

# LOS LIBROS

---

## Mea Cuba

de Guillermo Cabrera Infante

por Fabienne Bradu

---

• Editorial Vuelta, México, 1993, 644 pp.

Dentro de poco tiempo, la historia reconocerá que el mayor logro de la Revolución Cubana ha sido la literatura de Guillermo Cabrera Infante. Nosotros, sus lectores, ya lo sabemos; los cubanos lo están descubriendo, a pesar de los patéticos esfuerzos de Fidel Castro por borrar las páginas de la literatura y de la historia, y hasta los rasgos físicos de sus autores. "Si he perdido un país he ganado nuevos lectores —aseguró Cabrera Infante en 1990—. Entre los más fieles están los agentes de la Seguridad del Estado, que con los años han aprendido a leer sin mover los labios. Por otra parte he contribuido no poco a la bolsa negra cubana. Según un escritor inglés que visitó La Habana el año pasado mis libros eran objeto de un culto extraño entre las ruinas. Pasados de contrabando se vendían a estraperlo por el precio de diez latas de leche condensada! *La Habana para un infante difunto* estaba entonces en la lista de los libros más cambiados." No hay que ser clarividente para augurar que *Mea Cuba* se cotizará a más de diez latas de leche condensada (si es que todavía las hay en la isla donde Castro socializó la miseria y el hambre) o que se medirá en dulce caña el equivalente a su peso de prosa ácida y magistral.

*Mea Cuba* no es solamente la suma de los escritos de Cabrera Infante desde su

salida de Cuba, el 3 de octubre de 1965, hasta muy recientes fechas, sino también la Otra Historia de la Revolución Cubana, el anverso de la medalla que el régimen castrista enarbola con dificultades cada vez más serias hacia dentro y fuera de la isla caribeña. "Dejaremos atrás a los heraldos de una felicidad futura que en realidad sólo produce instantánea miseria, humillación y muerte", escribe Cabrera Infante. Pero *Mea Cuba* es mucho más que una contrahistoria: mientras Fidel Castro se empeña en acumular ruina sobre ruina, cadáver sobre cadáver, para legar a las futuras generaciones un país más agónico que la miserable Haití, Cabrera Infante reconstruye La Habana perdida, la verdad burlada por la propaganda, una literatura aniquilada por el miedo a la censura, una historia y un pasado sin los cuales todo futuro sería incierto.

Fidel Castro se autoengaña si piensa, como tantos otros fieles suyos, que Cabrera Infante trabaja *contra* Cuba. El escritor está entre los pocos sobrevivientes capaces de darle a Cuba lo que más le falta aparte de la comida y de un mínimo bienestar: una memoria. "Sin memoria no hay nada", afirmó el escritor ante una asamblea de catalanes hace apenas un año. "Es también la madre de la moral: nuestra conciencia está hecha de memoria", les aseguró con conocimiento de causa. Desde su exilio, Cabrera Infante no ha cesado de trabajar, con su pluma, su inteligencia, su tenacidad, su don de ubicuidad, su valentía y su humor, a favor de su país y por el amor a su bandera que, claro está, no es la roja ni la verde olivo que revistió Fidel Castro hace más de tres décadas, haciéndose pasar por la encarnación suprema de una voluntad popular a la que nunca consulta (*comme il faut*).

A pesar de que muchos de los ensayos reunidos parecen y son una denuncia de los crímenes y de la imbecilidad intrínseca de todo régimen totalitario, no es impertinente preguntarse para qué y para quién escribe Cabrera Infante. *Mea Cuba* revela, entre tantas otras cosas, una constancia y una congruencia

tan ejemplares e inusitadas que cualquier lector se interesará por precisar la naturaleza de la fuerza que mueve esta prodigiosa y poderosa escritura. Cabrera Infante escribe con dos dedos y múltiple mira: para los extranjeros del mundo entero que no saben o no quieren enterarse de lo que sucede en la Cuba castrista y también para los exiliados interiores de Cuba, que son cada vez más numerosos, que sí saben lo que sucede pero no lo pueden decir y menos leerlo con todas sus letras. También escribe para los de adentro y de afuera que saben y son responsables o cómplices, y callan y solapan y a veces hablan, pero en el único idioma que conocen: la *langue de bois*. A éstos, Cabrera Infante los reta a duelo en cada ensayo, entre cada línea, les pica las costillas con cada ardid de su pluma, pero ninguno se atreve a medirse con la *botte de Nevers* de la literatura cubana. También escribe para los muertos, asesinados o suicidados, con el objeto de evocarlos, revivirlos y darles el lugar en la muerte que la Revolución ni siquiera les concede. ¿Dónde están las tumbas de los poetas, escritores, guerrilleros o simples habaneros que cayeron en el campo de batalla por la libertad (de expresión, sexual o a secas) a lo largo de tres décadas? Están ahora en las páginas de *Mea Cuba* que los cobija, en uno de los cementerios más extraños que existan en la tierra: un cementerio de tinta y de estilo.

Pero, tal vez, el primer destinatario de su literatura sea él mismo. A Cabrera Infante le horrorizaría agregarle a su capital literario un valor utilitario o lo que él llama con insuperable gracia, una *Proust valía*. Aunque se dirija al mundo entero, con la pluma siempre desvenada y armado hasta los dientes con su estilo y su humor irrefutables, Cabrera Infante sostiene una secreta conversación entre una Habana perdida y su infante difunto. "el exilio es en sí una forma de martirio. Pero es también un raro privilegio", comenta el escritor en "El nacimiento de una noción". Huelga insistir sobre todas las formas de martirio que puede significar un exilio. Sin embargo, valdría la

pena mencionar una sola que Cabrera Infante confiesa con subrepticio dolor, porque no es su costumbre quejarse de su suerte: su padre nunca pudo leer sus libros publicados en el extranjero porque el cartero, más castrista que papista, nunca se los entregó.

Pero, ¿cuál sería este raro privilegio del exilio del que habla Cabrera Infante? Podría encubrirse bajo el nombre de la diosa Nemósine: "la madre de las musas y de la memoria". "En nuestro tiempo —afirma Cabrera Infante—, la memoria parece haber nacido en el exilio. Joyce en Trieste recuerda a todo Dublín, Proust en su exilio de corcho recuerda toda su vida. Una de las grandes memorias de la segunda mitad del siglo ocurre cuando Nabokov recuerda en el exilio el paisaje y pasadizo de su memoria". A éstos, por si no bastaran por sí solos, se añaden, entre otros, los nombres de Broch, Elías Canetti, Koestler, Soljenitsin, Ionesco, Cernuda, Cioran, Reinaldo Arenas y la recién descubierta Nina Berberova. En todos ellos, la necesidad tan íntima, tan egoísta y tan desinteresada de recuperar un pasado, una geografía, una lengua, para no morir de la peor muerte: "la muerte que nos perdona la vida", dio lugar, no solamente a las mejores obras literarias del siglo XX, sino también a los testimonios más deslumbrantes de la historia contemporánea. Cuando la literatura viene a ocupar el lugar de la Gran Ausencia, cuando las palabras se vuelven la palanca que mueve al mundo y, por supuesto, cuando el escritor tiene dentro de sí suficiente música para hacerlo cantar, el exilio puede ser, como en el caso de Cabrera Infante, un raro privilegio.

El Cabrera Infante de *Mea Cuba* es un descendiente directo de Herodoto y de Suetonio. De Herodoto, el primer historiador, heredó el inestable equilibrio que lo hizo "a la vez crédulo y escéptico". De Suetonio, una concepción de la historia que el mismo Cabrera Infante describe como sigue: "Escritor ejemplar, escribió mucho pero publicó poco. Con todo, en su época se le consideró anecdótico, fácil y dado al chisme. Será por eso que es tan divertido. En todo caso algún día se hará justicia al chisme y se vindicará la necesidad histórica de saber que Napoleón padecía de pene pequeño o que Hitler se bañaba poco y olía mal". La historia que reconstruye Cabrera Infante, a contrapelo y estraper-

lo de las barbas de Fidel Castro, es una historia en la que todo se vale: no hay discriminación de informaciones, ni de registros, ni de tonos. Están indisolublemente intrincados el placer y la rabia de contar, la indignación que mueve la pluma y el triunfo de la lengua sobre la sordidez de la realidad. Incluso en los ensayos literarios, por ejemplo "Las vidas para leerlas" que reviven cabalmente a José Lezama Lima y a Virgilio Piñera, no se pierde el espíritu de libertad que anima su concepción de la historia. Con la misma obediencia a la famosa frase de José Martí: "¡Del tirano di todo —di más!". Cabrera Infante lo dice todo de sus amigos escritores, logrando a ratos la ilusión de decir más que lo que expresan las palabras, es decir, sacándole vida a la letra muerta. Un momento de excepcional recreación literaria corresponde a la visita de Lorca a La Habana de los años treinta, al ensayo paródico titulado "Lorca hace llover en La Habana" (1986). Es el último día de su estancia en la isla; la escena pertenece al banquete de despedida que le ofrecieran los "hablaneros" en el Hotel Inglaterra. "De pronto, como ocurre en el trópico, comenzó a llover. A llover de veras, sin aviso, sin esperarlo nadie, sin tregua. El agua caía por todas partes. Llovía detrás de las columnas impávidas, llovía sobre la acera, llovía sobre el asfalto y sobre el cemento del parque y sus árboles ya no se veían desde el hotel. Llovía sobre la estatua de Martí y su lívido brazo de mármol, la mano acusadora y el índice de cuentas eran líquidos ahora. (...) Mientras en el comedor los comensales devoraban el almuerzo cálido, indiferentes a la lluvia que era cristal derretido, espejo húmedo, cortina líquida, Lorca, sólo Lorca, vio la lluvia. Dejó de comer para mirarla y de un impulso saltó, se puso de pie y se fue a la puerta del hotel a ver cómo llovía. (...) Pero pronto notaron su ausencia del banquete y vinieron de dos en dos solitos y solícitos a hacerle ruidoso corro, como aconteció a Noé en su zoológico. Ya Lorca había escrito que los cubanos hablan alto y más alto hablan los habaneros, los hablaneros. Lorca se llevó un dedo a los labios en señal de silencio respetuoso ante la lluvia." Emocionante e inolvidable escena que bien vale una biografía...

El título del volumen crispera la risa que suelen despertar los habituales y abundantes juegos de palabras de Cabrera

Infante. En *Mea Cuba*, hay un dolor que no osa decir su nombre y se disfraza de retruécano. Hace eco a las palabras de Arthur Koestler que recuerda Heberto Padilla en *La mala memoria*: "De nuevo se me hacía evidente mi complicidad con un régimen autoritario que mis más profundas convicciones rechazaban. Arthur Koestler, en advertencias que nadie quería atender, nos había dicho que 'no hay ninguna excusa que nos disculpe, porque nuestro deber es saber lo que ocurre y sentirse perseguido por ese conocimiento como una obsesión. Mientras contra la razón, e independientemente de la razón, no se sienta usted avergonzado de vivir en tanto que otros son obligados a morir, mientras no se sienta culpable, angustiado y humillado por el hecho de que usted no comparte el destino de millones de seres humanos, continuará siendo lo que es, un cómplice por descuido". A pesar de estos "obsesivos artículos y ensayos" que descartan tajantemente el calificativo de "cómplice por descuido", Cabrera Infante no puede dejar de suspirar en la portada del grueso volumen: ¡Mea Cuba! En la nota introductoria, razona su suspiro: "*Mea Cuba* puede querer decir 'Mi Cuba' pero también sugiere la culpa de Cuba. La palabra clave, claro, es culpa. No es un sentimiento ajeno al exilado. La culpa es mucha y es mucha: por haber dejado mi tierra para ser un desterrado y, al mismo tiempo, dejado detrás a los que iban en la misma nave, que yo ayudé a echar al mar sin saber que era al mal." ¿Sería un magro consuelo asegurarle a Cabrera Infante que la literatura ya lo absolvió? □



Reverso de la medalla que Denon se consagró a sí mismo: Coloso de Memfón.

## El viajero más lento

de Enrique Vila – Matas

por Daniel Sada

• Anagrama, Barcelona, 1992, 179 pp.

El concepto "literatura portátil" que Enrique Vila – Matas le ha endilgado a su obra —vía sus lecturas, vía sus comentarios— no es una imposición superflua. Tras este concepto deliberadamente antioleomne o, si se quiere, impertinente, se esconde una conducta radical que exige hacer de la literatura algo tan ligero y trasladable como un maletín, así como detectar (con ojo clínico) cuales son las obras literarias que resultan insoportables, aquellas que no son siquiera objeto de simulacros lúdicos y que, por tanto, son indignas de transporte. Sin embargo, todavía hace falta otro requisito: el escritor *debe ser* un conspirador, un espíritu *shandy* [portátil] en continua trasgresión, cuyas características bien podrían ser las siguientes: sexualidad extrema, afán innovador, ausencia de grandes propósitos, insolencia, tensa vivencia con el doble, simpatía por la negritud y nomadismo infatigable.

Visto así, el edificio está plagado de soportes. Quizá todavía le hagan falta alguna cuñas para darle mayor firmeza. Los pruritos no son, en efecto, consignas irrenunciables, sino tentativas que fortalecen la actividad librepensadora. Pero al margen de la serie indeterminada de premisas que el autor pretende imponerle al lector, hay otras posibilidades de acceso. No es difícil suponer el acto conspiratorio como una acción desprejuiciada, puesto que eludir la máscara adusta obliga a un ejercicio lúcido mucho más acucioso. Tampoco es difícil olvidar por un momento el sistema mediante el cual el desparpajo o el inevitable gracejo siempre saldrán a flote. Queda, entonces, la simple espontaneidad, el

curso de una pasión, o el curioso desvío que a partir de una lectura minimice un asunto y lo haga colindar con otro, tal vez inadvertido; y ello de manera natural, por asociación lógica, más allá o más acá de las conspiraciones.

Se agradece, de antemano, que Vila – Matas se valga de un tono antioleomne para explorar en ciertas miserias de la cultura. Dicho sea de paso, de esa cultura paradigmática, asaz deificada, que no admite discusión. Pero justo es ahí donde las etiquetas son innecesarias. La consigna *portátil*, tomada a capricho del *boîte-en-valise* de Marcel Duchamp, que contenía reproducciones en miniatura de todas sus obras, no es por definición el único símbolo del shandysmo. Haría falta hacer otras regresiones menos sistemáticas, acordes, claro está, con la chifladura y la volubilidad; algo que permitiera ver, sin anecdóticos de por medio, la estrategia del juego. A cambio cabe hacer énfasis en una condición mucho más tajante: Vila – Matas, al igual que el legendario Laurence Sterne, provoca al lector al soslayar, mediante guiños, que en materia literaria esencialmente *todo esta dicho*. Ya en el siglo X el bizantino Suidas, en su *Diccionario* sobre literatura y hechos históricos, había sentenciado algo similar al arguir que el futuro del arte sería un ejercicio incesante de repetición sobre lo ya dicho y experimentado. Desde entonces a la fecha no son pocos los escritores que han llegado a esta conclusión. Si aceptamos tal razonamiento como principio de verdad, todos los autores se presentarían como exégetas, antes que asumirse descaradamente como creadores. Para Vila – Matas este concepto es indiscernible, pero también advierte que a partir de la exégesis abundan los resquicios, las tramas escurridizas, los resúmenes equívocos, todos esos recovecos donde los estatutos del saber se rompen en la medida que los dilemas se reconstruyen.

Si en literatura no hay nada nuevo, salvo lo que se ha olvidado, no está mal que de cuando en cuando —como sostiene André Gide en su *Diario*— se repitan las mismas historias y se entronice el lugar común, a la sazón legítima fuente de sabiduría; esto obedece a que por regla general la gente carece de memoria histórica, ya no digamos literaria. Sea lo que sea los desvíos son irresistibles. Pero ante el peso de la historia, el exégeta monta un teatro íntimo en el que

es necesario ser un agudo observador, un lector lúcido capaz de sopesar las referencias, restringiendo, sin excesiva formalidad, las antinomias de la cultura. En esta plataforma se ubica Enrique Vila – Matas. No en balde sus personajes son escritores, amigos distantes o cercanos, y gente relacionada con el mundo del arte, a quienes rinde pequeños homenajes entresacando de su biografía algún rasgo llamativo.

En *El viajero más lento* la deliberada fragilidad de la visión se compensa con el dibujo impertinente que Vila – Matas hace de sus creaturas. Se reconoce en ellas porque se acepta como un incorregible degustador voluble. En cierta medida, convive con ellas lo necesario para reinventarlas, las saca de su caja portátil a sabiendas que son personajes fugaces, sin destino aparente, cuya permanencia en el escenario se diluye entre luces y sombras. Hay en el autor catalán un arte de la conjetura en el que no tienen cabida la repulsión ni la indiferencia. Enfrentar lo hostil con simpatía y lo identificable con reservas es tan parecida a la inocencia que se requiere para abordar una lectura. Todo es tangible y, por lo mismo, prescindible. El carácter del viajero se sustenta en los afectos aun cuando se trate de una emoción premeditada. Su memoria, de cualquier manera, es devota; ama a distancia, acaso porque el recuerdo multiplica las imágenes y alegoriza las sensaciones. También existe la posibilidad del viaje, ese decurso mental, elaborado de antemano, que consuela siempre porque lleva implícita la idea de un retorno inminente.

Sin el menor asomo de éxtasis, se articula en Vila – Matas una capacidad de admiración y de abandono sólo equiparables con el deseo por conocer la sustancia de cada asunto, persona o lugar. De esta manera lo accesorio se amplifica hasta desvirtuarse. Dicho así, no es arriesgado afirmar que para él la lectura, antes que ser un acto narcisista, es una travesía donde la experiencia en directo (o "la Filosofía de la Necesidad", como lo establece Tristram Shandy) adquiere más peso que cualquier análisis a fondo. De nada sirve un viaje si se es tímido ante lo ajeno, si se tiene la sensación inconfesada de que, pase lo que pase, siempre se hace el ridículo. En la lectura ¿podría pasar lo mismo?... Tal vez, pero a condición de que el tedio

(valor inmemorial) no nos vuelva autómatas del gusto.

La sistemática inclinación hacia lo Serio y lo Solemne hace del exégeta, por regla general, un ser triste. Y siendo que la tristeza es harto egocéntrica, el humor se convierte en repulsa, o quizá en un estado de ánimo inalcanzable. Al respecto, Vila-Matas se adelanta y ya desde el prólogo del libro establece la ironía excentrica. Anuncia el recorrido haciendo a un lado las suspicacias del lector. Exhibe el juego pero lo rarifica a expensas de una postura veleidosa. Sabe que no habrá encantamiento sino insolencia, hartazgo, confrontación, de tal modo que el armatoste en cualquier momento puede resquebrajarse.

El viaje plantea innumerables desviaciones porque en el abundan los puntos intermedios. Es posible que haya retrocesos y francos arrepentimientos. Las temáticas son tan disímiles que incluso el autor las considera como "episodios anormales".

Así, hace una larga crónica de una "gira artística" por Alemania, país en el que realizó diez lecturas heroicas, en diferentes ciudades, ante públicos a los que les costaba mucho trabajo reírse; de igual modo emprende un viaje sentimental por el barrio en el que ha transcurrido toda su vida, sólo para enterarse de que ha sido una especie de fantasma solitario, deseo de vivir como un ser común y corriente. Recupera un fragmento de un diario abandonado para referirse a la figura de Valéry Larbaud, que siempre elogió la LENTITUD, como método oculto de sabiduría; elabora, a capricho, un Bioinventario, manipulando la utilería fantástica más recurrente del escritor argentino; se venga del escritor al que más veces ha releído: Oscar Wilde, al intitular su narración "La importancia de no llamarse Ernesto"; resalta las figuras de Gombrowicz, Pessoa y Nabokov, con quienes tienes deudas, así como Celine, ese original cascarrabias que escribió para nadie, tan vilipendiado por propios y extraños, que influyó, a contracorriente, en escritores como Sartre, Burroughs y Miller, tal vez porque quiso desembarazarse de los corsés literarios que imperaban en su tiempo; incluye dos entrevistas: una a Salvador Dalí sobre "El mito trágico del *Angelus* de Millet", la otra es una entrevista apócrifa a Marlon Brando, donde el actor, un tanto acorralado por las preguntas, declara su

odio a los hippies, porque son como los héroes del cine mudo, además de confesar el miedo inveterado a su padre; menciona las experiencias desagradables que tuvo Chandler al intentar escribir guiones para el cine, bastó una rabieta y una frase de más para acabar con todo: "Los guiones buenos y originales son casi tan raros en Hollywood como las vírgenes"; a veces se vuelca contra sí mismo, aunque lo hace con suave ironía. Abundan en el libro falacias y alivios momentáneos que pudieron convertirse en verdades incuestionables. Denodadamente Vila-Matas busca la conversación insidiosa que lo introduzca al mundo de un personaje desconocido, la búsqueda del doble es maníaca, así como el recuerdo de algunos amigos a quienes será imposible volver a ver. El eco de las charlas de café que se repiten años después, con otros giros. Las travesías en las que estuvo a punto de morir, o al menos ser golpeado. Los recuerdos inútiles que de repente, y dependiendo del estado de ánimo, cobran una fuerza inusitada.

La ligereza de estas narraciones no permite cimas ni abismos demasiado visibles. Se experimenta a lo largo del libro un solaz cambiante que desembaraza de prejuicios. El viaje es lento como un reloj silencioso donde es posible saber, si nos lo proponemos, que el tiempo es una impostura, un artificio más de la imaginación. □

## Mutaciones de la realidad

de Olga Orozco

por Alfredo García Valdez

• Ediciones Rialp, España, 1992

Antes de que fuera cautivado en los videos musicales, las vitrinas de las tiendas de decoración y los bazares de la

superchería, el surrealismo fue una pequeña tribu de individuos que practicaban el delirio, los saltos mortales y el escándalo moral en el anonimato de las grandes ciudades de Hispanoamérica. Alejandra Pizarnik, Blanca Varela y Olga Orozco son la trinidad femenina del surrealismo en nuestra lengua; la ardiente obra de ellas y sus existencias piadosas y enigmáticas son poco conocidas por el gran público, pues habitan en la sombra lo mismo que las sacerdotisas de Vesta. Los libros de Olga Orozco, hasta hace pocos años editados solamente en Argentina (*Las muertes*, 1951, *Los juegos peligrosos*, 1962, *Museo Salvaje*, 1974) han penetrado poco a poco en el ámbito de la lengua: en 1984 apareció en México *La noche a la deriva* (FCE); y después una *Antología en España* (Ediciones de Cultura Hispánica, 1985) y la novela *La oscuridad es otro sol*, publicada el año pasado dentro de una colección conmemorativa del Quinto Centenario.

Los diecinueve poemas que componen *Mutaciones de la realidad* parecen estar regidos oscuramente por estas palabras de Glicón, un epigramista griego casi anónimo: "Todo es nada, vacío, superchería. Salimos del caos para volvernos polvo". Dentro del vértigo de sus negaciones, sobresalen algunos asertos encantadores como frágiles burbujas que denotan la respiración de la vida. Esta poeta carga por los parques y los sueños una parafernalia rescatada del naufragio en tierra, una copia de joyas auténticas y baratijas de mendiga que alza enfáticamente contra el viento oscuro de la muerte. Reclama como compañeros de viaje a Van Gogh y Antonin Artaud, se reconoce y se abandona en los personajes sin rostro que se abren las venas en las pensiones más sórdidas de cualquier ciudad. La realidad es una materia inestable, vuelta del revés y que cae como una tela estrujada en los agujeros del extrañamiento; es el rostro mutable del sufrimiento sin origen ni redención, que va girando hasta las últimas muecas soportables en la vitrina de los sueños turbios. Una cauda de "brillos, soplos, rumores" es el saldo positivo de esta oscura hambre de vida que emerge de las madrigueras y los sótanos después de muchas búsquedas torturadas.

Bajo la mirada de las guardianas del sueño, las nodrizas de la pena y la blasfemia, la poeta interroga a un espejo negro que termina por devorarla con

preguntas multiplicadas. La reproducción del sonido y las imágenes de esta prisionera de sí misma invade la realidad, bajo la forma de una emulsión de sustancias coloreadas que recubre los objetos cotidianos y las angulosas facetas de la verdad. El arte poética de Olga Orozco consiste en una trama de asertos frágiles encontrados en el vértigo de una realidad imposible, y destejidos en el alto y denso telar del tiempo, que despuebla los sueños y las joyas inciertas de la sofisticada. La realidad y el tiempo son como dos bestias ciegas que acechan a una niña desde los flancos del espejo negro; la huérfana se ha vuelto maliciosa, y responde con mentiras a las severas preguntas que ponen en peligro su existencia.

La poesía es una trampa para desplumar las certezas convencionales —las que fundan una vida de sumisión, acaso más sustantiva pero también mal articulada y corruptible—, pero su cruel maquinaria pone en peligro a todas las dimensiones del espíritu. Un sabor de derrota inminente permea estos poemas, que son rescatados en todo momento por el gozo simple y dinámico de sentirse vivos. La vida al aire libre, en esta naturaleza de segundo grado que constituyen las ciudades (lejos del mar, la selva y los desiertos que son ya sólo memoria onírica para el hombre moderno), nutre con su gozo y su altanería a estas palabras que serían de otro modo sólo hojas ocres en el torbellino del tiempo. □

## Alejandra Pizarnik. Semblanza

de Frank Graziano (comp.)

por Adriana Díaz Enciso

• Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

Ante la necesidad de una antología que recogiera los textos más importantes de la obra de Alejandra Pizarnik, y de un

estudio sobre la escritora argentina que nos ayude a ubicarla en el contexto de la literatura en nuestra lengua, la *Semblanza* que nos entrega Frank Graziano no deja de ser desconcertante.

En "Una muerte que vivir", el texto introductorio a este libro, Graziano se apresura a anunciarnos que su punto de partida es el situar a Pizarnik en el grupo de escritores suicidas, autodestructivos y locos. Dice: "El *corpus* literario de Pizarnik (...) puede ser llamado así "obra suicida": una extensa, ritualista y estética nota de suicidio." Y nos explica cómo el suicidio de la escritora le confiere autenticidad a su obra al provocar en los lectores la atracción del morbo —que él llama, sutilmente, "inmediatez sensorial".

¡Pretender que el suicidio de Alejandra Pizarnik no arroja ninguna luz sobre su obra sería absurdo. Es perfectamente válida la profundización que hace Graziano al analizar la relación entre ambos. Ciertamente Pizarnik logró en su propio cuerpo la fusión de palabra y realidad; salvó el abismo entre las palabras con que enunciaba el acto de morir y la muerte misma. Bien dice Graziano que en ella la muerte absurda regresó al texto "como sentido y como poder".

Tampoco se puede culpar a Graziano de ignorar que el yo en la obra de Pizarnik era un yo literario merced a la transfiguración que sufre el sujeto al ser tocado por las palabras. Él advierte que Pizarnik era su propio personaje y que su muerte, en relación con su obra, es también una muerte literaria. Pero sí molesta la visión simplista de explicar toda una obra a través del suicidio de su autor. Cualquier estudio sostenido sobre este único fundamento será forzosamente incompleto. Y si ya es un recurso fácil hacer del suicidio un lente de aumento, esperaríamos al menos algunas ideas originales. El texto de Graziano se parece sospechosamente a la nota que Guillermo Sucre hiciera sobre Pizarnik en *La máscara, la transparencia*, libro escrito entre 1972 y 1974. La nota del autor a la segunda edición corregida y aumentada está fechada en 1983. Es decir, sigue siendo anterior al estudio de Graziano. ¿Es pura casualidad que Graziano haga la misma cita de Camus que hace Sucre; que cite como particularmente iluminador sobre la obra de Pizarnik el verso "La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante"; que base algunos

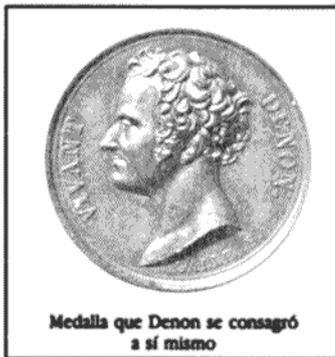
de sus argumentos en el pensamiento de Al Álvarez (el suicida frustrado "A. Álvarez", igual a la cita de Sucre)? Graziano repite ideas de este último, pero en vez de enriquecerlas las simplifica. En primer lugar, no se atreve a tomar distancia ante lo que Sucre llama "la vaguedad, cierto narcisismo, el gusto por lo 'sensible'" en la obra de Pizarnik. Tal vez la figura mítica del suicida afecta al mismo Graziano de tal manera que no pueda cuestionar el exceso de imágenes terribles en la escritora, ni tampoco advertir otras cualidades literarias que no sean las que apuntan a la muerte. El texto introductorio a esta *Semblanza* se estructura débilmente a partir de un andamiaje de citas y más citas: Nietzsche, Eco, Cioran, Álvarez, la misma Pizarnik. (Ninguna de Sucre, extrañamente).

La compilación, igual que la introducción, carecen de una estructura sólida. Graziano dice haber hecho la selección de aquellos textos que "se caracterizan precisamente por el espacio suicida de Álvarez". Criterio por demás ambiguo e insuficiente, sobre todo si apenas le dedica partes de un párrafo al pensamiento de aquél. Tal parece que en lo único que Graziano difiere de Sucre es en lo esencial: si G.S. quiere comprender el suicidio de Pizarnik a través de su obra, Graziano insiste en lo contrario. Y no creo que el suicidio sea un parámetro adecuado para entender y situar en su lugar una obra literaria. El suicidio de Pizarnik no va a decirnos quién es esta escritora en el contexto de la literatura en nuestra lengua. Si nos atenemos a la introducción a esta *Semblanza*, podemos pensar que la poética de Pizarnik está aislada por completo y que su lenguaje no tiene semejanza con ningún otro. Eso es falso, por supuesto. Por ejemplo, no era sólo amistad lo que la unía a Olga Orozco. Con ella compartía una poesía reflexiva sobre sí misma; la obsesión por la imposibilidad de franquear el espacio entre la palabra y la vida. Comparte con Blanca Varela lo que Paz llamó la "exploración de la propia conciencia", y una asimilación muy personal de la estética surrealista que se aprecia sobre todo en la prosa de ambas poetisas. En este sentido Pizarnik también tiene ciertas semejanzas con Cristina Peri Rossi, aunque más lejanas. No es el suicidio el rasgo en común más importante de Pizarnik con Sylvia Plath. Hasta aquí ya podemos

hablar de un universo de relaciones literarias interesantes que explorar.

No menos interesantes son las recreaciones que hace Pizarnik de algunos pasajes de *Alicia en el país de las maravillas*. Afortunadas o no, hablan de un interés muy específico en un lenguaje autorreferente y profundamente inteligente. ¿Por qué Carroll? ¿Qué compararía Pizarnik con Julio Cortázar: qué le entusiasmaba más de la obra de Paz? Esto me hubiera interesado encontrar en una semblanza. También habría sido importante ahondar en los experimentos con el lenguaje que hiciera la argentina en textos como "Praefación", "El gran afinado", "La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa". Buscar el sentido, el ritmo, la forma en la asociación abigarrada de sonidos debe significar algo importante en la búsqueda de estructuración de un lenguaje para un escritor. Estoy segura que ir tras ese significado tiene su interés, aún si no tiene nada que ver con el suicidio. Por otro lado, la inclusión de textos de *La condesa sangrienta* tampoco ilumina directamente el suicidio de Pizarnik, que parecía ser la meta principal de esta *Semblanza*. Entonces, ¿cuál es el hilo conductor? La selección de fragmentos de los diarios, ¿no tiene más razón de ser que basarse en una selección ya hecha por Olga Orozco y Ana Becciu? ¿Por qué la selección de los textos incluidos como "Homenajes", y no otros? Sabemos, por ejemplo, que "Aquí Alejandra" no es el único texto que Cortázar le dedicara a Pizarnik.

Tal parece que Frank Graziano perdió las coordenadas en este libro. La compilación de textos es tan arbitraria como el intento simplista (ni siquiera perverso) de explicar la obra de un escritor bajo la única luz de su suicidio. □



Medalla que Denon se consagró a sí mismo

## A imagen y semejanza

de Saúl Yurkievich

por Víctor Sosa

• Anaya & Mario Muchnik Madrid, 1993.

La poesía latinoamericana en este siglo que agoniza ha tenido dos poderosas vertientes expresivas; ambas —enconadas y encontradas— surgen del manantial de la vanguardia histórica y se propagan por el continente hasta nuestros días. Neruda, como selvático semental de la lírica americana, gobierna una de estas vertientes: la que anuncia las nupcias de lenguaje y mundo —y que luego degenera en representación grotesca, bufonada que acaba por inmolarse en el altar de la ideología. La otra vertiente se nutre, básicamente, de las dos experiencias más radicales en nuestra lengua: Huidobro y Vallejo. Estas dos escrituras problematizan la relación hombre-mundo que se continúa en la ecuación significado-significante. Después de *Altazor* y su viaje al origen perdido del Verbo, después de la ruptura sintáctica y de la demolición de todo sentido aristotélico en *Trilce*, el lenguaje estrena cuerpo —un cuerpo propio, no referencial sino fundacional—, un cuerpo lúdico que busca sus zonas erógenas porque sabe que ahí están los fundamentos de su existencia y de su sobrevivencia: el cuerpo del goce. A esta vertiente escritural pertenece Saúl Yurkievich (Argentina, 1931); su poética navega por el cuerpo del lenguaje fundando, resignificando, homologando vocablos que son latidos fónicos, materia sonora: música. En efecto, hay en Yurkievich un notable sentido musical que hace pensar —como dijo Enrique Fierro— "en una teoría ondulatoria (y no corpuscular) del lenguaje", pero el peligro de esta virtud auditiva radica en su extralimitación, en el olvido de que la poesía debe "cantar y contar"

—como así lo entiende Paz— y que éstos son atributos insustituibles de toda poesía que quiera seguir siendo poesía. Ahí está —en ese bordear los límites del decir, en ese caminar por la tensa cuerda del lenguaje— el alto riesgo, pero también la valentía, de la propuesta poética de Yurkievich.

*A imagen y semejanza* —último libro de este autor— viene a invalidar mi crítica anterior. Se trata de un adentrarse en las diversas formas del relato, de contar —sin dejar de cantar—, contando con la lúdica y lúdica complicidad de un lenguaje que se construye a sí mismo. Las historias de Yurkievich son excusas para que el lenguaje se hable, para darle la razón a las palabras. Son también un diálogo con la tradición de la mejor prosa en castellano y una reflexión aguda sobre el proceso creativo. Esto último se refleja de manera notable en el relato *El trágico azul*, donde se vale de Kurt Schwitters —el artista dadá— para describir la experiencia mental y plástica en la construcción de un collage: "Consumada la operación, se retira unos pasos para comprobar si su cuadro tiene ahora justo lo que le hacía falta, nada de más ni nada de menos. Por fin, patente aparece la conclusión, se impone en tanto palpable y visible evidencia. Las tensiones y distensiones, lo grávido y lo leve, las atracciones y rechazos, los avivamientos y reposos se coligan, todo se conecta, recíprocamente se compensa, aleya, todo se constela." ¿A qué se refiere el autor al describir esta suerte de epifanía ante la obra acabada que cobra vida propia y dialoga con su creador (ese pequeño dios)? Se refiere al cuadro de Schwitters pero también al cuerpo de su discurso: símil, doble, espejo, la construcción literaria también se evidencia y se constela sobre la página en blanco. Por otra parte, la elección de Kurt Schwitters —quien construye su mundo artístico con los desechos de la sociedad y desarrolla una estética del fragmento, de lo heteróclito, lo disímil, lo que la economía vigente considera carente de valor— es un compromiso y una declaración de fe: compromiso con ese lenguaje astillado de la vanguardia que el poeta recibe de los padres fundadores (Huidobro, Vallejo, Girondo) y fe en la capacidad restauradora —curativa— de la palabra escrita —porque si en algo cree Yurkievich es en la palabra. Y esa palabra bien podría ser: *restaurar*. Restaurar

el astillado lenguaje de la vanguardia con la argamasa de la tradición. Tarea necesaria pero que debe asumirse desde una perspectiva crítica, no como mero mimetismo gestual. Tarea para albañiles alquimistas, como Yurkievich. □

## La noche de Ángeles

de Ignacio Solares

por José Ricardo Chaves

• Diana, México, 1991, 188 pp.

A propósito de esta novela de Ignacio Solares, me acuerdo del *Bhagavad Gita*, esa prodigiosa "biblia" hindú tan cercana tanto a Francisco I. Madero como a Felipe Ángeles y en la que se narra/poetiza la visión cósmica que el príncipe Arjuna tiene de Krishna, la divinidad. Después de reprenderlo por negarse a cumplir su *dharma*, esto es, su deber, que es combatir, como corresponde a un príncipe en guerra, Krishna busca disuadir a su discípulo sentimental de la ilusión de separar vida y muerte, dos caras de una misma moneda en el bolsillo de la divinidad. Para un príncipe guerrero, matar a antiguos amigos y maestros que, por circunstancias kármicas, ahora militan en el ejército opuesto, no debe ser una acción emocional. Ha de cumplirse con la misma impersonalidad con la que el comerciante vende, el sacerdote reza o el campesino siembra. Ataraxia anclada en un punto —en la frente o en el ombligo, no importa tanto—, mientras se lanza al ruedo la flecha, la mercancía, la oración o el instrumento de labranza.

Ángeles/Arjuna nunca aprendió bien esta lección de impersonalidad a la hora de la batalla, tal vez porque Madero/Krishna nunca se la enseñó bien. Madero fue un civil y Ángeles un militar: oposición fructífera en lo político pero funesta en lo personal. Aquél no podía

comprender las razones íntimas del guerrero. Aunque estaban unidos por un mismo anhelo místico que se tradujo en política y revolución, Madero, civil de pura cepa, de seguro nunca comprendió del todo los éxtasis de Ángeles el militar, verdadero San Miguel de huestes revolucionarias.

"...Quizás es en el campo de batalla en donde más he sentido... presentado eso que llamamos Dios. Y que, cómo decirlo, no tiene remedio: mordí el anzuelo y al intentar huir de Él sólo consigo encajarme más", le dice Ángeles a Madero, a lo que el ferviente espíritu contesta: "Imagínese, general: huir de Él. Como si fuera posible. El pescador sólo espera que se canse usted lo suficiente para dar el tirón de la caña". En las palabras de Ángeles, Madero sólo ve el fin, Dios, pero no ve el medio, la guerra, tan importante para aquél, por más remordimientos que sintiera ante la sangre derramada.

En Ángeles hay inclusive un sentimiento estético de la guerra. Después de la batalla de Zacatecas, punto culminante de su carrera militar, el general escribe: "Lo confieso sin rubor: veía en el colmo del regocijo el aniquilamiento de las fuerzas huertistas. Porque en esos momentos miraba la guerra bajo un punto de vista artístico, del éxito conseguido, de la obra maestra por fin realizada". ¿Cómo conciliar este gozo del guerrero con el desasimiento propugnado por el angélico Madero?

El general Ángeles (d)escrito en la narrativa de Ignacio Solares es un hombre sombrío, con la melancolía gris de haber sobrevivido a su gurú, cuya muerte busca prolongar en la suya propia al final de la novela. Muerte, sin embargo, engañosa, circular, en la que no se sale ni se entra, sino sólo se está. La narración recae una y otra vez en la imagen del general llevado en la barca de un Caronte campesino, indígena. Ángeles retorna del exilio, regresa a su patria, va a su muerte. Este recurso de una imagen o de una situación que se repiten a lo largo del texto ya había sido usado por Solares en su anterior novela *Madero*, el otro, donde el elemento repetido era Madero en tránsito de muerte, en los momentos posteriores a su fusilamiento. En manos de Solares el espiritismo de sus personajes es un artificio literario que le permite una especial ubicación del narrador con respecto a sus

personajes, en un fluctuante cambio de segunda a tercera persona, de tú a él. Aquí la palabra espiritista no es una doctrina sino una estrategia. El narrador constantemente cuestiona a su personaje, se pone en su lugar, se aleja, de manera parecida a un diablo que entra y saliera a gusto en el cuerpo de un endemoniado.

Madero y Ángeles son héroes escritos con pasión, inteligencia y sensibilidad por un autor, Solares, que, no obstante trabajar con el respaldo de una gran investigación bibliográfica y periodística, no subordina la palabra a la historia. Fiel a la fórmula de Borges de que importa más lo simbólicamente verdadero que lo históricamente exacto, el autor sabe que está escribiendo una novela y no una biografía. Para él, la historia está más cerca de la vaguedad del sueño que de la cronometría de la máquina, "porque, en fin, lo que importa es el halo que dejen los hechos, más que los hechos mismos". Ante el boom de cierta prosa(fic) periodística disfrazada de novela histórica, bien vale deslindar el rigor y la calidad de la empresa narrativa de Solares.

En el *Bhagavad Gita*, el diálogo entre Krishna y Arjuna llega a su culminación en el canto xi, cuando la divinidad se muestra al príncipe, no en un cuerpo limitado sino por medio de una visión de su forma universal, *coincidentia oppositorum* con un despliegue poético de ángeles y demonios, de esplendores y colmillos, que sobrecoge de estupor y asombro al príncipe y le eriza el cabello. Visión de sangre y leche, de dolor y vida, de hiel y miel. Es la visión que quizá Madero entrevió en sus raptos místicos y a la cual Ángeles no fue insensible. Había más que meras coincidencias políticas e ideológicas. Sólo así se explica el marcado ascendente del presidente sobre el general, tanto en el más acá como desde el más allá.

Mientras Madero muere como mártir, Ángeles lo hace como víctima. Y no es lo mismo. La mística vital de uno difiere de la mística de muerte, más tanática, del segundo. A Madero lo obligan a morir; Ángeles se obliga a morir, dudoso de no saber si está vivo o muerto. Mientras que Madero es asesinado bajo engaños, Ángeles es fusilado tras un proceso (no importa para el caso si amañado) y él mismo da la orden de fuego a los soldados que le disparan. ¿Melancólico suicidio a distancia?

Resulta llamativo que, a diferencia de Moisés, quien baja su mirada ante Jehová manifestado como zarza ardiente, Arjuna se pierde en la visión de un Krishna fragmentado en la pluralidad. Éxtasis opuestos: una luz unitaria y sin forma; una pléyade de formas luminosas y vacías. Ángeles es un Arjuna desolado, lleno de dudas, en un universo sin señales y silencioso. Sí. Al final no hubo, no hay signos ni en la tierra ni en el cielo para Felipe Ángeles, soldado enamorado de abismos. En cambio, para Solares, su escriba de hoy, hay señales luminosas en los cielos de la letra. □

## El umbral: Travels and adventures

de Ana García Bergua

por Christopher Domínguez

• ERA, México, 1993, 123 pp.

*El umbral: Travels and adventures*, de Ana García Bergua, es una novela publicada tras larga meditación, madurada al paso de una educación sentimental profunda e hiriente. Por ello, quizá, las fuentes literarias románticas de Ana García Bergua aparecen en el libro con una naturalidad tan envidiable. Julius, el héroe de esta novela fantástica, es uno de esos personajes inusuales en la literatura mexicana, que no habiendo gozado de una gran imaginación romántica, parece haber reservado para nuestro fin de siglo una oportunidad para las almas elegidas. Traficante de espíritus y aprendiz de brujo, Julius protagoniza en *El umbral* una aventura que recuerda a la del Balzac visionario en *La piel de zapa*, y un viaje al estilo de Novalis en *Enrique de Ofterdingen*.

Ana García Bergua presenta en *El umbral* a un personaje cuya textura sensorial le permite acceder a las esferas de lo absoluto que premian con la imagi-

nación y castigan con la muerte. Julius, como Raphaël en *La piel de zapa*, acuerda un contrato decreciente con el destino. Y esa pluma, objeto que los ángeles mueven a su antojo, será el talismán con el que se firmará la suerte del héroe.

Es notable la manera como se manifiesta la evocación romántica en *El umbral*. La novela carece de pretensiones críticas o parafrásicas pues Ana García Bergua se relaciona con la tradición electiva como si fuera contemporánea de ésta. Lo que pasa por ausencia de malicia, se convierte en virtud gracias al sentido del humor. La sonrisa preside e ilumina cada una de las estancias de *El umbral*, y ello permite tanto un retrato intemporal del exilio republicano español, como la galería de personajes secundarios, tan vitales, que rodean a Julius. *El umbral* es una novela que gustará a quienes sospechan que un Swedenborg no estaba equivocado y que, al menos en la literatura, es posible convocar a esos espíritus angélicos o chocarreros que saltan desde una postal plagada de faunos y nenúfares.

La empatía de Ana García Bergua (Ciudad de México, 1960) con el universo de lo fantástico-romántico, recuerda a la de Pablo Soler-Frost (*Legión*, 1992), con la novela bizantina. Estamos ante dos casos de aguda perspicacia novelesca, pero los caminos de uno y otro autor son muy distintos. Soler-Frost apuesta por el pastiche y escribe con las mañas del escoliasta, mientras Ana García Bergua establece un trato igualmente eficaz, pero basado en la inocencia, con la literatura del pasado. En *El umbral* hay inocencia, no ingenuidad, una suerte de concordancia entre las lecturas nutricias y la vivencia sentimental. La autora, finalmente, al dedicar *El umbral* a su hermano Jordi García Bergua (1957-1979) autoriza otra comparación. ¿En qué se parecen *Karpus Mintbej* de Jordi García Bergua y *El umbral*? Ambas son novelas fantásticas y románticas, y las dos prueban, como quería Thomas Hardy, que el talento es una sustancia que sabe transmigrar de alma en alma. *Karpus Mintbej* y *El umbral* viven bajo esa extraña e inquietante sincura que llamamos aire de la familia.

*El umbral: Travels and adventures* de Ana García Bergua es una novela redactada con la aparente facilidad de quien juguetea al piano, escanciando una melodía cuya gravedad sólo se ad-

vierte en el recuerdo. A la suavidad de la prosa se van sumando, casi inadvertidos, una serie de golpes de efecto cuya pertinencia dramática se manifiesta cabalmente al concluir la ejecución. Ninguna de las escenas fantásticas que arman la novela rompe el tono ni desmerece bajo la apariencia del truco retórico o de la falacia patética. El libro de Ana García Bergua es fiel al periplo de Novalis en *Enrique de Ofterdingen*, pues para la autora un talismán puede trastocar el universo. La pluma mágica que pierde a Julius es esa flor azul cuyo horizonte es la búsqueda de lo absoluto. □

## Correspondencias con el pasado

por Jorge F. Hernández

- José Luis Martínez, *El mundo privado de los emigrantes en Indias*, Cuadernos de La Gaceta, Fondo de Cultura Económica, 1992, 93 pp.
- Enrique Otte, *Cartas privadas de emigrantes a Indias. 1540-1616*, Escuela de Estudios Americanos de Sevilla, Sevilla, 1988, 611 pp.

En 1988, Enrique Otte dio a conocer un singular "Buzón de fantasmas". Se trata de un conjunto de más de 650 cartas privadas, escritas entre 1540 y 1616. Cuando parecería que todo cuanto rodea a las circunstancias y actores del siglo XVI hispanoamericano ya nos era conocido, el voluminoso *Cartas privadas de emigrantes a Indias, 1540-1616*, publicada por Otte en Sevilla es una muestra más de que los tesoros no sólo se hallan hundidos en el mar Caribe o en los baúles de algún palacio.

La correspondencia que aquí nos llega no se compone de relaciones en crónica ni de formularios oficiales, son cartas privadas de particulares a sus parientes en la Península, dirigidas con la intención

de atraerlos a Indias. América aparece en estas cartas no como dibujo de mapa, ni como escenario de batallas y resoluciones, sino como la nueva tierra en donde el remitente vive, come, trabaja y sueña. De hecho, estas cartas eran misivas conocidas como "cartas de llamada", exigidas por el Consejo de Indias como requisito inicial para pasar a las Indias. De aquí que Otte las haya encontrado entre los interminables tesoros que se guardan en el Archivo de Indias en Sevilla. Pero su interés viene de antes: en 1976, y en colaboración con James Lockhart, Enrique Otte publicó *Letters and People of the Spanish Indias. Sixteenth Century* en donde aparecen 38 cartas.

El presente volumen recoge 240 cartas de Nueva España, 192 procedentes del Perú, y el resto enviadas desde Centroamérica, Sudamérica y las Antillas: 33 de la bella Cartagena, 29 de Potosí, igual número desde Panamá y una misiva solitaria desde Manila, Filipinas. El conjunto de "cartas de llamada" van dirigidas a 189 villas y aldeas españolas, repartidas entre Andalucía, Castilla la Nueva, Extremadura y Castilla la Vieja, principalmente. Vale la pena señalar que, en términos generales, la distribución de los destinatarios coincide con los datos publicados por Peter Boyd-Bowman en sus estudios sobre emigración española hacia las Indias.

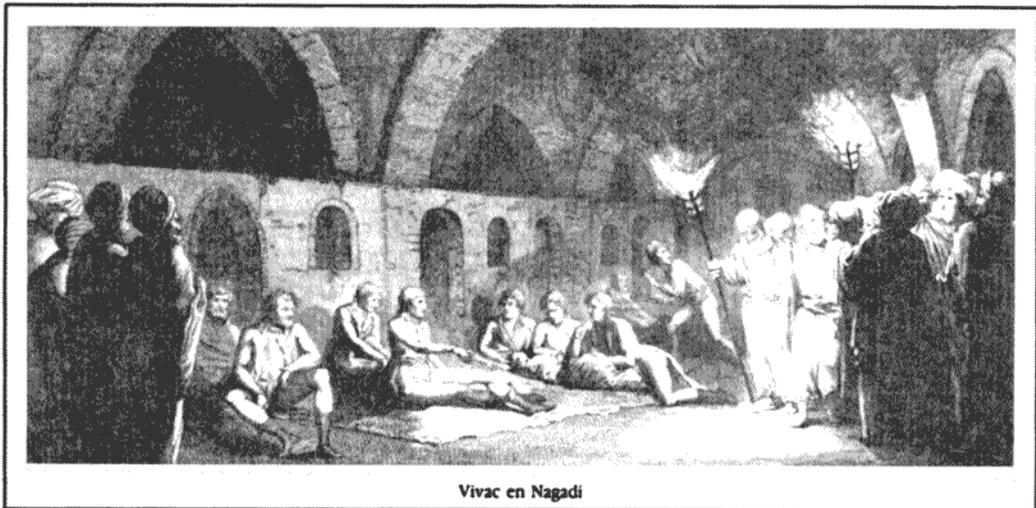
A cinco siglos, y con casi dos siglos de arduas búsquedas y sorprendentes

hallazgos en archivos, los datos e indicadores substanciales de nuestro pasado virreinal ya han sido encontrados y estudiados. Sin embargo, este nuevo libro de Otte demuestra que aún quedan muchos temas, circunstancias y personajes hasta ahora "anónimos" que precisan búsqueda, conocimiento y presentación. Esta es la mejor aportación de Otte: ser un historiador que viaja por los archivos del pasado en pos de rutas poco conocidas, aspectos bizarros y temas olvidados del pretérito. Lamentablemente, *Cartas privadas de emigrantes a Indias, 1540-1616* se publicó dentro de la algarabía casi incontrolable del Quinto Centenario. Indudablemente, ese ánimo le confirió recursos para su publicación en excelente papel y con buena calidad editorial, pero también lo colocó como libro inaccesible. Ya que no es un libro de interés exclusivo para el historiador o investigador, se debería pensar en una reedición que lo ponga más a la mano con mejor distribución y mejor precio.

Quizá fue esta la motivación de José Luis Martínez al publicar *El mundo privado de los emigrantes en Indias*: poner al alcance de todos, en edición accesible y barata, la descripción, enumeración y comentarios al libro de Otte. En 93 páginas Martínez no sólo contempla el tesoro hallado por Otte, sino que lo desmenuza, describe y coloca a la altura de nuestra lectura. En su estudio Martínez desglosa los temas destacados del conjunto de más de 650 cartas, lo

que tienen en común y lo que las diferencia, cómo describen la vida dura, la pobreza de España y la riqueza de esta nueva tierra, diversas curiosidades, el tipo de cosas que pedían de la Península, las devociones e intereses de aquellos pobladores y su mundo de sentimientos. Martínez es entonces otro tipo de historiador: no el que se contenta con el hallazgo y enumeración estadística, sino el que, guiado por su implacable afán de conocer, procura buscar al personaje y sus circunstancias, más que leer lo que se dice de él. En este caso, Martínez se acerca al remitente de estas cartas, su entorno y sus antojos, con la intención de conocer no sólo circunstancias cuantificables, sino esencias, virtudes y sentimientos.

Tampoco es la primera vez que José Luis Martínez da muestras de este tipo de historiador. Desde la publicación de *Nezabualcóyotl* hasta la exitosa presentación en sociedad de *Hernán Cortés*, con cuatro volúmenes de documentos que acompañan su estudio, José Luis Martínez ha instaurado la sana práctica de la investigación rigurosa y sería que lejos de caer en formalismos acartonados, brinda conocimientos de los hombres en sí. No es el historiador de procesos o marcos, ni el ponderante de las cifras, sino el curioso lector del pasado que busca los rasgos esenciales de cada época, personaje o circunstancia que estudia. Su reciente ingreso a la Academia de la Historia y la publicación de este



Vivac en Nagadi

libro confirman sus virtudes como historiador humanista: con sapiencia *alfonsina*, método más que científico, hipocrático, buena pluma y erudición José Luis Martínez busca en el pasado a los hombres y mujeres que lo vivieron.

En una época en que se aceleraron los intereses por los descubrimientos y conquistas que conformaron el llamado Nuevo Mundo, Martínez realizó su propio viaje de indagación: ¿cómo eran realmente esos viajes? ¿cómo eran los viajeros y cómo se armaban las naos? ¿cuánto duraban y qué comían? El resultado fue la publicación de *Pasajeros de Indias*, libro fundamental para conocer los avatares y circunstancias de toda una época, toda una nueva forma de vida y la nueva conformación del planeta. De hecho, soy de la idea de que quienes se abalanzaron a elucubrar sobre aquella época, sin considerar los datos más elementales que inquietaron a Martínez, sacaron buenos datos, cifras o parámetros pero olvidaron rasgos y características esenciales para entender la época. La confusión y el descuido con respecto al pasado nos puede llevar a evaluar el pasado en términos de nuestro presente, y considerar lugares comunes como verdades totémicas. Por sólo citar uno de los muchos beneficios que se desprenden de la lectura de *Pasajeros de Indias*, baste recordar que el libro contribuye en la idea de la novedad global del mundo, es decir, los viajes trasatlánticos no

sólo se dirigían al llamado Nuevo Mundo, sino que además renovaron al mundo conocido, renovación del Mundo Entero.

Lo mismo puede desprenderse de los comentarios de Martínez en torno a las cartas halladas por Otte. Estas cartas nos brindan un "panorama espontáneo y directo de los emigrantes a Indias: de cómo vivían, qué pensaban y les interesaba, qué imagen tenían de la riqueza de las nuevas tierras, qué ofrecían a sus parientes en España para animarlos a reunirse con ellos, del proyecto de vida que se habían hecho, de las fortunas que algunos habían logrado y de las oportunidades que se abrían para todos, de su insensibilidad para las nuevas tierras y sus antiguos habitantes, de sus sentimientos y pasiones expresados con libertad...". De manera que, al contar con tales noticias directas, el siglo XVI no es sólo remitente de batallas, decretos, informes o papeles leguleyos. Es también época de cartas de gente común, son sentimientos de carne y hueso. Cartas de llamada que "surgieron inicialmente de la obligación que se impuso a los maridos en Indias de hacer venir a sus mujeres. Pero, además, hay muchas dirigidas a hermanos y sobrinos, para que vengan a compartir empeños. Y hay asimismo cartas de emigrantes que se han hecho viejos, ricos, caducos y que se han quedado solos, y llaman a sobrinos y parientes para que los auxilien y hereden".

El lector se vuelve el destinatario de

unas noticias que nos dan a conocer a los hombres y mujeres que llegaron a poblar estas tierras sin interpretaciones de por medio. Al conocerlos, cambia nuestra definición simple de españoles - conquistadores - pobladores y se descubre la *transpeninsularidad* de quienes se volvieron españoles *trasatlantizados*. Como ya lo ha señalado en su biografía documentada de Hernán Cortés, Martínez nos distingue claramente la diferencia entre lo *cortesiano* y lo *cortesano*, entre lo hispano y lo novohispano al tiempo que distingue entre el caudal de mentiras que rodean al pasado y la verdad que queda entre papeles, legajos y archivos enteros.

Hay una afortunada correspondencia entre Enrique Otte, historiador escrupuloso que encuentra un tesoro más en el Archivo de Indias, y José Luis Martínez, historiador humanista que distingue, lee y da a conocer tal tesoro. Se trata de una amistosa virtud del quehacer del historiador que no se aprende en las aulas, que no requiere créditos académicos y que sólo muy pocos intuyen: viajar al pasado, leer las letras escritas en la época, publicar esos papeles sin cortapisas y, *a posteriori*, leer sobre esa época aún con lecturas del presente y escribir, publicar y poner en nuestras manos mágicos epistolarios que se desdobl原因, aun con nuestra lectura. Es decir, establecer una correspondencia con el Pasado. □



Medición de la gran esfinge de Giza