está más vinculado a las preguntas fundamentales que nos asaltan en la vida, como aquellas que se insertan en el terreno de lo incomprensible. Sólo a través de un discurso religioso accedemos a ese terreno más profundo y más específicamente humano, que confina nuestras esperanzas a los límites de nuestra voluntad, y con ello, a saber quiénes somos y a qué podemos aspirar. □



Del *Compendio de perspectiva lineal* de Eugenio Landesio (detalle)