

LOS LIBROS

Mea Cuba

de Guillermo Cabrera Infante

por Aurelio Asiain

• Editorial Vuelta, México, 1993, 620 pp.

Mea Cuba es un libro escrito por la misma pluma a la que le debemos *Tres tristes tigres* y *La Habana para un Infante difunto*, dos novelas mayores de la lengua española de nuestro tiempo; un libro de cuentos de primer orden, *Así en la paz como en la guerra*; una colección de viñetas, *Vista del amanecer en el trópico*, y otras obras de clasificación menos sencilla, como *O* y *Exorcismos de estí(fo)*, que reúnen ensayos, poemas, epigramas, aforismos, parodias, pastiches, palíndromos, ejercicios de literatura potencial y muchas otras cosas que no tienen nombre. Esa misma pluma ha escrito además conferencias, traducciones, guiones radiofónicos, libretos cinematográficos y una gran cantidad de artículos periodísticos. Es la pluma de un escritor que no se define por la práctica de un género sino por la de una escritura crítica peculiar, guiada por una inteligencia específicamente lingüística. En pocos escritores es evidente como en él que el estilo es una forma de pensamiento y el oído el órgano de la inteligencia. Cabrera Infante oye mejor que nadie y con un oído atento a todo: su universo fonético abarca desde luego varias lenguas y más de una literatura, pero también la expresión oral popular y callejera o culta y cortesana, las más diversas germanías urbanas y campesinas, las letras de las canciones, el lenguaje de los

medios de comunicación, las palabras de los bajos fondos y las de las altas esferas, los dichos y refranes tradicionales y modernos, públicos y privados. Añadamos que Cabrera Infante oye también con los ojos y que así como está atento al matiz de una entonación se fija en el sentido de un gesto, la peculiaridad de una mueca, lo definitorio de una mirada, la resonancia de un silencio. Pero digo mal que "se fija": si algo lo distingue es la movilidad incesante. Todo es lenguaje para él, todo es materia de la literatura. Dice la solapa de *Mea Cuba*:

Al igual que Borges hizo del ensayo una forma literaria inexpugnable, válida por sí misma y por tanto hecha de ficción, yo creo que eso se puede hacer también con el artículo. Lo inmediato que tiene el artículo como publicación y acceso al público le permite al escritor una situación ideal, en la cual se le puede tratar como forma de ficción, es decir, con el mismo rigor con que ésta se establece.

Insistamos únicamente en que el "rigor" a que apelan esas líneas no se define por el apego a las formas canónicas sino por la atención crítica a la intencionalidad de las palabras y a sus posibilidades expresivas. Todo en el lenguaje que escucha el autor de *Mea Cuba* es cita, alusión, guiño. Las palabras quieren decir siempre más de lo que pensamos y nos reatan porque nos traicionan. De ahí que el método crítico predilecto de Cabrera Infante sea la parodia, que es siempre una suerte de reconocimiento, de nuevo conocimiento, de conocimiento en segundo grado. La parodia, que es una inversión de los términos, es una forma de disenso y disidencia y una expresión de libertad. En Cabrera Infante, la desviación del lenguaje paródico, pastichero, se opone a la recitividad ideológica y ejerce una libertad disidente de todas las causas: ni la Revolución ni la Academia ni las vanguardias podrían acoger en su seno esta escritura exiliada, extravagante, descarriada, siempre fuera del camino y llevada a las afueras de la norma y la ley por un oído

impertinente, empeñado en escuchar lo que no debe oír y como no debe oírlo. Es el oído de un bárbaro, que levanta sus tiendas entre las ruinas de la Academia y apacienta sus páginas en una lujuriosa floración de rimas, juegos de palabras, malabarismos sintácticos, inconcordancias y cacofonías. Un bárbaro, es decir, un extranjero: desde el principio (léanse, por ejemplo, las crónicas recogidas en *Un oficio del siglo xx*), la vocación de la escritura de Cabrera Infante está en el extrañamiento y el exilio.

Alejo Carpentier, que nació en Suiza, dijo una vez exasperado que Cabrera Infante no era cubano. Otros han repetido esa majadería diciendo que Cabrera es un escritor anticubano. Pero es todo lo contrario: *Mea Cuba* es (como *Tres tristes tigres*, como *La Habana para un Infante difunto*) una declaración de amor a Cuba, excesiva e impúdica como todas las declaraciones íntimas hechas en público, y cuyo fervor es sólo explicable en un cubano.

Ser cubano es ir con Cuba a todas partes. Ser cubano es llevar a Cuba en un persistente recuerdo. Todos llevamos a Cuba dentro como una música inaudita, como una visión insólita que nos sabemos de memoria. Cuba es un paraíso del que huimos tratando de regresar.

Durante 28 años de exilio, este escritor no ha hecho otra cosa que "viajar sin regreso a Cuba" con la memoria, la imaginación, la sensibilidad y la inteligencia. Entre el caudal de atrocidades de que dan cuenta sus páginas, *Mea Cuba* transmite una imagen de la vida en la isla que no se limita al retrato de personajes y la crónica de costumbres sino que incluye la recuperación de zonas y lugares precisos de La Habana, el registro de climas y atmósferas, la recreación de ritmos y entonaciones del habla y, en suma, la pintura de un paisaje cultural abigarrado e intenso que ha sido devastado por el castrismo. Un paisaje, digámoslo aunque sea a la pasada, del que formaba parte una sociedad civil en muchos sentidos incipiente pero sin cuya

existencia no se explican el surgimiento del grupo de *Orígenes* ni, después, el de escritores tan críticos y cosmopolitas como el mismo Cabrera o como Severo Sarduy. Es significativo que las grandes figuras literarias de Cuba, como Cintio Vitier y Eliseo Diego, sigan siendo las de escritores surgidos antes de la revolución. (Es también el caso, por cierto, de Roberto Fernández Retamar.)

La reconstrucción de ese paisaje, incesante y obsesiva, incluye semblanzas biográficas, notas necrológicas, viñetas brevísimas, crónicas de viaje, cartas, ensayos históricos, reseñas bibliográficas, conferencias, comentarios sobre pintura y fotografía y, desde luego, ensayos literarios más o menos puros. Pienso ahora en esas páginas tituladas "Lorca hace llover en La Habana", que están entre las más hermosas del libro, y en las que Cabrera hace una exégesis del poema de Lorca "Son de negros en Cuba", explica alusiones y referencias, escribe una página de historia literaria y cuenta finalmente una anécdota que se resuelve en una imagen extática de una enorme belleza. Pienso también en el ensayo sobre "El martirio de Martí", que es un modelo de crítica literaria. Pero los dos ejemplos que he citado no sirven como muestra del contenido del libro. Son ensayos que se vuelven políticos por el contexto en que aparecen. Pensemos mejor en aquellos que conjugan la intención política con el ejercicio de memoria, el retrato anecdótico de personajes y la recreación de una atmósfera. Y entre éstos, los ejemplos supremos son quizá "Carpentier, cubano a la cañona", "¿Quién mató a Calvert Casey?" y "Tema del héroe y la heroína", que traza las vidas paralelas y encontradas de José Lezama Lima y Virgilio Piñera. En ellos, y en las viñetas en que retrata el mundo literario habanero de los años anteriores a la revolución castrista, Guillermo Cabrera Infante se revela como uno de los grandes memorialistas de la lengua española, cuyas páginas superan con frecuencia, por su vivacidad y su animación, a las de *La arboleda perdida* de Rafael Alberti o *Confieso que he vivido* de Pablo Neruda, para citar dos ejemplos conspicuos del género.

Mea Cuba es una declaración de amor a Cuba, un rescate de lo destruido, y sólo después una declaración de odio a Fidel Castro. Es un libro tan entrañable como enconado y obsesivo porque el

propósito que lo guía es la rebelión contra un destino y la reivindicación de una libertad íntima. El destino de Guillermo Cabrera Infante se llama Fidel Castro; su libertad se llama Cuba. Una Cuba que no es, desde luego, la Cuba de Castro.

Los artículos que reúne *Mea Cuba*, muestras de escritura inmediata y como a vuelapluma, son piezas de combate por Cuba y en contra de Castro, y piezas de resistencia, *pièces de resistance*, que en francés quiere decir platos fuertes, pero que aquí podemos entender como formas de resistir, de sobrevivir, de hacer frente al enemigo. Se trata de ejemplos de literatura polémica y aun panfletaria, un género mal visto entre nosotros, que ocultamos en nuestro respeto excesivo a las formas nuestro poco gusto por la discusión y nuestro temor a las pasiones. Se trata, además, de ejemplos supremos del género. Sus formas de ataque predilectas son la analogía, el paralelismo, el contraste y la oposición de vidas, obras y situaciones, la recontextualización de frases y actitudes hechas y, desde luego, el humor paródico y la reducción al absurdo que hacen aparecer al hombre como un ser paradójico, contradictorio y con frecuencia ridículo, y a la historia que sus actos escriben como un texto plagado de errores y erratas. A través de un ejercicio paródico continuo, *Mea Cuba* se enfrenta a "la historia, escritora mediocre", lucha por el destino y conquista la literatura.

"Se sabe que los poetas hablan en verso —y los políticos en anverso". Al desmascarar, exponer el mal, sacar los trapos al sol, hacer público lo que se mantiene privado, mostrar que la ropa sucia no se lava en casa sino que se acumula, se oculta y apesta, estos artículos cumplen su verdadera función política. "Publicar", dice su autor, "es siempre hacer política por otro medio."

En los mejores escritores, el destino literario y el destino político coinciden. ¿Puede extrañarnos que Cabrera Infante, tan afecto a Lewis Carroll, se enfrente con chistes y juegos de palabras a esa realidad cubana que es una especie de *Alicia en el país de las pesadillas*? Para domar el vértigo, nada mejor que andar sobre el abismo.

Ese abismo es el que media entre los discursos que hablan de Cuba como un ejemplo de dignidad y la realidad cubana en que el terrorismo de Estado, la

inexistencia de las garantías individuales, el sojuzgamiento de la disidencia, la domesticación de las conciencias, la persecución y el hostigamiento continuos, la repartición democrática y multitudinaria del hambre son realidad cotidiana. La distancia entre los discursos y la realidad se muestra claramente cuando se habla del "bloqueo" norteamericano. Me detendré brevemente en esto, sobre lo que Cabrera Infante pasa demasiado de prisa.

La catástrofe que ha significado para Cuba el régimen de Castro es de dimensiones mayúsculas. Hay, todavía, quien dice que la causa de la catástrofe no está en la revolución sino en el bloqueo norteamericano. Digamos una vez más, con toda claridad, que la explicación es falaz y que, en primer lugar, no debería hablarse de bloqueo. Aunque algunos se empeñen en no entenderlo, como el presidente de la Unión Nacional de Escritores Cubanos, el término "bloqueo" se refiere exclusivamente a una situación en la que existe un cerco militar y el tránsito de personas, bienes materiales y mercancías entre la zona cercada y el exterior está estrictamente controlado por los que establecen el cerco, es decir, el bloqueo. No es de ningún modo el caso de Cuba, que durante más de treinta años ha recibido visitantes de todas partes del mundo, técnicos, militares, armamento y mercancías del bloque soviético y de diversos países de Occidente, y ha enviado al exterior funcionarios, estudiantes, espías, grupos guerrilleros, más de trescientos mil soldados, armas, azúcar y otras mercancías. ¿Qué bloqueo es ese? De lo que se trata es de un embargo comercial, es decir, de la prohibición que extiende el gobierno norteamericano a sus ciudadanos y a las filiales extranjeras de sus compañías de comerciar con Cuba. Pero los Estados Unidos no son el único país del mundo y, aunque se han empeñado en que otros países apliquen sus sanciones a la isla, no lo han logrado del todo y Cuba comercia desde hace años con numerosos países. No se trata de países insignificantes: entre ellos están España, Francia, Italia, Alemania, Japón. Si las relaciones comerciales de Cuba son precarias, no se debe exclusivamente al embargo comercial norteamericano. Se debe, en primer lugar, a que durante treinta años Cuba limitó sus intercambios casi exclusivamente al bloque socialista, que se

ha desvanecido. Lo cual no hubiera sido tan grave si ese intercambio, al que difícilmente podemos llamar comercio, porque no obedecía a las leyes del mercado, no hubiera estado basado en una ficción, es decir, en precios completamente irrealistas. Se trataba, en realidad, de un subsidio. Encima de todo, por decisión de la Unión Soviética, la isla había vuelto al monocultivo y su único bien comercial era el azúcar. Los mexicanos, que confiamos ciegamente en nuestro petróleo, tenemos una vaga idea de lo que eso significa. El verdadero bloqueo fue ese: la prohibición soviética de diversificar la producción cubana. Más grave todavía es el bloqueo interno, que sigue existiendo: la prohibición estatal del libre intercambio de mercancías entre los habitantes de la isla y entre éstos y el exterior, es decir, la inexistencia del mercado y de la iniciativa privada. Frente a ese bloqueo, el embargo norteamericano es casi nada.

Entiéndase bien: con lo que acabo de decir, no estoy defendiendo el embargo norteamericano —tampoco lo estoy atacando. Intento, solamente, mostrar cómo el mero empleo de una palabra equívoca supone la complicidad con un estado de cosas que para sostenerse se apoya en una retórica determinada. Hablar de bloqueo en lugar de embargo equivale a apoyar los métodos de un Estado represor que mantiene unidos a los habitantes de la isla gracias al miedo y el odio a un enemigo creado, en buena medida, por la desinformación y el terrorismo verbal. Ese mismo terrorismo es el que insiste en llamar periodo especial al síndrome de Numancia, yanquis a los norteamericanos, gusanos a los exiliados, dignidad a la miseria soportada por el temor a un espantajo. Curiosamente, lo practican los mismos que se apresuran a hacer el distinguo entre jinetas y prostitutas cuando se habla de la prostitución cubana —como si en Cuba no hubiera prostitutas y burdeles *strictu sensu*, que los hay.

La violencia con que está escrito *Mea Cuba* quiere hacer estallar el bloqueo mental impuesto por esa retórica de espantajos e incitar a una relectura de la realidad cubana que se ejerza a través no del texto ideológico de la Historia oficial y sus consignas sino del tejido anecdótico en que se trenzan y se cifran las historias personales. Pero el mismo terrorismo que enarbolaba esas consignas ha

respondido a *Mea Cuba* en la prensa mexicana. Entre estas respuestas, hay que destacar la de Abel Prieto, presidente de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, publicada y aplaudida en el periódico *La jornada*. Como este funcionario, que participa en congresos internacionales sobre Lezama sin haber leído a Lezama (encargado, en realidad, de vigilar a delegados como los poetas Cintio Vitier y Fina García Marruz), los críticos más feroces del libro no han tenido la elemental cortesía de leerlo antes de lanzar sus vituperios. Un caso notable es el de Paco Ignacio Taibo, que se lanzó a descalificarlo enteramente después de confesar que había leído solamente las primeras 79 de 620 páginas —de cualquier modo más, hay que decirlo, que el funcionario de la UNEAC, que sólo leyó 12.

No es nada nuevo. En una novela sin ficción que transcurre precisamente en

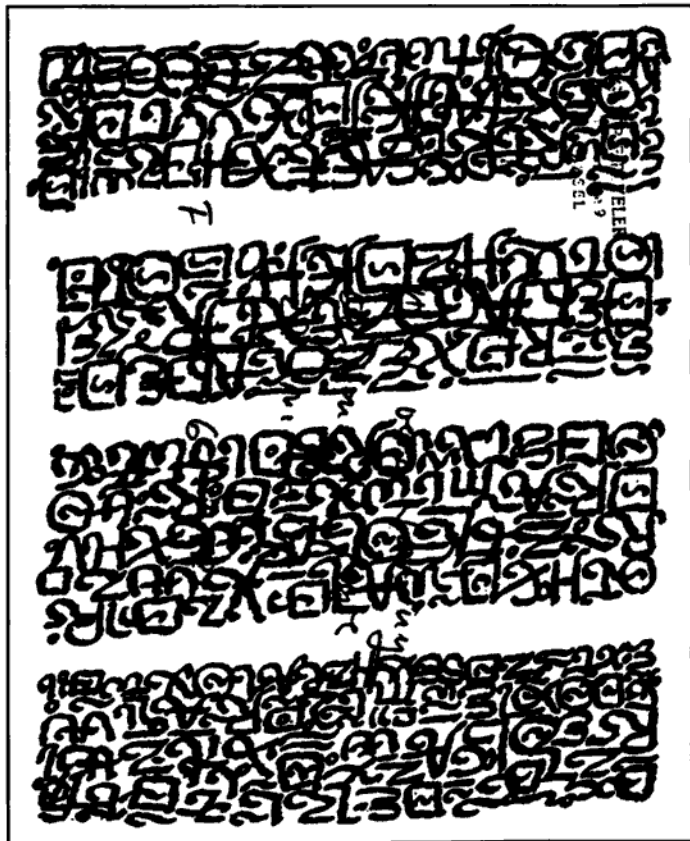
Cuba, *Persona non grata*, Jorge Edwards cuenta cómo, en una reunión en el Instituto de Literatura Chilena, en Santiago, el novelista cubano Jesús Díaz

se había presentado de la siguiente manera: "Capitán Jesús Díaz, jefe del Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana".

Alguien, en aquella reunión, preguntó opiniones sobre las obras de Severo Sarduy y de Guillermo Cabrera Infante.

Intervención de Jesús Díaz: "¿A qué hemos venido aquí: a hablar de literatura o de gusanos?"

¿De dónde vienen esos gusanos? Del ingenio verbal de Fidel Castro, y de la imagen de los gusanos que devoran la carroña. Ojalá sea cierto. Confiamos en que el fantasma de que se alimenta este libro sea muy pronto cadáver y pasto de los gusanos verdaderos. □



Un viejo que leía novelas de amor

de Luis Sepúlveda

por Fabienne Bradu

• Tusquets, México, 1993, 137 pp.

Hace unos meses leí *Un viejo que leía novelas de amor* en francés, durante una estancia en París, donde la novela del chileno Luis Sepúlveda tuvo un rotundo éxito de librería y un más mitigado reconocimiento por parte de la crítica. La excelente traducción, creo que de François Maspéro, me impidió situar con exactitud la filiación de esta prosa que algunos críticos franceses ubican en una curiosa confluencia entre Conrad, Mutis, Melville y García Márquez. Una segunda lectura de la novela en su idioma original me permitió despejar una que otra duda acerca de las razones del *engouement* parisino por el autor.

Un viejo que leía novelas de amor contiene todos los ingredientes susceptibles de convertir esta novela en un *soufflé* para europeos: pura selva amazónica, buenos salvajes, abundante fauna y flora descomunal, combates regidos por la justicia ecológica entre los hombres y los animales, y harta lluvia tropical. Pero a la hora de servirlo en la mesa de su contexto e idioma originales, hay que reconocer que el *soufflé* no se desinfla del todo o, al menos, no tanto como se hubiera conjeturado. La experiencia no enseñó a desconfiar de los enamoramientos parisinos, aunque sean librescos. Si lo mejor de la literatura latinoamericana está cansada de la imagen folklorizante que se le pide producir para resarcir el tedio y la grisura europeos, también Europa comienza a cansarse de que se le de gato por liebre y a descubrir a los autores que antes consideraban como las excepciones a la regla general del exotismo abigarrado. Luis Sepúlveda se sitúa en el filo de este doble cansancio

que ninguna de las dos partes se decide a romper del todo, poniendo un fin necesario a las falsas bodas entre el exotismo latinoamericano y el tedio europeo.

Tengo la impresión de que los franceses confundieron el descubrimiento de un autor con el descubrimiento de una literatura. Los sedujeron sobremanera la figura y el destino de Luis Sepúlveda: un chileno residente en Hamburgo que, en su huida del pinochetismo, había errado por tierras menos lucidas que las metrópolis conmovidas por la caída de Allende; un escritor inédito, desconocido entre la familia literaria y hasta enigmático para la misma colonia del exilio chileno. En pocas palabras, un verdadero des-cu-bri-mien-to. Añádese al misterio de su autor, el hecho de que *Un viejo que leía novelas de amor* no hace la menor referencia a la Unidad Popular, no remasca la más mínima nostalgia por el Pueblo Unido y no trasuda, ni siquiera entre líneas, ningún resabio de discusión ideológica sobre las razones del fracaso del socialismo, en Chile, en China o en donde fuera. Otro fenómeno inaudito entre los best-sellers del postallendismo.

Pero la novela de Luis Sepúlveda no es tan original como su autor. En el panorama de la literatura latinoamericana, parece operar una sustitución novedosa: la de la ideología por la ecología, pero conserva la misma visión del mundo y las mismas estructuras narrativas que rigen a la novela ideológica: los buenos de un lado y los malos del otro, con buenos muy buenos y malos muy malos. Aunque el combate ya no se juegue en el terreno político, los actores de este pequeño drama ecológico siguen teniendo las mismas virtudes, mañas y buena conciencia que los héroes revolucionarios de antaño. La trama es sencilla como puede ser todo buen drama: una tigrilla que ha perdido a sus crías victimadas por unos gringos voraces e irresponsables, ronda el pueblo de El Idilio para cobrar venganza y buscar la muerte de mano del viejo que leía novelas de amor, el único sabio compasivo, capaz de aliviar su sufrimiento en un combate de igual a igual. El aliento narrativo de Luis Sepúlveda se inscribe en la tradición de un Melville, pero decae con los adornos garciamarquezcos que acaban poniéndole mañosos moños rosados al universo de los micos salvajes. Antonio José Bolívar Proaño —el viejo que leía novelas

de amor— es un personaje construido a partir de numerosos guiños a la obra de García Márquez y se vuelve entrañable a fuerza de reminiscencias literarias. Desde el título de la novela hasta el nombre de la difunta esposa del viejo cazador, Dolores Encarnación del Santísimo Sacramento Estupifián Otavalo, Sepúlveda ha contaminado su prosa con las previsibles mañas de los epígonos de García Márquez, aunque comparta con él, mucho más que otros descarados imitadores, algo de su inimitable arte narrativo.

Luis Sepúlveda es un conocedor del mundo de los shuar y de sus paisajes desmedidos, de las leyes naturales y humanas de la selva amazónica. Este conocimiento tan poco común entre los escritores del asfalto es, a un mismo tiempo, su tesoro y su riesgo. Si bien le sirve para plantar con precisión e hiperrealismo el mundo de la selva, que es, a fin de cuentas, el personaje principal de su creación, también a ratos su relato se confunde con un reportaje del *National Geographic*. Después de leer esta novela, uno sabe que basta con untarse el cuerpo con leche de caucho para ahuyentar a las pirañas; que para pernoctar en la jungla hay que arrimarse a un árbol quemado o petrificado, porque ahí cuelgan los murciélagos, la mejor señal de alarma con que se puede contar; que los escorpiones se duermen en el lodo durante la época de lluvias; que el bagre guacamayo es un pez mortalmente amistoso; que hay que quitarse todos los adornos visibles para entrar en el territorio de los micos salvajes, etc. En fin, una lectura sumamente aleccionadora si se proyecta un viaje a la selva amazónica...

Todos estos deslices narrativos podrían ser las torpezas de una primera novela o, como se suelen llamar: los gajes del oficio. Porque más allá de los riesgos de esta prosa, subsiste el recuerdo de un relato redondo y no exento de cierta magia poética. Habrá que esperar la siguiente novela de Luis Sepúlveda, que ya salió en Francia, para conocer el rumbo que tomará esta prosa todavía insegura de su propia originalidad. Parece ser que esta segunda novela es más marcadamente militante que la primera. ¿Acaso tendremos que añadir a la ya complicada clasificación literaria, la nueva categoría de "novela ecológica"? Me temo que, como siempre, será más prudente quedarse con la inflexible bipolaridad de "buena" o "mala" novela. □

Los tambores de Calderón

de Jean Meyer

por Álvaro Enrígue

• Diana literaria, México, 1993.

La vieja ciencia histórica ha tenido que resignarse aún en estos tiempos —de alocada especialización terminológica— a articular su discurso en forma narrativa. De las encuestas de Heródoto a las secuencias documentales de Georges Duby, la historia es narración analítica que se verifica metodológicamente.

Historia y novela comulgan en el acto narrativo. Ambas disponen sus discursos en un decir dependiente del tiempo: tiempo rigurosamente ordenado en la historia y poroso y flexible en la novela, o tiempo solo, instantes encordados en una línea.

Las novelas son libros de historia de las conciencias. Miran fenómenos que de tan personales aspiran a universales mientras evolucionan en el tiempo. El tiempo de las conciencias es cambiante. Un instante puede medir las 177 páginas de *Farabeuf*, y una vida las 10 o 12 que a Marcel Schwob se le haya antojado imaginar. El tiempo de la historia es más regular, cuantificable, en los mejores casos verídico, y siempre tiene una evolución geométrica.

En estos términos, una novela histórica es un relato sobre la historia de las conciencias. *Los tambores de Calderón*, de Jean Meyer, es una novela histórica, un relato sobre la historia de la conciencia en el período independentista mexicano: comienza con la caída de Fernando VII y termina con la muerte de Hidalgo.

Naturalmente, la intención de la obra no es referir los hechos verificables que se sucedieron entre julio de 1808 y mayo de 1812 en lo que es nuestro país; Meyer, más que explicar la última Nueva España, recrea la personalidad del período,

deja de lado los sucesos que modificaron la realidad política de aquel entonces, e inventa la evolución de la maquinaria psíquica que motivó el primer levantamiento insurgente y su posterior caída.

Para hacer veraz este internarse en la conciencia de los últimos coloniales, Meyer tramó una minuciosa historia epistolar que va refiriendo los hechos de la revolución desde perspectivas personales siempre contradictorias. Imagina la visión de los españoles de México sobre el descuido imperial de las colonias, inventa los laberintos imaginativos que llevaron a los mexicanos de la Nueva España a declarar la independencia en nombre de la defensa de la corona de Fernando VII, y a partir de este par de visiones multiplica su voz narrativa hasta conseguir una perspectiva representativa de la generalidad mexicana del período.

Rigurosamente emparentada en el nivel teórico con las ideas de Ortega y Gasset sobre la novela, *Los tambores de Calderón* es una obra desmitificadora; el autor apunta la absoluta falta de conciencia política y social de los españoles de México, subraya la ignorancia y barbarie de las tropas insurgentes, la frialdad de sus líderes, y sobre todo la total incoherencia del movimiento liberador. No hay héroes; ni Calleja, ni Hidalgo, ni ninguno de sus seguidores se mantiene permeable al ambiente de pura degradación que impera en el texto: "Los miembros del gobierno provisional de Tepic estaban reunidos en junta. Mejor dicho, tenían 3 días y tres noches en junta, por miedo de un 'quitate de ahí que me pongo yo'".

Todos estos elementos conforman una obra severa, rigurosa en el manejo del lenguaje tanto literario como histórico. Jean Meyer escribe con mesura, arriesga poco en la gramática, y siempre en un español intemporal: "Calleja había estado enfermo de coraje, tan seriamente que pasó 10 días en cama". La escritura de Meyer es convencional. Esta característica, que produce un efecto de verosimilitud difícil de encontrar en otras obras, tiene el defecto de privar al lector de una buena parte del placer de la lectura, en algunos momentos queda la impresión de que lo que se está leyendo es una compilación de documentos históricos. Meyer no dispone del lenguaje como arma de seducción literaria.

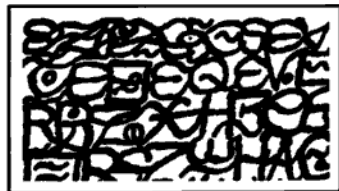
Para equilibrar la rigidez discursiva de la novela, Meyer enriqueció la persona-

lidad de sus personajes, que por ser próceres siempre imaginamos un poco acartonados. El José María Mercado de *Los tambores de Calderón* es extraordinariamente vital: un cura de pueblo disparado a las alturas de general triunfante. Lo mismo sucede con Calleja, el trágico de la obra, que combate y vence a los insurgentes a sabiendas de que su esfuerzo es gratuito. El sistema colonial español era incapaz ya en 1812 de mantener unificado al imperio.

Si la vitalidad de los personajes salva el interés del lector en la novela, lo que la hace única es el manejo del tiempo. Al parecer, a juicio de Meyer, lo que caracterizó a la guerra de independencia fue la pausa. La insurgencia tomó la mayoría de las plazas sin un solo disparo, y el triunfo de los realistas sobre los rebeldes fue tan veloz como había sido el insurgente. Entre la rebelión y la vuelta al orden sólo sucedía el correo.

Los tambores de Calderón es un minucioso recorrido por la pausa entre combate y combate. Meyer extiende el desarrollo abúlico del gobierno de Hidalgo en Guadalajara por medio de la invención de un correo infinito y kafkiano en el que ninguna orden es consecuente ni con las anteriores ni con las que la siguen. Cuando la guerra —guerra física entre los personajes y guerra moral dentro de ellos— se entromete en el texto, el autor rompe el ritmo laxo de su narración, y utiliza un sistema de escritura telegráfica que apenas informa sobre los hechos imprescindibles para la comprensión de la siguiente pausa y el correo infinito que se sucede en ella.

Los tambores de Calderón es una novela densa; también es un acercamiento único, por veraz, a la vida de los inventores de la soberanía mestiza. Sobre todo esto, es una obra original, que unifica las regularidades del tiempo histórico con la flexibilidad del tiempo literario a través de un cuidadísimo manejo del sustrato narrativo de ambas disciplinas, que fueron una sola en el origen distante de nuestra cultura. □



Tiempo lunar

de Mauricio Molina

por Christopher Domínguez Michael

• Osa Mayor, México, 1993, 110 pp.

Los profetas combatieron el culto asirio de los astros. Job atestigua que él jamás llevó la mano a su boca para mandar un beso a la luna. Mauricio Molina se decide por el eclipse lunar como la metáfora central de su primera novela. Molina cree que la luna sigue teniendo una influencia decisiva sobre los hombres, y que al eclipsarse, ha dejado caer el polvo cósmico de la melancolía sobre la ciudad de México.

Tiempo lunar es una novela que asume con solemnidad las fases fastas y nefastas de la luna sobre la cultura moderna. Más que un "lunario sentimental" o una investigación narrativa sobre el efecto de la expedición espacial de 1969 —como la del extraordinario novelista norteamericano Paul Auster en *El Palacio de la Luna*—, el trabajo de Molina (Ciudad de México, 1959), debe mucho a la estética apocalíptica y futurista del cine contemporáneo. *Tiempo lunar* rinde culto a *Blade Runner*, antes que a *Pepsicoól*; la ciudad devastada en Mauricio Molina puede ser el Distrito Federal, aunque guarda una inquietante semejanza con la Moscú postsoviética de Vladimir Makanin (*El pasadizo*, 1991). Estamos ante una universalización de los escenarios apocalípticos.

Habría que reprocharle a Mauricio Molina su fidelidad a los tópicos del *thriller* futurista, devoción que le permitió escribir una novela bien narrada, pero que tropieza por su insistencia en los estereotipos. El héroe de *Tiempo lunar* repite una y otra vez los gestos del investigador ocasional que intenta resolver la misteriosa desaparición de su mejor amigo; fuma y bebe mientras

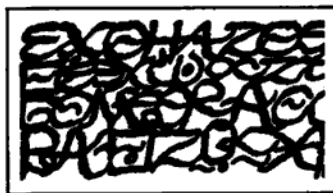
se entromete con una heroína en cuyo cuerpo está la clave del *Tiempo lunar*; y las escenas eróticas entre ambos solicitan la complacencia de quien está habituado a la estética *retro*, antes que la seguridad de una imaginación sensual más íntima y meditada. *Tiempo lunar* es una novela en la que el narrador ha pedido a sus personajes que sobre-actúen. Pero a semejante dirección de actores, tan legítima, le faltó la malicia de la parodia.

Mauricio Molina acaba por lograr lo que se proponía. La sobreposición del mapa lunar sobre la ciudad de México logra un poderoso efecto de distanciamiento; las reglas del *thriller* pasan a segundo plano gracias al aliento metafísico con el que Molina cierra su narración, pues la desaparición del fotógrafo Ismael, rodeado de *poltergeists*, es un error en el curso del Eterno Retorno.

En *Tiempo lunar* leemos una novela donde el apocalipsis ya ocurrió, se desarrolló como una catástrofe silenciosa que ha modificado la percepción de los hombres y de las cosas. Andrés, protagonista, resuelve el enigma y se decide a subsistir sin heroísmo en un paisaje lunar donde "el tiempo ha dejado de ser lo que era. Hoy estamos regidos por lógicas limitadas, precarias, conjeturales. En la ciudad existen islotes donde al parecer la duración del tiempo es distinta de la nuestra. Quizá estamos en el tiempo de las cosas que terminan."

Mauricio Molina elige la investigación de un eclipse lunar y de sus efectos sobre los hombres, antes que la terrible espera de un quinto sol. *Tiempo lunar* es una novela que podría concluir con ese retrato de Mallarmé que Alfonso Reyes consigna:

—Hoy he matado la luna —afirmó una vez. Y como en ese preciso momento la luna asomara por sobre los techos, añadió con un suspiro—: ¡Y es lástima, porque era muy bella!



El sueño

de Mircea Cărtărescu

por Juan Antonio Masoliver Ródenas

• Traducción de Pilar Giralt Gorina. Seix-Barral, Barcelona, 1993, 357 pp.

Los obtusos y obstinados defensores de la lectura al margen de toda referencia exterior al texto (siempre postalgo y hoy postmodernistas, necrofilicos asistentes u oficiantes en las ceremonias de la muerte de la vida) por una vez casi tienen razón: ante mí surge del vacío, espléndido y desconcertante, *El sueño* del escritor rumano Mircea Cărtărescu, de quien sólo sé que nació en Budapest en 1956, que es profesor de literatura rumana y que, autor de los libros de poesía *Faros, vitrinas, fotos, Poemas de amor y El todo*, es uno de los principales poetas de su generación, datos abstractos que en nada pueden alterar la lectura del libro.

Conviene, sin embargo, hacer algunas precisiones: la madurez de *El sueño* parece desmentir la juventud de su autor. Es más: como toda obra maestra (y soy demasiado prudente o cobarde para permitirme el lujo de emitir juicios osados) o, si se prefiere, como toda obra que aspira a este espejismo de eternidad que llamamos universalidad, parece vivir fuera del tiempo de la crónica, algo aquí acentuado por todo lo que tiene de literatura fantástica. Sin embargo somos todos hijos del tiempo y de nuestro tiempo, por mucho que acaben por perderse o difuminarse las claves. En Cărtărescu, víctima de la censura en la época de Ceacescu, estas claves no sólo no están olvidadas sino que en parte explican, como veremos, la especial estructura del libro y la relación entre realidad e imaginación.

Están asimismo las referencias de tipo literario. En el "Prefacio", Ovid Crohmalniceanu señala que nos encontramos ante unas prosas fantásticas como la literatura

rumana no ha conocido desde Eminescu, desprovistas del sabor folklórico que encontramos en escritores como Caragiale, Gala Galaction, Sadoveanu o el propio Mircea Eliade. Sin duda, la peculiar naturaleza de esta escritura (más profunda y más libre, más divertida y más crítica, más tierna y más desoladora) se debe a que "las inmensidades astronómicas, las grandes analogías universales, las doctrinas esotéricas y las teorías científicas están al servicio de la imaginación más desenfundada, así como los mitos de la humanidad y las actividades secretas del subconsciente", pero también a la capacidad de penetrar en lo más profundo de la realidad cotidiana, allí donde precisamente se borran las fronteras entre lo racional y lo irracional, lo familiar y lo desconocido, lo cósmico y lo individual o, para ir más lejos, entre los sueños y los recuerdos, entre los juegos y los sentimientos o entre la dramática revelación de los misterios del mundo y la dramática revelación del cuerpo femenino.

Para ello, Cărtărescu, en su necesidad de alejarse de la imaginación (y de la tradición) folklórica, de acercarse a la imaginación (y a la tradición) literaria y de recuperar para la palabra la magia de sus imágenes, sus sentimientos y sus ideas, toma una serie de referencias o modelos literarios que definen la escritura como una "poética" y que al mismo tiempo se integran en dicha escritura como parte de la materia narrativa. La presencia de Kafka es, por así decirlo, obvia, y no sólo por la explícita relación entre "Los gemelos" y *La metamorfosis*, sino también por la fascinante y pavorosa fusión de los secretos del subconsciente con los de la vida consciente. Bucarest es aquí el gran protagonista: la ciudad fantasmal, escenario de la nostalgia, destruida por Ceacescu, "un Bucarest tortuoso como un laberinto y anegado en torbellinos de polvo" espléndidamente descrito en "Rem", laberinto que acaba por conducirnos siempre a las calles de la normalidad y la extrañeza de lo cotidiano; a la calle Venerel, por ejemplo, o a esta calle larga y triste con "el aspecto de todas las calles de ciudades provincianas olvidadas de Dios o el de un callejón en una ciudad sudamericana o el de una carretera polvorienta y solitaria de Kansas", y sobre todo la avenida Esteban el Grande, espacio familiar que acaba por dar a los distintos relatos la unidad de un retablo. Pero hay también

un Bucarest subterráneo, verdadera necrópolis, "un núcleo de sueño en la substancia banal del cosmos".

En *El sueño*, como en todos los sueños, el espacio adquiere dimensiones fantásticas y condiciona la vida de los personajes que han perdido o han roto los lazos que les unía a la estabilidad de las relaciones lógicas. Abrimos una puerta ("y no me importaba nada saber si tras la puerta me esperaba el Placer o el Terror") en busca de "la salvación, una salida hacia las estrellas", pero acabamos perdidos en un laberinto, en un universo "más real cada vez, llegaba incluso a adquirir la surrealidad de las alucinaciones". No sorprende pues que, junto con Kafka, las referencias literarias más visibles y aun explícitas sean Borges, Cortázar y García Márquez. La de García Márquez afecta, como suele ocurrir, negativamente: los excesos de la imaginación pueden llevar, a veces, a la estéril fantasía. Por el contrario, en el caso de Cortázar y de Borges no hay mimetismo sino una parecida percepción de la realidad, de forma que la identificación entre el Aleph y el REM, el laberinto como centro enigmático del universo, la naturaleza de lo ficticio, el espejo, la mirada "axolotliana", "los grandes juegos" o la incorporación de la cultura popular no nacen del capricho sino de la necesidad.

Como en los tres escritores mencionados (y, si se quiere, como en *Las mil y una noches*, el *Decamerón* o el *Quijote*) la última verdad (como realidad y como ficción) es la que impone el relato: "al interrumpir un relato poblado de árabes y carabelas, parecía prepararnos para una revelación como una anunciada por el áspero perfume de la ficción". Se entiende así la importancia de la biblioteca (en el estudio de Nana encontramos un "Cortázar, un Márquez desgarrado") y de los libros. El protagonista-narrador de "Los gemelos" nos dice que, como Kafka, Hoffmann, Nerval o Novalis, "escribo menos con la intención de construir una historia que con el designio de exorcizar una obsesión", y entre sus lecturas están *Tbanatos* de Biberi, *El sueño* de Popovici y *Orlando* de Virginia Woolf, que marcan los tres centros del libro: la muerte, el sueño y el hermafroditismo. Se entienden, asimismo, las frecuentes reflexiones sobre la escritura y se explica, por último, la presencia dominante, entre los personajes, del narrador a quien "el acto de escribir me

está modificando como hombre". Y de entre los distintos narradores, del Narrador por excelencia, el Creador, Mircea Cărtărescu.

Cărtărescu es, en definitiva, el que impone la unidad al libro: los relatos independientes reaparecen en otros relatos para formar así un retablo del que no está ausente ni siquiera la calidad pictórica. Y esto me obliga a volver al principio. *El sueño* está dividido en tres secciones: un preámbulo, el cuerpo central integrado por tres relatos, y un epílogo. Si leemos el libro al margen de toda referencia exterior al texto, el epílogo parece fuera de lugar o se presta a una interpretación simbólica equivocada. Leído como una referencia sórdida y grotesca a Ceacescu, el gran arquitecto destructor de Budapest, se convierte en una pesadilla que se proyecta sobre el conjunto de la narración para darle una dimensión goyesca. De este modo, la imaginación crece bella y espantosa sin caer en la estéril fantasía. De este modo, la invención se carga de intensidad. Como del Jugador, se puede decir que "su existencia es imposible y sin embargo sé que ha existido. Porque hay un lugar en el mundo donde todo lo imposible se convierte en posible y ese lugar es la ficción". □

Hacia una isla incierta

de Enrique Molina

por Jacobo Sefami

• Argonauta, Argentina, 1992.

La generación de poetas hispanoamericanos de la década de los cuarenta pasa por uno de sus más altos momentos; piénsese, por ejemplo, en los últimos libros de Gonzalo Rojas (Chile, 1917), Álvaro Mutis (Colombia, 1923), Emilio

Adolfo Westphalen (Perú, 1911) y Olga Orozco (Argentina, 1920), por no hablar de Octavio Paz. Conectados entre sí por ciertas simpatías hacia el surrealismo (a esta generación pertenecerían también José Lezama Lima y Nicanor Parra, quienes se orientan en direcciones distintas), cada uno de estos escritores desarrolló una obra personal, que (con excepción de la de Paz) apenas ahora comienza a ser reconocida internacionalmente. Otro miembro clave de esa generación es Enrique Molina (Argentina, 1910), quien participó activamente en la difusión de la ética (más que la estética) surrealista. En el primer número de *A partir de cero* (1952), revista con matices surrealistas fundada y dirigida por Molina, éste señala con cierta enjundia: "Si identificamos la poesía y la vida, aquélla planteará al hombre un compromiso esencial, que desborda ampliamente el campo de lo literario para presentarse como una conducta fundamental... Únicamente concebida como la fusión ardentemente del sueño y la acción, sosteniendo con una voluntad encarnizada, una empresa de liberación total del espíritu, puede asumir la poesía la misión de 'cambiar la vida'..." Esa "fuente de relámpagos" plantea como objetivo "la recuperación de la vida en sus movimientos más espontáneos, arrancándola al pesado mecanismo de prejuicios racionalistas, de prohibiciones de toda índole, de terrores, de ideas recibidas y convencionalismos sólo fundados en el carácter puramente utilitario de la vida social". Estos son los postulados teóricos que se mantienen fielmente en la poesía de Enrique Molina.

A sus 82 años de edad, Molina publica *Hacia una isla incierta*, un libro que continua explorando un rasgo peculiar de toda su poesía: la aventura. Parece increíble que ésta siga siendo una de sus motivaciones porque uno podría suponer que, frente a la vejez y la muerte, el escritor estaría dominado por la nostalgia, la calma de los días, la reflexión del pasado o el clima invernal (temas muy presentes en el último Borges). En *Hacia una isla incierta* la visión de una isla ambigua, que está y no está, prefigura el abandono a la suerte del destino. El epígrafe del libro, de Herman Melville, elimina incluso toda sensación de seguridad que el lector podría adjudicar a la isla: "Pues esas islas que ves ahora y aparecen de vez en cuando no son tierra

firme ni residencia cierta sino vagabundos solares que van y vienen por el ancho océano... Quien allí pose el pie no lo afirmará nunca y vagará para siempre incierto e inseguro". Molina se aparta, en este sentido, de todo refugio posible, para habitar en la intemperie o en un navío a la deriva. El argentino descartó el título tentativo de *Llegada a una isla incierta* porque, seguramente, le incomodaba la idea del llegar. "El exilio es como la tentación permanente de un absoluto que no se alcanza nunca", dice en una entrevista. Por esta razón, el adverbio "hacia" del título denota un movimiento que no cesa, sobre todo, pensando en la incertidumbre de la localización geográfica (e incluso imaginaria) de la isla. Tal vez en el trasfondo esté el último verso de *Las flores del mal*, que anuncia ese espíritu aventurero de la poesía moderna: "Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!" El poema de Baudelaire se titula, precisamente, "El viaje" y aunque se refiere a la Muerte como culminación de lo desconocido, se puede aplicar a las otras aventuras del conocimiento. En Molina, la conciencia del desamparo apocalíptico predomina sobre cualquier condición de comodidad. Véanse estos versos de "Tarea inclemente": "Antes de que todo desaparezca/ escribo con el viento que sopla sobre el cerdo y la rata/ y ciertos huesos desnudos entre las hojas saltarinas. Con palabras/ dirigidas a gente que no existe./ a una última llama en el último leño./ Pero no es pesadumbre sino un vuelo./ insalvables tesoros de langosta." A pesar de que "la tarea" se lleva a cabo en una situación de desastre total, el yo poético asume su trabajo sin pesar, a pleno vuelo. En este sentido, Molina se identifica con Álvaro Mutis y Gonzalo Rojas. El poema tiene la capacidad del asombro y la celebración: de allí que la frase "la belleza demoníaca del mundo", retomada de un verso del argentino por Guillermo Sucre, defina con bastante acierto el trabajo poético de Molina: la exaltación de la intemperie.

Hacia una isla incierta continúa demostrando la peculiaridad lingüística de Enrique Molina (la excepción dentro del verso que practica Molina es *Fuego libre*, 1962, que utiliza los cuartetos asonantados del romance). La ejecución del argentino escapa a la llamada escritura automática del surrealismo (tal vez, *Cosméticos errantes o la redondez de la*

tierra, 1951, es el libro que más se acerca a la estética surrealista, por su ausencia de puntuación, pero aun allí no se concibe el automatismo puro), pero sí asume el hallazgo de metáforas inusitadas. Por lo general, la exaltación de la intemperie se expresa a través de una lúcida descripción de ambientes naturales, en particular los relacionados con el mar y los navíos. En muchas ocasiones, los poemas cuentan historias fragmentadas o sugeridas. Quizá por esta razón este verso se acerca mucho a la prosa. Hay algunos poemas en que un verso funciona como un párrafo (véase "Andante Moderato"); sin embargo, la acumulación y concentración de imágenes impide que se pierda la noción de estar frente a un poema.

Hacia una isla incierta se divide en cuatro secciones: "La rueda de las cosas", "Situaciones", "Los vínculos" y "Latitudes". En la primera sección aparecen algunos poemas autorreflexivos. Por ejemplo, en el primero, "Algún vestigio de tu paso", dice: "Déjame ver, déjame ver:/ alguien me condujo hacia aquí y se oculta,/ cubierto de grandes praderas, de climas,/ refugios baldíos, luces que brillan// en el faro donde la tierra termina./ Salido de lugares inciertos, de trópicos y lluvias,/ voraz como fuego, intruso,/ la huella de sus dientes y sus besos en la manzana". La reflexión se hace a partir de imágenes de la misma escritura de Molina: es decir, ese otro yo, esa sombra "incierta" (al poeta le gusta presentarse ante sus amigos como "Enrique, el incierto") es la creada por la propia literatura. De algún modo, este poema es una versión moliniana de "Borges y yo". Y no es gratuita la mención de Borges, porque en la tercera sección se incluye un poema celebratorio de Borges. Por cierto, esa sección continúa una sección similar de *Los últimos soles* (1980), que tiene textos alusivos a César Moro, Álvaro Mutis y Pablo Neruda. En el libro que reseñamos, hay otro texto dedicado a García Lorca. Volviendo a Borges, es curioso que Molina le dedique un poema porque los poetas del 40 en Argentina (con excepción de Giori) frecuentaron y siguieron mucho más a Oliverio Girondo. A Borges lo consideraban un escritor muy hábil técnicamente, pero demasiado frío. "Borges" es uno de los poemas más extensos de este libro de Molina; está escrito en versos largos que, a veces, pueden constituir

cuatro líneas. El retrato de Borges está hecho con la perspicaz visión poética de Molina. Sirvan, como ejemplo, los siguientes versos: "Años y años su mano salía de las nubes/ para trazar en el cielo las constelaciones de la imagen/ pero no seguido por las furias o las bellas bacantes de la transgresión/ sino con la mirada infalible de alguien que mide por milésimos el peso de una flor, certezas y sueños/ aunque su certeza era la duda infinita, el poderío de la ola cada vez más lejos hacia nada. // Textos exactos como diamantes mentales/ intercalados entre una esquina de arrabal y un versículo de la Cábala/ nítidos, de una acuidad casi cruel/ porque las cosas en el fondo de la ceguera ya casi no pertenecen al mundo sino al lujo mental". Como si tuviera que hacer un ajuste de cuentas, Molina reconsidera la literatura de Borges e, incluso, la persona misma. Su "vínculo" celebratorio viene de la "aventura incesante del espíritu" (de Borges) que se regodea en torno a temas como el infinito, la nada, el azar. Molina parece reconocer en la invención del intelecto de Borges una afinidad no explorada que se mantiene alerta, en obsesión constante por los misterios del universo. El poema se divide en siete partes (como algunos de los textos de Borges); sin embargo, Molina no acude a las formas clásicas en que insistió Borges antes de morir. Al contrario, su homenaje está escrito con una soltura imaginaria denotada por una sintaxis acumulativa y un vocabulario que se deriva de la exaltación y del vértigo.

"Latitudes" es la sección más larga del libro. Se trata de poemas que tienen como tema la pasión y el deseo. Molina ha recurrido al mito de Tántalo para explicar su poesía: "Debemos adorar lo que nos huye, lo inalcanzable, el reino de la desposesión —y eso en todos los sueños y las circunstancias de la aventura humana... Toda mi obra está colocada bajo el signo del deseo, de la aventura, y que es una especie de desesperada acción de gracias por el esplendor tantísimo del mundo". Más que buscar un amor que concluya en unión placentera y permanente, la persona poética de los libros de Molina no cesa en sus encuentros pasajeros. Las tentaciones del sexo están marcadas por la misma situación de incertidumbre del resto de sus poemas. En "Memoria y hormiguero", se rememora la infancia y el despertar sexual: "El

sentimiento del sexo como niebla y abismo/ en cuyo fondo hay crimen, furor, playas inmensas que ondulan/ con el calor del aliento, relámpagos/ en el verano silbador". Si Rimbaud asumía en su ética la obligación de "cambiar la vida", en los poemas eróticos de Molina esa rebelión se trasluce en una condición antisocial que va en contra de la institución del matrimonio y de la familia.

La invención poética de Molina nos entrega un mundo lleno de manjares del paladar y del sexo, con la conciencia del fracaso absoluto al que está condenada toda tentativa de posesión. □

Jugando con fuego

por Víctor Sosa

- *Obra poética I* de Ida Vitale, Arca, Montevideo, 1992.
- *Material memoria (1979-1989)* de José Ángel Valente, Alianza, Madrid, 1992.

Jugar con fuego. La expresión se impone en todo su sentido al intentar definir la obra poética de Ida Vitale (Uruguay, 1923), ya que su cuerpo poético se constituye como tal gracias a dos atributos principales: el fuego y el juego. El fuego —en Vitale— es herida, es ardor, es conciencia —desgarrada conciencia moderna— de separación y pérdida de mundo: "Algo gritó muy lejos de nosotros/ y se partió la tierra/ en dos mitades". En ese sentido, la poesía de Vitale entronca con la parte más lúcida de la tradición romántica; esa tradición que dejó testimonio de una caída, de un desprendimiento irreparable que —en el siglo XIX— daría lugar a un nuevo tipo de conciencia: la conciencia de la escisión entre Naturaleza y hombre. Pero ese fuego que es herida plena, también adquiere

otros niveles de significación poética, relacionados con un sentimiento mítico del mundo: "Sin embargo hubo un día/ que era yo misma/ el fuego". Ese hipotético día que salta en el poema nos restituye a un orden primordial, devuelve la parte al todo y detiene el tiempo lineal —ese tiempo moderno de la fuga—; dicho con mayor acierto: no lo detiene, lo retorna, lo hace tiempo circular que fluye: "el corazón/ el fiel sin estaciones/ que por sus fuegos vuelve". Ahora bien, estos momentos de alta temperatura, de incandescencia poética, que nos remiten a la matriz del canto, no son permanentes: "pero después del fuego/ es la ceniza,/ la durable ceniza/ la que gana", porque sólo es posible escribir desde *este lado* del tiempo y con la persistente presencia de la muerte. Vitale sabe, de antemano, que el juego está perdido, por eso juega. *Juega por educación* —como aquel personaje de Robert Altman— y juega con una extremada delicadeza —como el niño-poeta de Charleville. Allí —desde ese no-lugar que es el exilio de la palabra poética— se articula el juego del lenguaje:

REUNIÓN

Erase un bosque de palabras,
una emboscada lluvia de palabras,
una vociferante o táctica
convención de palabras,
un musgo delicioso susurrante,
un estrépito tenue, un oral arcoiris
de posibles oh leves leves disidencias
leves,

érase el pro y el contra,
el sí y el no,
multiplicados árboles
con voz en cada una de sus hojas.

Ya nunca más, diríase,
el silencio.

Dije anteriormente que la poesía de Vitale entronca con la parte más lúcida de la tradición romántica; digo, también, que entronca con lo mejor de esa tradición del rigor que, en nuestra lengua, parte de Góngora y acaba permeando una gran zona de las vanguardias hispanoamericanas. De allí proviene su inclinación al juego. Su poesía, rica en paronomasias y aliteraciones —mas deliberadamente pobre en construcciones metafóricas— es heredera de esa actitud experimental frente al lenguaje que asumieron los

padres fundadores (Huidobro y Vallejo, sobre todo). Pero este riesgo formal lejos está del aniquilamiento elocutorio al que arribaron algunas de las mejores voces poéticas de la modernidad. Esto se explica porque, para Vitale, el mundo sigue siendo de vital importancia, y si el mundo importa, importa la palabra que lo dice. Sólo por eso se justifica el juego, se justifica la danza del significado sobre la piel del mundo. Porque hay dónde mirar —como dijo Vitale: “Miró, vio el mar/ y tuvo a quién mostrarlo”.

José Ángel Valente (España, 1929) acaba de ser galardonado con el Premio Nacional de Poesía en su país. Es una de las voces más significativas del actual panorama poético español. Estamos, aquí también, ante un poeta que sabe *jugar con fuego*, pero en Valente ese fuego —verdadero centro numínico de su poética— nace de una particular experiencia interior que lo vincula, sin duda, con la gran tradición mística española (encarnada, sobre todo, en San Juan de la Cruz), pero también, con la experiencia mística universal (desde la Cábala hebrea y el sufismo, hasta la espiritualidad contemplativa y agnóstica de Lao-Tse). Detengámonos en esta apreciación: Para Valente, mística y poética son fenómenos equiparables que forman parte activa de esa “experiencia de los límites”, en la que concurren la palabra del poeta y la del místico. En efecto, ambas palabras coinciden en el desmantelamiento absoluto del lenguaje como valor instrumental. La palabra se vacía de sentido, deviene signo silente, pura inminencia. Allí, en esa zona sin sombra, en ese repliegue del lenguaje sobre sí mismo, tiene lugar la revelación poética —llamada, hermosamente, en la tradición islámica, *la lengua de los pájaros*. Hay una disponibilidad de signo femenino (*yin*) —tanto en el poeta como en el místico— que hace posible el milagro de la revelación. En *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies* —artista en quien confluyen la experiencia mística y la creación plástica—, nos dice Valente:

El estado de creación es igual al *wu-wei* en la práctica del Tao: estado de no acción, de no interferencia, de atención suprema a los movimientos del universo y la respiración de la materia. Sólo en ese estado de retracción sobreviene la forma, no como algo impuesto a la materia, sino como epifanía natural de ésta.

Desde ese centro o matriz fundamental nace la voz del poeta, es decir, el juego y sus piezas (las palabras). Nace un lenguaje despoblado (no hay *pueblos* en Valente, hay a lo sumo, pájaros), un lenguaje que supone el desarraigo de la palabra en favor de un principio de “luminosa irrealidad”. Pero cuidado: no por un acto de prestidigitación surrealista el mundo se enrarece; más bien, por un acto de disposición —que también es de exposición— a la luz. Y la luz se articula como una constante en toda la producción poética de Valente. Se diría que el poeta observa el mundo con ojos de pintor —con esos mismos ojos que dieron vida a la gran tradición pictórica española. Oigamos, en silencio, este cuadro:

LAS NUBES

Como un gran pájaro que se abatiera
hacia el ocaso
para beber en él
la última gota de su propia luz,
el aire
hecho forma en las nubes.

Alas como de oscura transparencia,
cuerpo no material de una materia
que sólo hubiese sido
fuego o respiración en el rastro solar,
las nubes,
leve espesor casi animal del aire.

Como un pájaro roto en muchas alas
que se precipitasen en la noche
ebrias sólo de luz,
las nubes.

Pero esa luz, para que sea verdadero *fulgur*, necesita encarnar, solidificarse, zopentarse en el instante que requiere el poema. Por eso el Verbo, una y otra vez, se hace carne: cuerpo del poema. Allí aparece —y desaparece— el yo poético —no en lugar del silencio, más bien *en el lugar* del silencio. Ese yo que palpita en el poema —más cercano a la definición perceptual de Hume que a una estructura yoica de tipo freudiano—, ese yo que parpadea, es quien inventa el mundo en la mirada, y al inventarlo se inventa en cada pájaro, nube o almena que se nombra. Es la percepción del mundo lo que da *identidad* al yo poético y no a la inversa. En otras palabras: *algo* se deja penetrar —ya que la creación “no es acto de penetración en la materia —dice Valente—, sino pasión de ser penetrado

por ella”— para que el principio poético —la aparición o revelación— tenga lugar donde manifestarse. El requisito es que ese *algo* que espera esté vacío, deshabitado de sentido, y así, el pájaro se posee:

La aparición del pájaro que vuela
y vuelve y que se posa
sobre tu pecho y te reduce a grano,
a grumo, a gota cereal, el pájaro
que vuela dentro
de ti, mientras te vas haciendo
de sola transparencia,
de sola luz,
de tu sola materia, cuerpo
bebido por el pájaro.

Estamos ante una pasión de signo negativo que sustancia el silencio y carga de transparencia a la palabra. En esta pasión las fronteras posibles entre mística y poesía quedan definitivamente invalidadas. No hay oposición entre el silencio que *dice* y la palabra que *calla*. Y tal vez sea esta la mayor lección de José Ángel Valente: la palabra poética es revelación mística encarnada en lenguaje. Una verdad, por cierto, tan antigua como la poesía misma, pero que —en estos tiempos de edulcorado retoricismo poético— adquiere un singular valor preceptivo. □

Antología

de José María Eguren

por Alfredo García Valdez

• Visor—Quinto Centenario, Madrid, 1992, 189 pp.

Mal conocida ya, la obra de José María Eguren (1874-1942) es una esclusa para el tránsito del modernismo a la poesía actual en nuestros países; escribió sólo cuatro libros, en los que se muestra como el último simbolista y acaso el primer surrealista del Perú, ya en la década

de los veinte. Bajo la sombra de los golpes de Estado y de su ruidoso congénere Santos Chocano (1875-1934), Eguren cultivó un refinamiento que colinda con el delirio onírico y la música de Claude Debussy. Los cuartetos son tan pasajeros como la poesía declamatoria; sólo las delicadas violetas permanecen y duran.

La última generación del modernismo —Herrera y Reissig, Lugones, Eguren y Martínez Estrada— agotó en tres décadas casi todas las técnicas y recursos del arte poética; no hubo metros ni formas estróficas que no ensayaran, usaron casi todas las palabras del diccionario, tocaron todos los asuntos líricos y aun los prosaicos, y se permitieron audacias que desconcertaban al mismo Rubén Darío. La dicción de Eguren es pulcra y exacta; su música muestra tonos acaso sólo audibles para los gatos. Traza sus delirios con la mano de un miniaturista chino o gótico, con una fineza que no logró alterar la invención del aeroplano.

Como el boliviano Ricardo Jaimés Freyre, tuvo afición por la mitología escandinava, y llegó a crear figuras propias como Syhna la blanca, los Reyes rojos y la Diosa ambarina (que inspiró el más reciente poemario de Emilio Adolfo Westphalen). Adaptó al español la forma del *lied* heineano, e inventó varias estrofas de uso privado. En los duendes, títeres y marionetas de sus poemas, hay como una prefiguración del mundo dislocado y pintoresco de Alejandra Pizarnik. Discípulo a un tiempo de Hokusai y El Bosco, Eguren practicó el exotismo de los sueños y los paisajes interiores, abriendo así los postigos al viento del surrealismo.

En sus cuatro breves libros: *Simbólicas* (1911), *Sombra*, *La canción de las figuras* (ambos de 1916) y *Rondinelas* (1929), hay estampas y finas melodías que componen un Lilliput doliente y alucinado, un mundo heredero de los de Jean Paul, Lewis Carroll y *El libro de Monelle*. Estos poemas para niños compuestos por un maestro del álgebra musical y la geometría de los sueños, reproducen figuras de la *comedia dell'arte*, el teatro de títeres y marionetas, las danzas y pantomimas del XVIII rococó y la pintura de los prerrafaelitas. Eguren tiene afición por las cajas de música, los juguetes de porcelana, los figurines de dulce, la baraja española, los escudos de armas, los iconos religiosos, las figuras labradas del ajedrez, las capitulares miniadas de los libros medievales, los decorados

de biombos y *budoirs*, los caleidoscopios, dioramas y kinetoscopios, las "ilustraciones prófugas de las cajas de pasas". Sus libros componen con esta imaginaria una suerte de retablo de las maravillas, o un códice para niños desplegable y dinámico, que narra sus sueños, angustias y decepciones. En la mayoría de los poemas son breves el metro y la estrofa, a la manera de las rondas y canciones. Una música lánguida, nerviosa y sobresaltada refleja como un riachuelo este bosque abigarrado, este paraíso perdido de la infancia, este jardín de las delicias que cabe en una gota de agua.

Hijo enfermizo de una familia de la aristocracia decadente, Eguren pasó la vida entera en el elegante balneario de Barranco, en las afueras de Lima, a resguardo de las *olas civiles* y la retórica del prócer Chocano. Ahí estudiaba y recibía a sus amigos —el joven Martín Adán y José Carlos Mariátegui entre ellos. A partir de 1930 sólo escribió poemas sueltos, para revistas y antologías. Leyó a Huidobro y se carteaba con Carlos Sabat Ercasty; alcanzó a conocer la obra de César Vallejo. Actualmente su poesía —que empezó a revalorarse desde la perspectiva de la vanguardia de los años veinte— se revela como una de las más importantes del *corpus* general de la literatura hispanoamericana. □

José Asunción Silva: una vida en clave de sombra

de Ricardo Cano Gaviria

por José Ricardo Chaves

• Monte Ávila, Caracas, 1992, 538 pp.

Si bien es cierto que lo que primeramente nos interesa de un autor es su obra y no tanto su vida, en algunos casos esta última parece ser la consumación de

la primera. No se trata del arte como imitación de la naturaleza, sino de natura en busca de un cuerpo artístico. Tal es el caso del poeta colombiano José Asunción Silva, baluarte de la renovación modernista de fines de siglo pasado, cuya obra y biografía causan interés y pasión a un siglo de distancia, quizás hoy aún más que en su propio tiempo.

Conforme pasan los años la figura de Silva se agranda y se enriquece, se matiza, a diferencia de algunos de sus compañeros de generación modernista que, revisitados 100 años después, nos resultan más bien anacrónicos, ampulosos, sobreestimados en su época, quizás infravalorados en la nuestra, esfinges que perdieron su secreto.

No es el caso del Silva poeta, a quien como autor nunca le han faltado lecturas críticas ni ayer ni hoy, aunque de distinto calibre. Dados los atractivos aspectos personales (incesto latente, viajes, orquídeas con Mallarmé, libros perdidos en naufragio, suicidio ejemplar), mucho de lo dicho sobre Silva ha versado más sobre él que sobre lo por él escrito. No en balde la nueva biografía de Silva escrita por Cano Gaviria empieza con la observación que al respecto hizo el poeta José Juan Tablada: "Silva no tiene una biografía, sino una leyenda". La recuperación crítica del trabajo estrictamente literario ha sido más lenta y, paradójicas de la vida, tengo la impresión de cierto deslizamiento en el gusto de los lectores del Silva poeta —que es el ampliamente conocido— al Silva novelista. No se trata de sacrificar uno en aras del otro, pero sí de subrayar la vertiente narrativa del autor, que es la más descuidada.

En vida Silva fue conocido como poeta y traductor. Su oficio narrativo se vio oscurecido por la pérdida de manuscritos en un naufragio. A duras penas pudo reconstruir una novela, *De sobremesa*, terminada poco tiempo antes de su suicidio. A diferencia de sus poemas —conocidos y celebrados en vida del autor—, hubo de pasar un tiempo para que su novela fuera divulgada y aún más para ser justipreciada.

Usando la novela *De sobremesa* como referencia inevitable, un escritor también colombiano, Ricardo Cano Gaviria (1946), consumó lo que sin duda es el intento más completo y mejor logrado hasta ahora de reconstrucción biográfica de Silva. No estudia la relación entre la vida y la obra de una forma ingenua que

considere la obra como simple proyección de lo biográfico (identificación del protagonista con el autor). Tampoco cae en el vicio opuesto y complementario de rechazar lo biográfico para favorecer enfoques formalistas. El acceso biográfico de Cano Gaviria se logra entretejiendo tres figuras de Silva: primero, el esteta y cosmopolita, el "más literario"; segundo, el desmesurado e histérico, el reformador imaginario de una república sudamericana; tercero, el Silva irónico, el de "gotas amargas", el que quizás nos resulta más atractivo, un Silva más moderno que modernista.

Cano Gaviria navega, según confiesa, entre el Escila del academicismo y el Caribdis de la biografía novelada, a la que acusa de causar estragos en el género biográfico y en el novelístico. Prefiere desdramatizar, desnoverlar la corta existencia del poeta colombiano, buscar las claves ocultas (y las no tan ocultas) de ese pacto biográfico que es *De sobremesa*, en el que se aúnan un despiadado autoanálisis (siguiendo el modelo barresiano del diario) y la ficción novelesca a la Huysmans. Cano Gaviria hace acopio de una vasta documentación que le permite reconstruir (aunque sea en el nivel de la hipótesis) hasta detalles de vestuario y calzado, lo que, tratándose del dandi bogotano, no era poca cosa.

Tal abundancia de datos y de pruebas a ratos es más bien contraproducente, en la medida en que retarda innecesariamente el ritmo de la narración biográfica, pero se entiende en aras del prurito historiográfico. En todo caso, esta biografía de Silva viene a sumarse a los esfuerzos de recuperación crítica del modernismo hispanoamericano, a su relectura y reconsideración, y, en el caso de Cano Gaviria, acudiendo a la biografía de uno de sus "fundadores". Pareciera como que el género biográfico últimamente comenzara a cobrar un brillo inusitado en relación con la historia. Es como si la focalización en el individuo posibilitara un tipo de comprensión del biografiado, de su entorno y su época que ni el más sesudo ensayo histórico puede dar, quizás porque éste último tiende a privilegiar más el contexto y lo general. Ojalá que esfuerzos semejantes se hicieran para otros autores del parnaso modernista. □

GLOSA A LA GRAVE ADVERTENCIA DEL SR. MUSACCHIO

Dice el señor Musacchio
que mis días están contados
si me atreviera a escribirlos
con un título robado.

¿Cómo explicarle al señor,
ahora gran financiero,
que una noche de verano
no es igual a ver un año?

Erudito dominguero
acepta mi distinción
de lo contrario resulta
que plagiaremos los dos.

Alejandro Rossi

Notabene: hace 23 años el escritor chileno Fernando Alegría publicó la novela *Los Días Contados*. Es suficiente para que yo busque otro título. ¿Qué hará el Sr. Roura?