

LOS LIBROS

Vida y biografía

por Fabienne Bradu

- Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua*, Ed. Planeta, México, 1993, 541 pp.
- Fernando Quiroz, *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*, Ed. Norma, Bogotá, 1993, 116 pp.

Los azares de los calendarios editoriales son a veces más sorprendentes que las casualidades de la vida. En el mismo mes de abril, aparecen los relatos autobiográficos de dos escritores latinoamericanos que nada tienen que ver entre sí y que, tal vez, a nadie se le ocurriría reunir en la misma frase de una conversación, y menos aún en un comentario crítico. En efecto, ¿en que podrían coincidir Mario Vargas Llosa y Álvaro Mutis, sino en la genérica condición de escritor y en la no menos vaga de latinoamericano? Sin embargo, la lectura sucesiva de *El pez en el agua* y *El reino que estaba para mí* invita a una reflexión casi exclusivamente guiada por el contraste y el contrapunto.

Empecemos por los libros. *El pez en el agua* es un extenso volumen de memorias dedicado al génesis de una vocación literaria y a su extinción —esperemos que momentánea— por causas de fuerza mayor, es decir, la campaña por la presidencia del Perú, cuyo relato constituye la otra mitad del libro. *El reino que estaba para mí* es una memoria fragmentaria, breve y rápida, armada por el periodista Fernando Quiroz a partir de conversaciones con el escritor colombiano, que, no obstante, simula la apariencia de un relato autobiográfico sin

otro interlocutor que la propia voz. El primero aspira a la exhaustividad mientras el segundo sobrevuela su vida, picateando por aquí y por allá algunos episodios y encuentros decisivos. Al terminar *El pez en el agua*, uno cree conocer todo lo que se pueda saber de la vida de Vargas Llosa; en cambio, al cerrar *El reino que estaba para mí*, uno quiere saber más de la vida de Álvaro Mutis, como si el primero saciara los apetitos de sus lectores y el otro, sólo los despertara. Sus respectivas obras no son ajenas a esta sensación encontrada de saciedad y de hambre.

En el caso de Mario Vargas Llosa, el relato autobiográfico —con excepción de la campaña presidencial— no es sino otra modalidad de narrar un mundo que ya había sido presentado, recreado y transfigurado, en su obra novelística. En *La ciudad y los perros*, en *La casa verde*, en *Conversación en la catedral*, en *La tía Julia y el escribidor*, por ejemplo, ya estaban los episodios, los personajes, las atmósferas y algunas de las tramas que reaparecen en *El pez en el agua*, desde otro ángulo y con la aureola mágica de la "verdad" del pacto autobiográfico. Si aceptamos que la verdad autobiográfica no es más verdadera que la verdad novelística sino, simplemente, otra estrategia en la búsqueda de dicha verdad, *El pez en el agua* no me parece, en este sentido, una revelación tan rica como la obra de ficción de Mario Vargas Llosa. Porque no se trata de cotejar una versión con otra en busca de las variaciones entre un género y otro, hay que limitarse a la eficacia literaria que distingue un producto de otro, y concluir que "la verdad de las mentiras" es más convincente, más compleja y más entrañable que la "verdad" autobiográfica.

Hace años, después de la publicación de *La tía Julia y el escribidor*, había circulado un libro firmado por la "tía Julia" que pretendía ser una respuesta a la novela de Vargas Llosa; en pocas palabras, era la otra versión del matrimonio, que la autora tituló, sin disimular las intenciones que la llevaron a escribirlo: *Lo que Varguitas no dijo*. Independiente-

mente de las previsible diferencias que oponen a una pareja divorciada sobre las versiones que cada quien elabora de la historia común, el libro de la "tía Julia" planteaba la insalvable discusión entre verdad autobiográfica y verdad literaria. El relato de Julia, a ratos encolerizado contra las necesidades de transfiguración literaria, probablemente revelaba su verdad del episodio, igualmente parcial que la que pretendía contrarrestar (con la diferencia de que su parcialidad obedecía a razones humanas y la de Vargas Llosa, a razones literarias) pero, sobre todo, su carencia de talento para comprender y realizar el paso esencial entre la vida y la literatura. Con *El pez en el agua*, sucede un fenómeno muy similar al que opuso *La tía Julia* y *el escribidor* con *Lo que Varguitas no dijo*, pero, ahora, el combate tiene un solo contrincante: el mismo Vargas Llosa. En ambos casos, su obra de ficción se lleva una victoria contundente. Por lo demás, y sea dicho de paso, la Tía Julia de la novela me parece un personaje más seductor y convincente que en cualquiera de las dos versiones autobiográficas.

No sólo por ser esencialmente un poeta, incluso en sus novelas, Álvaro Mutis descubre su vida como un relato novedoso, y a ratos inesperado, con respecto a sus ficciones. A diferencia de Vargas Llosa que quiso ser escritor antes de escribir las novelas que le conferirían este título, Álvaro Mutis escribió su obra a pesar, casi a contrapelo, de su vida. Por esto tal vez, la obra del colombiano tiene tan pocas intersecciones con la vida que llevó, y se perciba así más autónoma de la ficción autobiográfica. Sería falso decir que nada de la vida de Álvaro Mutis se transmute en materia literaria —él mismo señala lo que algunos de sus personajes le adeudan a hombres y mujeres reales o cómo determinadas regiones se han convertido en escenarios de sus ficciones—, pero su literatura aspira más a la creación de un mundo que a la recreación del propio. Su *alter ego* Maqroll (o "esta especie de otro yo que escribe mis cosas") es la manifestación más elocuente de esta secreta relación

entre vida y literatura: si Maqroll tiene mucho de Mutis, esta coincidencia no pasa por la anécdota biográfica, sino, al contrario, por lo que quedó ausente en el recuento autobiográfico: lo que pudo haber sido y no fue; el deseo de andar caminos que nunca se recorrieron o sólo a medias; la tentación de ser otro o de no ser nadie, que a cada rato asalta a Maqroll.

Es difícil precisar, en ambos casos, qué fue lo determinante: si el estilo de vida influyó en la concepción de la literatura o si sucedió al revés. Mario Vargas Llosa es, junto con Carlos Fuentes, uno de los primeros escritores *profesionales* de América Latina que, gracias al éxito de sus libros, pueden declarar en sus pasaportes, sin dudas y sin ningún tipo de conflicto, que su oficio es *escritor*. Con Mario Vargas Llosa, no apareció solamente una nueva obra en la historia de la literatura latinoamericana, sino otra figura del escritor, inédita hasta el *boom* de los sesentas. Es curioso cómo *El pez en el agua* resalta esta ambición de ser escritor, como si la vocación tradicionalmente romántica tomara con él otro giro: ya no se trata de narrar cómo una obra que quemaba las entrañas de su creador pugnó por hacerse pública sino de cómo un hombre que decidió que sería escritor lo hizo todo para poder un día sentarse a escribir la obra que le daría realidad a esta condición anhelada. Más allá de las cualidades innegables de su creación, Mario Vargas Llosa evidencia en *El pez en el agua* un parategus en la historia de la vida literaria de este continente, que él mismo encarna y simboliza a la perfección. Hay que añadir que, paradójicamente, el prestigio de Mario Vargas Llosa como escritor es lo que, entre otras razones, determinó su candidatura a la presidencia del Perú y lo apartó de la actividad en la que se fundaba dicho prestigio. No sabemos qué Presidente perdió el Perú, pero sí sabemos de qué escritor se privó la literatura en estos últimos años.

Álvaro Mutis es la antítesis de la figura que Mario Vargas Llosa encarna paradigmáticamente: su deserción de las aulas universitarias le ahorró dos pasos generalmente asociados con este tránsito: el izquierdismo estudiantil y el aprendizaje académico de la literatura, enfermedades juveniles de las que todo escritor debe curarse antes de crear una obra significativa. Hombre de los más diversos

negocios hasta su reciente jubilación, Álvaro Mutis nunca contaminó un mundo con el otro: "Jamás puse de presente mi condición de escritor a la hora de tratar un negocio. Ni siquiera le dediqué a mis versos las horas de oficina. Donde más escribí durante aquellos años de viajes continuos fue en las salas de espera de los aeropuertos y en los hoteles. (...) Ese ambiente me formó. A mí no me perturba que suene el teléfono cuando estoy escribiendo. De hecho, no requiero de un ámbito especial para sentarme a luchar con las palabras, ni tengo ceremonias previas de invocación de ninguna especie."

Si Mutis pertenece a una generación, anterior a la de Vargas Llosa, para la cual la condición de escritor casi nunca podía considerarse un oficio y mucho menos un *modus vivendi*, es notable la manera en que él siempre procuró evitar el más mínimo vaso comunicante entre la vida profesional y la actividad literaria. Pensemos en la legión de poetas y escritores en busca de canchales burocráticos, diplomáticos o académicos que le ofrecieran un sueldo y una oficina donde conciliar el trabajo y la creación. Pensemos en un José Gorostiza escribiendo "Muerte sin fin" en las horas muertas de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Esta peculiaridad que determinó la vida y la obra de Álvaro Mutis, de conjugar, o mejor dicho, de no conjugar, la vida profesional con la creación literaria no significa un mérito moral sino una apuesta estética y una especie de sacralización de la literatura que debe permanecer así por encima, o por abajo, de todo ámbito "contaminador". Para Mutis, que ha estado tan inmerso en el mundo de las transacciones mercantiles, la poesía es la única actividad humana que no admite ningún tipo de transacción, el único momento de la vida en que, como le sucedió en una calle de Córdoba, se puede alcanzar la comunión con lo divino.

El pez en el agua y *El reino que estaba para mí* revelan dos concepciones diametralmente opuestas de la literatura y del oficio de escritor. No se podría decir que una sea mejor que la otra porque ambas dieron lugar a obras de igual relevancia, con sus cualidades propias y ciertamente disímiles. Lo que sí nos enseñan estos dos relatos autobiográficos es que la vida no es ajena a una estética que André Gide calificaba como una dependencia de la moral. □

Fin de siglo con Castro

por Ernesto Hernández Busto

- Andrés Oppenheimer, *La hora final de Castro*, Ed. Argos Vergara, México, 1992
- Jean François Fogel, Bertrand Rosenthal, *Fin de siècle à la Havane. Les secrets du pouvoir cubain*, Ed. Seuil, París, 1993.

Los sobrevivientes, una película de Tomás Gutiérrez Alea, cuenta la historia de una familia burguesa que, en medio de la recién estrenada revolución cubana, decide, a manera de protesta, cortar todo vínculo con el mundo exterior. El aislamiento los condena al absurdo de una particular involución por la cual pasan, simbólicamente, del capitalismo al esclavismo, y de éste a la antropofagia.

Nadie podía sospechar, cuando se estrenó el filme, que treinta años después la obra se convertiría en una alegoría perfecta y profética: la revolución de 1959 conoce hoy un destino muy similar al de aquella familia que, encerrada en una mansión ruinoso, se dispone a correr el riesgo de la decadencia absoluta para terminar —como algunos personajes de Virgilio Piñera— afrontando el canibalismo.

"Asunto excepcional", "caso único" —se dice. Una excepcionalidad, quizás, que es lo que se requiere antes del sacrificio de la víctima expiatoria: la nación.

El fundamento de esta excepcionalidad histórica que se ha convertido en blasón castrista, no es otro que una mistificación operada con el tiempo; con el tiempo real sustituido por la temporalidad de los ritos políticos. Esta mistificación acompaña toda la modernidad cubana y organiza sus utopías sucesivas. El lugar —fuera del— tiempo es también el paraíso encontrado, la promesa de una redención colectiva, el motivo del ascetismo.

Será con la Revolución cuando la inmovilidad utópica, enfrentada históricamente al pragmatismo liberal, adoptará la forma de la Gran Marcha teleológica. Marcha jesuita hacia el horizonte, esa línea imaginaria que nunca se alcanza. Pero la sacralización del movimiento le otorga sentido a la meta inexistente y oculta una inmovilidad radical: la del discurso convencional y petrificado, cuya contraparte perfecta es la máscara de la sociedad civil.

Los dos últimos libros aparecidos con el tema del ocaso de la Revolución metamorfoseada en castrismo enfrentan, de manera semejante, estos dos puntos medulares de la política cubana: el tiempo convertido en la fábula del movimiento progresivo, y la simulación social elevada al rango de comportamiento generalizado.

Andrés Oppenheimer, corresponsal del *Miami Herald*, no escapa, aparentemente, a la vocación del relojero, pero el diagnóstico del título, sin embargo, será refutado por una reflexión final, cuando un anónimo entrevistado declara: "Esto ya se cayó. Estamos en el papeleo". La hora final resuena en los campanarios políticos de Miami, se ahoga en las cámaras sin ruido del Comité Central de la Habana, y causa un aburrimiento sintomático en los cubanos de la Isla. Pitagorismo político, la música de las esferas no se escucha porque se vive dentro de ella.

El diagnóstico sensacionalista del título de Oppenheimer no desvirtúa lo que quizás sea el más lúcido reportaje de la decadencia de la revolución cubana. La "hora final de Castro" no es tanto el descenso del trono sino la caída en el descrédito absoluto. El caso Ochoa-La Guardia, cuyas zonas oscuras Oppenheimer pone al descubierto, representa el momento en que la unidad monárquica comienza a mostrar fisuras definitivas. Sin embargo, ¿situar el comienzo del fin en este punto no equivaldría a sostener la idea de que la crisis política se mide desde la decadencia de las élites, olvidando la marginación de la sociedad civil?

La crónica, excelente, debe mucho a la intuición del buen periodista, y muy poco al estudio de la historia política de la Isla. Oppenheimer empieza con un acontecimiento y describe "lo otro" como el contexto en el que su "caso" se desarrolla. Esto, valga decirlo, lo hace de manera ejemplar. Lo cual, obviamente,

no podía sino valerle algunas críticas en México, donde el periodismo medio nada tiene que ver con la radiografía social. La izquierda antidiestra no sabe qué hacer con estas fotografías en las que se muestra la decadencia de su ícono político favorito. Prefiere, entonces, acusar al radiógrafo de ser pagado por el anatomista.

Fin de siècle à la Havane, de Fogel y Rosenthal, debió haber aparecido al mismo tiempo que la versión en inglés del libro de Oppenheimer. No pudo ser finalmente así por razones que conciernen a la editorial francesa. Llegaron tarde, es decir, luego de "The Castro's Final Hour", pero ello les permitió agregar un capítulo a la versión original y encargarse de las últimas "novedades" habaneras.

El epígrafe del último fragmento reza: *1992, el año 1*. Como la realidad política de Cuba desafía los pronósticos, los autores franceses han optado por desinteresarse del ¿cuándo? para comenzar con el ¿cómo? De la misma manera que el anónimo entrevistado de Oppenheimer, Fogel y Rosenthal parecen defender la "hipótesis del poscastrismo", de un inicio posmoderno de cuenta regresiva, lo opuesto de la "teleología revolucionaria" y profética.

Fin de siècle... es en realidad el compendio de dos libros en uno: el primero, análisis tan exhaustivo o más que el de Oppenheimer sobre el caso Ochoa; el segundo, una larga crónica periodística sobre la Cuba de los 90: desde las mansiones de la élite partidista hasta el mercado negro, desde las villas del SIDA hasta los grupos intelectuales emergentes. En total, unas 600 páginas, cualquier cosa menos la carta de presentación de un best-seller.

Los autores: Fogel, cubanólogo *free-lancer* y uno de los periodistas que mejor conoce la historia de Cuba; Rosenthal, ex corresponsal de France-Press en la Habana, franco aspirante a cubano, que intercepta las parisinas de Saint-Germain-des-Prés como si fueran mulatas caribeñas y se precia de conocer como nadie los bajos fondos habaneros. De esta singular combinación, las fuentes en todos los niveles y una lectura del absurdo periodístico habanero sale el estudio más profundo de la sociedad habanera en la última década: espacio convertido en un paraíso infernal (valga el oxímoron) para estos nuevos "descubridores" europeos que juegan

el safari de la información confidencial con la Seguridad del Estado pisándole los talones.

Con ambos libros, el de Oppenheimer y el de Fogel-Rosenthal, hay que comprobar un giro en la cubanología. De los 60 a los 80 Cuba fue un objeto teórico: desde Louis Dumont a Jorge Domínguez. Hoy en cambio, propicia más el periodismo que la teoría. A casi nadie le interesa un análisis histórico o sociológico, sino la comprobación (tautológica) del acontecimiento para la prensa, desde la prensa. Así como la política interna se ha reducido a la lucha por la supervivencia, los análisis externos se han reducido a la descripción, y en el peor de los casos, al sensacionalismo.

Va siendo hora de entender que si Fidel es, innegablemente, un problema de Cuba, Cuba como problema no se reduce a los desmanes de Fidel. Desde la "hora final" y los "finales de siglo" habrá que pasar a la revisión de la historia, al discurso analítico de una tradición que ha sido el pilar de legitimación y consenso. □

Los viajes sin fin

de Juan Luis Panero

por Juan Antonio Masoliver

• Tusquets Editores, Barcelona, 1993, 67 pp.

La antología del crítico catalán Josep Maria (già José María) Castellet *Nueve novísimos*, publicada en 1970, señala el nacimiento de una serie de direcciones poéticas que comparten asimismo no pocos planteamientos, entre ellos la indiferencia ante la problemática social, el abandono del tono personal y de la tradición lírica, el culturalismo de carácter cosmopolita y la incorporación de la nueva cultura popular por medio de la cita y del collage y donde con frecuencia

se rinde homenaje a un artista o a su obra, el humor, el juego o la dinámica libertad métrica. Nacidos después de la guerra civil y cinco de ellos menores de veinticinco años, representan una alternativa sin polémica a la generación del medio siglo (José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, Claudio Rodríguez, Francisco Brines, etc.) a la que pertenece el propio Castellet, marcada por el recuerdo de la guerra y por los años más duros de la represión franquista.

Al margen del innegable mérito de Castellet de haber sido el primero en detectar estas nuevas direcciones poéticas, los límites de *Nueve novísimos* tienen unas consecuencias más graves que en cualquier otra antología (y las hay para todos los gustos y disgustos) por haberse convertido en un punto de referencia inevitable y, en cierto modo, imprescindible. La perspectiva es muy barcelonesa (cuatro poetas, además del propio antologador, han nacido en Barcelona). Peor: mientras se incluye a autores sin obra publicada como Leopoldo María Panero o Vicente Molina Foix (su primer libro no aparecerá hasta 1990!), no se incluye a otros con obra publicada como José-Miguel Ullán, Juan Luis Panero, Antonio Colinas o Jaime Siles, con propuestas poéticas que tal vez no son del gusto del antologador pero no por ello dejan de ser menos "novísimos". Peor todavía, y aquí la culpa no la tiene Castellet sino el tiempo de los humanos: la antología aparece en el momento en que se está iniciando el proceso de transformación, por lo que dicho proceso queda "congelado" y a los ausentes ya mencionados se podría añadir ahora a los que publicaron a partir de 1970, como Luis Antonio De Villena o Luis Alberto de Cuenca. En resumen: ni están representados todos los poetas ni todas las direcciones poéticas.

El gran ausente en la antología de Castellet es Juan Luis Panero, quien en 1968 había publicado *A través del tiempo*, donde aparecen muchos de los temas que han de ir reapareciendo con progresiva intensidad en un itinerario que culmina en *Galería de fantasmas* (1968). Panero, a mi juicio el poeta más valioso en estos momentos de aridez lírica, coincide en muchos aspectos con los "novísimos", pero a diferencia del resto de los "novísimos" la suya es una poesía de tono exclusivamente personal, heredero

de una tradición elegíaca, amarga y sarcástica iniciada por Bécquer y continuada por Cernuda y Gil de Biedma. Su cosmopolitismo no es simplemente literario: el Londres de la infancia, Colombia o el México de su agitada juventud o el Torroella de Montgrí del presente (cercano al Ultramar de Gil de Biedma, también en la catalana provincia de Girona) son espacios geográficos que responden a exigencias vitales relacionadas con la familia, el sexo, el alcohol o las lecturas. Lecturas, además, que no se limitan a ser simples referencias o entusiasmos del momento: como en el caso de Gimferrer, configuran una poética. Finalmente, y a diferencia de la mayoría de los "novísimos" y coincidiendo con los poetas del 50 y del 27, hay una especial exigencia frente al lenguaje: con frecuencia puede ser eficaz y aun efecista (gracias, sobre todo, a la brillante adjetivación) sin dejar de ser exacto; pese al dominio del poema narrativo y la presencia de elementos prosaicos, sigue siendo intensamente lírico; y, algo más difícil y menos frecuente entre sus contemporáneos, se trata de un lenguaje inconfundiblemente suyo.

A diferencia de los poetas "nerudianos" que crecen en extensión, estimulados por el mundo exterior, Juan Luis Panero crece en profundidad: su poesía es un obsesivo reencuentro con fantasmas de un pasado reciente o lejano intensamente vivido desde un presente dominado por la soledad, la desintegración y la muerte, y ante estas trampas del tiempo la cruel inteligencia y la exacerbada sensibilidad del poeta reaccionan con amargura, desdén, desamparo o ternura. Y digo fantasmas porque es una poesía poblada casi exclusivamente de seres humanos: la abuela Lucrecia, la madre Felicidad, el padre Leopoldo, los amigos poetas o que él hubiera deseado tener como amigos y a los que habla como amigos (Hart Crane, Cernuda, Ungaretti, Aleixandre, Ernesto Mejía Sánchez, Gabriel Ferrater, Joan Vinyoli, etc.) y los lugares donde tuvieron lugar estos encuentros de la realidad y del deseo y donde México encuentra un espacio privilegiado.

En este sentido, *Los viajes sin fin* no aportan nada nuevo: mantiene, en todo caso, la intensidad que alcanzó su punto más alto en *Galería de fantasmas*. Como en sus libros anteriores, está dividido en secciones para subrayar los

centros temáticos y el carácter narrativo, es decir, el desarrollo dramático del conjunto. En la primera sección, "La nada y sus espejos", el poeta, en un "tiempo de derrota" recorre un "envejecido itinerario melancólico" evocando al joven "impertinente y sentimental/ ansioso de aventuras", y ante unos versos de Octavio Paz dedicados a Cernuda ("Una mitad de luz Otra de sombra") "siento la terca historia del tiempo y el destino/ entre nosotros, ya máscara de los años". De esta sección conviene destacar "Autobiografía", "J.L.P. en la Rue Mazzarine", "Tramontana de abril", "Cerecería de otoño" y, sobre todo, "El hombre invisible".

La segunda sección, "La vejez del navegante", consta de tres poemas en los que el sueño o la memoria lo llevan a un barco o a ciudades portuarias donde "hay un cuerpo desnudo que te llama y te nombra"; pero al abrir los ojos todo se borra y sólo queda esperar "el ciego amanecer". En la tercera sección, "Aclaraciones y malentendidos", los poemas surgen de la evocación de artistas admirados, en su mayoría escritores, "sombras o símbolos" con los que el poeta entabla un "monólogo melancólico" (Borges, Oscar Wilde, Jorge Gaitán Durán, Leopoldo Panero) o con los que desde una distancia objetivada por la voz en tercera persona, le hablan (Scott Fitzgerald, Drieu La Rochelle, Walter Benjamin, José Asunción Silva, Rubén Darío) de violencia, alcohol y suicidio. "Arañada sombra", inspirado en Antonio Saura, se convierte en la pieza central de la sección y tal vez de todo el libro, allí donde confluyen el tiempo y la palabra, la "Amarga memoria de juventud./ un remoto verano, soñadas lápidas sonámbulas" y la necesidad de "Trazar unos signos para borrar la nada".

La brevedad de *Los viajes sin fin*, con su total de veintidós poemas, no impide ver ciertos cambios radicales en la poesía de Juan Luis Panero. La realidad del presente ha eliminado todo vestigio de hedonismo y la muerte, aliada del poeta, se ha convertido en su enemiga. En consecuencia, han desaparecido los halagos expresivos, hay cierta exasperación de carácter romántico y se acentúa el tono narrativo y aun prosaico sin necesidad de compensarlo, como hacía en libros anteriores, con la intensidad lírica. En este universo de "madera y ceniza" entra ahora lo más cotidiano e

inmediato, "todo sin importancia o demasiado importante, / a veces aburrido y desde luego íntimo, poco grandilocuente". Acostumbrados al deslumbrante dramatismo de Panero, sería fácil confundir la sequedad con la esterilidad, olvidando que en arte las crisis que surgen como reacción a la complacencia son siempre indicio de una renovada vitalidad creadora.

Tierra de entraña ardiente

de Coral Bracho e Irma Palacios

por Jacobo Sefamí

• Galería López Quiroga, México, 1992.

La galería López Quiroga ha producido, hasta ahora, tres libros que combinan la creatividad de un pintor y un poeta. El primer volumen, *Canto a la sombra de los animales*, correspondió a Alberto Blanco y Francisco Toledo; el segundo, *Los objetos están más cerca de lo que aparentan*, fue realizado por David Huerta y Miguel Castro Leñero; el tercero, el que reseñamos, lleva poemas de Coral Bracho y arte de Irma Palacios. Los tres libros han sido sumamente cuidados y se podría decir que son, en sí, objetos de arte: la selección del papel, el diseño, las reproducciones del material plástico, son de muy buena calidad. En México, hay una excelente tradición de poetas preocupados por escribir sobre arte: Villaurrutia y Octavio Paz son sólo dos ejemplos de muchísimos más. Pero aquí la pintura sirve como pretexto para inventar otro objeto (el poema independiente ¿o será al revés, es decir, que el poema provoque al pintor?). Obviamente esto no es nuevo. Lo que sí vale la pena destacar es la selección de los artistas y su combinación, sobre todo, si pensamos que los poetas Alberto Blanco (1951), David Huerta (1949) y

Coral Bracho (1951), pertenecen a la misma generación y están en plena madurez creativa.

Tierra de entraña ardiente reúne las obras de dos mujeres que se expresan por distintos medios, pero que hablan el mismo lenguaje: el barroquismo de la mancha; el fluir de los rizomas que se entrelazan, se bifurcan, se quiebran, se reencuentran; las gotas negras que irrumpen en la luz de silencio: las nervaduras selváticas que dejan huellas borrosas en el blanco de la página; los vientos que desgarran los espacios; los destellos líquidos que van delineando, en el claroscuro, un sinfín de formas; etc. Es decir, se trata de un lenguaje que no acude de manera directa a las imágenes de la tradición: el sol, la luna, las estrellas, los árboles, las flores, el cuerpo, etc. Bracho y Palacios se han interesado por objetos más fragmentados, parcializaciones, concentración en una área muy determinada, vistas al microscopio o ampliación exagerada de un fenómeno diminuto, rechazo de la figura completa, unívoca. Si se piensa en una escritura masculina (aunque no siempre escrita por hombres) como la que mantiene el poder, la que determina jerarquizaciones, la que dice enfática y directamente: también habría una literatura femenina (y no siempre hecha por mujeres) que se encarga de dudar, de cuestionar las estructuras impuestas, de elaborar de modo oblicuo o evanescente. En este sentido, este libro sería femenino y, más aún, feminista: en lucha continua —aunque velada y sutil y, no por ello menos combativa— por resquebrajar los modelos canónicos (masculinos) con que se ve el mundo.

Coral Bracho había publicado su último libro, *El ser que va a morir*, en 1981 (aunque una reedición de sus dos libros se llevó a cabo en 1988, con *Bajo el destello líquido*). Como muchos de nuestros escritores (Rulfo y Chumacero, entre otros), Bracho parecía haberse conformado con una obra parca, mínima. Por esto, agrada que se vuelva a ofrecer como poeta. Dentro de la tradición poética mexicana, la escritura de Coral Bracho se destacó por mostrar rasgos inusitados, distintos: una sintaxis sin lógica, inventada, que asignaba nuevas funciones a los paréntesis, a los guiones, a los dos puntos, al punto y coma; un vocabulario más rebuscado, barroco, exquisito, aglutinante, pormenorizador; unas

imágenes que se hilaban a base de quiebres, puntos de fuga, reencuentros más por la paronomasia que por la semántica, etc. Es difícil encontrar un antecedente claro en México a este tipo de literatura. Las rupturas de Bracho tienen que ver con la vanguardia en cuanto experimenta con el lenguaje de muy diversas maneras; en particular, hay ciertos ecos de César Vallejo (en *Trilce*) y Oliverio Girondo. Pero si en los escritores vanguardistas hay una preocupación por renovar la metáfora, en Bracho hay un desliz del sentido que evita, precisamente, la formulación de imágenes globales. Es decir, al operar a través de una sintaxis que va entrelazando oraciones sin llegar a conformar ideas completas, esta escritura se postula en favor de la elisión del lenguaje: como en el deseo, el discurrir metonímico delata una ausencia insaciable. En este sentido, Bracho se emparenta con otros poetas de su generación: José Kozler, Néstor Perlongher, Roberto Echavarrén, por nombrar unos cuantos.

En *Tierra de entraña ardiente* hay una relación directa entre la obra plástica de Irma Palacios y los textos de Coral Bracho. Aunque no lo podríamos asegurar, parece que los poemas son una lectura de los cuadros. Eso reduce la posibilidad interpretativa dado el carácter abstracto de las pinturas. Obviamente, este tipo de plástica puede eximirse de todo vínculo directo con un referente; la poesía, en cambio, está obligada a usar palabras que necesariamente aluden a cosas específicas. Así, el poema de la página 23, "Puerta en la selva", lee el cuadro de la página contrapuesta de un modo unívoco; el lector del libro se podría ver limitado e inducido a ver una "puerta" en la "selva". Otro espectador podría pensar en una "Huella de zapato en el pavimento": otro diría que se trata de un "Perfil entrecortado frente a la noche"; otro más señalaría un "Borrón sobre el negro"; etc. Claro, el poema de Bracho no impide pensar en las infinitas posibilidades de lectura del cuadro, pero forzosamente (no tiene escapatória) está limitado a una interpretación. Ahora bien, habría que decir que se trata de una interpretación libre, que va recreando y reinventando el espacio pictórico. El poema puede ofrecer imágenes que no están en el cuadro o puede matizar otros aspectos; la lectura que hace el poema es rica, puesto que hay

una imaginaria portentosa y hábilmente elaborada. El poema no es reflejo fiel del cuadro; se hace independiente, se vuelve la visión que el cuadro necesita para completarse. Esa compenetración es la que debe existir en el espacio de la lectura: el lector es el autor del texto.

Ya para finalizar, algunos apuntes acerca de la poesía de *Tierra de entraña ardiente*. La primera cosa que llama la atención es que Coral Bracho acude a una sintaxis más convencional. Ya no hay dobles paréntesis o finales de poemas con coma; ya son pocas las frases que no tiene verbos; ya desaparecieron los constantes guiones y puntos y coma; ya están muy limitados los dos puntos que se abrían (casi a capricho) hacia la nada. Véase, por ejemplo, este fragmento de *El ser que va a morir*: "Caudas entornadas al auge de un sabor inguinal. Sobre las crines: coces". La ambigüedad de este tipo de frase (sobre todo, piénsese en la palabra "coces") está menos presente en el nuevo libro. De todos modos, la voz de Bracho prevalece: el vocabulario, el ritmo, la densidad lírica, vuelven a identificar su estilo. Si en los dos poemarios anteriores había una preponderancia del elemento líquido, acuático, en éste parece prevalecer la tierra, pero no como figura estática de refugio. La visión introspectiva de la escritora acude a las "entrañas" de los objetos, los estudia con un lente muy agudo, capaz de ver los misterios de las capas subterráneas. En el trasfondo de las ventiscas, las selvas, las rocas o las puertas en la espesura, hay un resplandor que destella en los resquicios, una transparencia que deja el blanco como el emblema

de la claridad: "Densas corrientes y ventiscas/ abren el seno de la tierra,/ lo magnetizan./ Fundan vidriadas cavidades,/ hechizados espacios/ de tersura fulgente, sendas de límpida quietud". En este sentido, podemos descubrir cierta presencia de Octavio Paz: tanto Coral Bracho como Irma Palacios se funden en un lenguaje barroco, sobrecargado, tapizado de manchas, borrones, tachaduras, rayas, hiedras; pero en el parpadeo de las formas se interpone la fijación por la luz: los rastros de plenitud que se dan a través del silencio. □

Suerte con las mujeres

de Luis Miguel Aguilar

por José Ricardo Chaves

• Cal y Arena, México, 1992.

Con el crecimiento metastásico de la ciudad de México muchos narradores sienten que la única manera de apresarla en sus escritos es recurriendo a sus barrios o colonias más representativos. A partir del sector elegido (Tepito, la Colonia Roma, el Centro Histórico...), un autor elabora una trama que, al tiempo que nos da una idea más o menos precisa del lugar escogido, de alguna manera ilumina el transcurrir de la ciudad como un todo. Ya no es posible la globalidad de *La región más transparente*, de Fuentes; queda, entonces, una literatura sectorial, cuyos fragmentos, al ser reunidos por el lector, brindan una visión de conjunto de la metrópolis.

En *Suerte con las mujeres*, de Luis Miguel Aguilar, el gran protagonista no es ni el donjuán ni las féminas que el título nos hace esperar, sino la Colonia Condesa. Es este barrio capitalino el que finalmente se erige como trasfondo ineludible de los diversos personajes, desencuentros y peripecias presentados en esta colección de narraciones. Cierto,

hay un narrador memorioso que, en tanto personaje reincidente, contribuye a la unidad del libro, pero incluso dicho narrador de pronto se hace a un lado para que el barrio de sus amores tome, si no la palabra, sí la imagen, sí el núcleo emotivo de lo contado.

Aguilar hace un recuento de nostalgias desde su llegada a La Condesa procedente de quintanarroense provincia. Como lectores, somos testigos de atollonadas infancias, de adolescencias futboleras, de pequeños y grandes amores, todo ello transcurriendo a un ritmo veloz, salpicado constantemente con dosis de humor. A pesar de tratarse de un ejercicio nostálgico, Aguilar evita el engolosinamiento sentimental y detallado al que pueden conducir las rememoraciones del adulto, y apuesta más bien por un tono ágil y ligero. Sin embargo, lo que podría ser un recurso promisorio —el humor— a la larga acaba siendo el ancla que le impide un mayor vuelo literario.

Aguilar parece demasiado preocupado de que el lector se ría, se divierta, y esto es válido en la medida en que no se ahoguen otras posibilidades del texto, como siento que ocurre en este caso. Por ejemplo, el narrador menciona en varias ocasiones a diversos autores, pero lo hace a manera de guiño, sin consecuencias textuales (la excepción es T.S. Eliot en "El sermón de la memoria"). Rápido le saca la vuelta para llevar el asunto, no a alguna reflexión interesante, sino al chiste. Parecería que teme escribir algo demasiado *heavy* y rápidamente abandona la veta encontrada para seguir en el vacilón.

Sería una lástima que un narrador tan bien dotado como Aguilar se quedara en un cómodo güirigüiri, trasladado de la calle a la página, sólo registro del cotarro nostálgico de todos los días, gesto —por otra parte— bien aplaudido por lectores poco exigentes. Su rasgo de ligereza, de no tomar algo muy en serio por temor a la solemnidad y al acartonamiento, es una postura que puede ser fatal, literariamente hablando. Si Aguilar no tuviera otras opciones en su abanico de escritor, nos resignaríamos a la risa y ya, pero no es el caso, dado su innegable talento y su amplia cultura literaria, como lo demostró en su valioso libro *La democracia de los muertos. Ensayo sobre poesía mexicana, 1800-1921*.

Aguilar es un autor joven (nació en



1956). Post 68, le ha tocado vivir un tiempo de monolitos derruidos, monopolios transformados en libre mercado y filosofías omnívoras en disolución. Quizá esto explique parcialmente su apego narrativo a lo concreto y cotidiano, a lo inmediato y tangible, al chiste, a la chispa, al fragmento, a la confesión aforística.

Digamos sí al humor, sí al ingenio, sí a la habilidad de urdir historias y nostalgias. No todo tiene que ser un sesudo tomo alfonsino. Pero, ¿limitarse a eso?, ¿hacer de la literatura un coto cerrado de trivía pirotécnica— aunque sea muy buena trivía y aunque sea buena pirotécnica—? ¿Por qué además no explorar otras posibilidades que robustezcan el discurso literario? No tienen que interesarle a Aguilar los relojes de arena, los mapas, las etimologías y la tipografía del siglo XVIII para que sus historias desplieguen nuevas virtudes y desechen vanos prejuicios. □

Altamirano íntimo y sentimental

por Christopher Domínguez

- I.M. Altamirano, *Diarios*, prólogo y notas de Catalina Sierra, Obras completas XX, CONACULTA, México, 1992, 490 pp.
- I.M. Altamirano, *Epistolario (1850-1889)*, edición de Jesús Sotelo, Obras Completas XXI, CONACULTA, México, 1992, 451 pp.
- I.M. Altamirano, *Epistolario (1889-1893)*, edición de Gloria Sánchez Azcona, Obras Completas XXII, CONACULTA, México, 1992, 407 pp.
- I.M. Altamirano, *Iconografía*, prólogo de José Luis Martínez y edición de Catalina Sierra y Cristina Barros, FCE, México, 1993, 157 pp.

La publicación de los papeles privados de Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893) culmina las *Obras completas* que vienen apareciendo desde 1986 bajo la

dirección de Nicole Giron. Como ya lo señaló José Emilio Pacheco, la lectura de los *Diarios* y el *Epistolario* de Altamirano nos ofrece una visión nueva, más íntima y minuciosa, de la vida del célebre patricio reformista. Una vocación tan variada y meritoria como la del maestro Altamirano sabe resistir hasta la más penitencia de las veneraciones cívicas. Y los libros que hoy reseñamos también son útiles para limitar las ambiciones de quienes, motivados por esa orfandad de tradición que suele aquejarnos, exageran la gravedad de nuestros viejos románticos.

El primer tomo del *Epistolario* comienza con una carta del joven Altamirano al general Juan Álvarez, fechada en 1850, donde solicita la ayuda de su protector para enfrentar una injusticia en el Instituto Literario de Toluca. Las cartas reaparecen hacia 1855, cuando Altamirano estudia leyes en el Colegio de Letras y se apresta a combatir en las guerras de Reforma.

Los fragmentos más interesantes de esta etapa son los correspondientes a la Intervención, que Altamirano combatió bajo las órdenes del general Diego Álvarez, pese a haberse opuesto a Juárez como diputado. Lecemos entonces a un simpático cronista militar, dueño de una prosa certera y precisa, y de unas inalterables convicciones liberales. La aventura patriótica de Altamirano concluirá con esa memorable entrevista entre el literato tixtleco y el emperador Maximiliano, preso en Querétaro, el 16 de mayo de 1867. En los *Diarios*, Altamirano se limita a registrar una conversación sobre trastornos gástricos con el desgraciado príncipe austríaco. Y fue precisamente la disentería la que evitó que Altamirano participara en el juicio sumario contra Maximiliano. El vencedor republicano se quedó en casa tomando esa agua de Seltz recomendada por el archiduque y agradeció la suerte de no tenerle que pagar la receta con el fusilamiento.

En campaña contra los invasores, Altamirano muestra en los *Diarios* esa comovedora curiosidad intelectual que caracterizó a su generación. Enfrascado en la guerra de guerrillas, el futuro autor de *La navidad en las montañas* (1871), no olvida sus apuntes sobre historia mexicana ni sus aficiones botánicas y zoológicas. Sin embargo, las páginas más interesantes y personales de los *Diarios* son las escritas durante los primeros

años de la República Restaurada, no sólo por ser un sabroso resumen de la vida política y literaria, sino por la aparición del atormentado y previsible yo romántico de Altamirano.

En 1869, el año de la publicación de *El Renacimiento*, la más famosa de las revistas de Altamirano, el escritor cita a Lawrence Sterne, lamenta su pobreza material, habla de sus francachelas, comete alguna indiscreción erótica, y destaca su abulia existencial y su flojera para escribir. A los treinta y cinco años, fatigado por la gloria militar y las responsabilidades públicas, Altamirano coquetea con un *spleen* que a su generación no le fue permitido. De hecho, hacia 1870 los *Diarios* pierden su naturaleza íntima y confesional para convertirse en la bitácora rutinaria del diplomático, el hombre de bien y el amoroso padre de familia.

Cuando el grupo de los Científicos comenzó a apoderarse de la vida pública, republicanos viejos como Altamirano admitieron que, gozando de un enorme prestigio, más bien estorbaban a la administración de Porfirio Díaz. En 1889 Altamirano acepta el consulado de México en Barcelona, puesto que permuta poco después con Manuel Payno, para establecerse en París.

Altamirano no volvió a México. Seguir su vida europea en los *Diarios*, y sobre todo a través de su nutrida correspondencia con su hijo político, Joaquín D. Casasus (*Epistolario*, II), permite conocer un mundo tierno y obsoleto. El ministro Altamirano vaga inocentemente por París durante las mañanas y por la tarde "firma" en el consulado. Renueva una y otra vez su fidelidad al general Díaz, compra y lee cantidades suntuosas de libros, obras históricas particularmente (aunque no ignora a Jean Richepin o a Paul Verlaine), y se divierte cotizando armas para su gobierno, criticando el mal gusto y las rapacerías de su amigo Manuel Payno, o la cursilería de los aristócratas mexicanos avicinados en París.

Altamirano recorre Suiza e Italia cumpliendo comisiones científicas en su calidad de patriarca de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística, se sorprende de la ignorancia del español entre los propios americanistas, resuelve querellas masónicas, y brinda aquí y allá con su impecable francés del que se sentía tan orgulloso. Los *Diarios* y el *Epistolario* dibujan con discreción y recato la calma chicha en que vivían los diplomáticos

latinoamericanos en Europa durante la Bella Época. Muy poco después llegaron al viejo continente espíritus más arriesgados y tormentosos como Rubén Darío y Ernesto Gómez Carrillo.

Altamirano es un escritor que convierte en provincia todo lo que toca. Antes que de un juicio peyorativo, se trata de ilustrar esa familiaridad hogareña con la que el antiguo guerrillero se movía por el mundo. No se consideraba un sabio y escuchaba con el mismo interés a los carlistas españoles que a los anarquistas franceses. Hipocondríaco, se complacía en discutiendo con los médicos su historia clínica y la de su mujer. Recorría con igual naturalidad las galerías del Museo Vaticano, mostrando una erudición pictórica nada desdeñable, que los salones del príncipe Rolland Bonaparte, un geólogo tan curioso como él. Altamirano murió en San Remo el 13 de febrero de 1893, víctima de la tuberculosis, la única enfermedad que nunca imaginó tener.

La muerte de Altamirano, narrada por Joaquín D. Casasus, proyecta sobre su vida el hábito de una misión que se cumple cabalmente. El orgulloso indio guerrillero sólo llegó a lamentar que su edad le impidiera probar con éxito la lira francesa. Altamirano, más allá del heroísmo decimonónico, deja una lección menos aparatosa que la que podría esperarse del improbable fundador de una literatura nacional. Fue un hombre bravo y amable que entendió con claridad la naturaleza de sus limitaciones históricas y culturales.

La edición de los *Diarios* y del *Epistolario*, realizada por Catalina Sierra, Jesús Sotelo Inclán y Gloria Sánchez Azcona es decorosa, aunque las cartas resienten el trasiego de las cuatro manos, que por razones imponderables, intervinieron en su confección. El aparato crítico es a ratos insuficiente y en ocasiones repetitivo. La aparición de la *Iconografía* preparada por Catalina Sierra y Cristina Barros es una oportuna ilustración de las *Obras Completas*, y cuenta con un prólogo de José Luis Martínez, quien ratifica su persistente devoción por el autor de *Clemencia*.

Joaquín D. Casasus dijo que Altamirano, al no tener creencias religiosas, prefirió las supersticiones morales. Y son precisamente esas supersticiones, algunas tan amables, las que vuelven muy grata la lectura de los papeles íntimos de Altamirano, el héroe cultural por excelencia del siglo XIX mexicano. □

Minotauro

de Luis Ignacio Helguera

por David Medina Portillo

• Margen de Poesía 19, revista *Casa del Tiempo*, UAM, México, 1993.

Luis Ignacio Helguera se dio a conocer con un breve libro titulado *Traspasios* (1989), reunión de prosas, poemas y aforismos que mereció la atención de algunos y la apresurada suspicacia de quienes en él no encontraron literatura. Hoy el autor insiste y con *Minotauro* entrega un volumen que continúa su plan inicial: escribir bajo las premisas de una mirada atenta a los seres y objetos cotidianos de una realidad también común. Dicha continuidad se extiende incluso hasta el grado de conservar idénticos títulos en las secciones que conforman a ambos libros (aunque *Minotauro* añade una más: "Tiro al blanco"); secciones que por otra parte registran una variación en el volumen reciente: el aforismo ha cedido su lugar a una actualización de las greguerías ramonianas.

Ahora bien, es cierto que la escritura de Luis Ignacio Helguera incomoda, pero incomoda porque contradice nuestras convicciones literarias más prejuiciosas. Es decir, acostumbrados a una retórica poética enfática (valgan las rimas), deudora de una tradición contemporánea programada para privilegiar la novedad aun en sus excesos, carecemos del oído necesario para escuchar un fenómeno poético que está lo más alejado posible de la mediocridad reinante en la que se han venido a empantantar las distintas expresiones de escrituras autorreflexivas. Asimismo, Luis Ignacio Helguera tiene la encomiable precaución de ahorrarnos cualquier desbordamiento verbal en aras de una intensidad que por lo común se identifica con el patetismo o la llana preciosidad literaria. Todo lo contrario, para él en la articu-

lación del poema el objetivo primordial es otro:

Unas pocas palabras
Sólo las esenciales
Livianas y recias
como avispones
que de un tiro
atravesan las gélidas distancias
y allá caigan como un aguacero
que no dé tiempo de decir va a llover.

Se trata, más acá de cualquier pretensión literaria, de que la escritura sancione la inmediatez de las cosas: "que no dé tiempo de decir va a llover". Indudablemente esta es la razón por la cual gran parte de *Minotauro* presenta las apariencias de un lenguaje literario neutralizado, remitido casi a la enunciación natural. En algo similar pensaba Parra cuando afirmaba: "la poesía reside en las cosas". Formulación que atenta, es el caso también de *Minotauro*, contra la opinión unánime de concebir lo literario únicamente como "cosa" de lenguaje, certeza mallarmiana que sobre todo hoy parece estar en duda.

De esta manera, las prosas, poemas y greguerías de Luis Ignacio Helguera no sólo evitan toda transgresión de significado o sintáctica en el orden del lenguaje sino que, incluso, los contenidos a los que alude están privados de prestigio según el haber de la historia literaria: "Sólo en las tortillerías se imprimen libros deshojados". Característica que para los mistificadores de la poesía corroborará el carácter no literario de *Minotauro*.

Creo que vale la pena remarcar que la intención de Luis Ignacio Helguera no es un proyecto fácil, el desplazamiento de lo poético hacia una esfera puramente verbal dejó fuera (poesía "crítica" de por medio) a una realidad que todavía pide ser nombrada. De modo que llamar a las cosas por su nombre, integrarlas para que el mundo (éste) tenga un sitio en el poema, parece una empresa de antemano condenada al fracaso: *Minotauro* quiere revertir esta posibilidad. □