

LOS LIBROS

El naranjo y los círculos del tiempo

de Carlos Fuentes

por José Homero

• Alfaguara Literaturas, 255 pp. México, 1995.

Con *El naranjo o los círculos del tiempo* completase el ciclo narrativo *La edad del tiempo*. Una fugaz mirada a los títulos ordenados conforme a unidades temáticas, tal y como se nos ofrece al reverso de la anteportada del libro, nos enseña la convicción, la urdimbre y la fidelidad a un proyecto narrativo que reúne ensayo, historia, poesía, filosofía y tradición narrativa, para someter a la historia de nuestro país —y sus relaciones con otros países: Estados Unidos y España—, de la América hispana y de la hispanidad en su cabal extensión, más que a un juicio, a una revisión.

Si la literatura no prohija convicciones ni le son propias perspectivas únicas, la obra de Fuentes, que asimila las técnicas de la tradición de la novela moderna europea y las conjuga, sobre todo a partir de *Terra Nostra*, con una lúcida recuperación del barroco español, permitiendo el encuentro de James Joyce con Miguel de Cervantes, ha abordado, entrevistado, sugerido y recordado la relatividad de todo origen, la imposición de toda pureza. Esta es una de las razones de la vigencia de una literatura cuyos asuntos me han parecido siempre un mucho ajenos a la época. Fuentes fue uno de los primeros narradores que asumieron la tradición central de la modernidad y la cultura europea para entrelazarla con elementos procedentes de

otras culturas y tradiciones; tal y como Ezra Pound u Octavio Paz habían hecho dentro de la poesía. Desde la ribera de la pregunta por la identidad en el momento de la muerte —y esa pregunta afecta no sólo a una ontología nacional sino que es también una pregunta por nuestra verdad en tanto humanos sobre la tierra: recuérdese a Artemio Cruz, recuérdese a Felipe II, a Escipión El joven, a Jerónimo de Aguilar en estas novelas de *El naranjo*— Fuentes ha rozado temas caros a la discusión contemporánea, como lo son las parejas de progreso y barbarie, lenguaje y verdad, ficción e historia. No casualmente, Milan Kundera, un escritor sumamente cercano estéticamente a Fuentes, ha resaltado la consanguinidad de esta obra con la narrativa centroeuropea, particularmente con la novela sustentada en el ensayo y el talante filosófico.

Siendo corolario, suma y complemento de un ciclo no sorprende que en *El naranjo* reencontremos los vestigios, los ecos y las añadiduras de asuntos en otros libros ya tratados. Busca Fuentes atar cabos, deshacer equívocos, anudar la historia. *El naranjo* o la tentación del orden aristotélico: la esfera como metáfora de la perfección celeste, la naranja como emblema de una excelencia literaria que no busca la abertura, el shandismo, sino el pleno dominio del autor de la obra. Quien aspira a un mundo cerrado espera también detentar la verdad y cancelar el vaivén de la historia.

Llama un poco la atención el carácter eminentemente mexicano de la literatura de Fuentes. Con ello no aludo a su obsesión por nuestra identidad sino al hecho de que esta pregunta y la entrevención de un elemento mítico de rai-gambre prehispánico —los dioses que continúan vivos y afectan aún la historia— constituye un tópico netamente mexicano, correspondiente a las circunstancias que no sólo moldearon a Carlos Fuentes sino a una entera generación. Acaso por ello a quienes nacimos en los sesenta poco nos sorprenda su literatura urdida con preguntas, tejida con nudos a veces tan evidentes que palpándose

molestan porque detienen la lectura y nada enseñan, que son respuesta o resonancia de ideas ajenas. Pásmenos en cambio que sea precisamente por tales motivos y no por sus virtudes literarias que esa obra resulte tan elogiada y estimada. La ontología del mexicano y el tópico del pasado vivo me parecen superados. El horror que resulta del enfrentamiento con los sustratos arcaicos es un clisé propio del género de terror y ante todo un nudo de la sensibilidad romántica. Los europeos en busca del encuentro con la oscuridad de su alma depositaron en la otredad —el otro tiempo, la geografía ajena, la distinta cultura— el horror. En un principio los países meridionales proporcionaron las locaciones para la novela gótica —Ann Radcliffe, M.G. Lewis, Jan Potocki—. Luego Arthur Machen permitió que existieran cuentos como "La fiesta brava" de José Emilio Pacheco al recuperar al Merimé de la "Venus de Ille" y configurar un innoble Gales mediante el saqueo de las leyendas druidas y sugiriendo ciertas presencias mitológicas acechando el valle. De ahí sólo dista un paso para que D.H. Lawrence, quien escribió cuentos ambiguamente terribles con dioses paganos latiendo en la espesura, delatándose en la atmósfera, descubriera su Gales en nuestro país. ¿Qué nos puede decir esta visión tan extranjera, tópico dominante de muchos de los poemas que Roberto Tejeda ha elegido para su antología de poetas anglosajones en México: *En algún otro lado?* ¿Cómo indignarse por que Tobbe Hopper en su última película —*Peligrosamente tuya*— invoque maldiciones aztecas para sostener un terror que ya no puede ser moderno —el encuentro con el otro geográfico que es un otro cultural, un hombre que niega nuestros valores y pone en duda nuestras convicciones— sino un encuentro con el otro que está en nosotros —así *Poseción* de Zulawsky o *Pesadilla en la calle del infierno*, la primera, de Wes Craven? La ontología nacional convertida en próspera industria de nuestra inteligencia tampoco es un descubrimiento mexicano. Habría que revisar la

influencia de Ortega y Gasset entre nosotros y la vigencia de su teoría de las generaciones. Lo cierto es que un Carlos Fuentes convertido en oráculo cristiano y preocupado por definir nuestros límites o alcances culturales resulta poco menos que aburrido para un lector menos crédulo que los incondicionales estudiantes norteamericanos.

En otros momentos he asentado mi disgusto con esta obra. Leyendo las reseñas, críticas y opiniones de mis contemporáneos —pienso en Sergio González Rodríguez, Christopher Domínguez, Fabienne Bradu— advertí que mi reclamo a Fuentes de una literatura menos artificiosa, donde las disquisiciones fueran menos evidentes y más lúcidas, una literatura que no pareciera el cuento de un filósofo, por desgracia tan en boga —Süskind, Kundera, Eco—, no era ajeno a la sensibilidad de la época. *El naranjo* no ofrece un cambio radical en la actitud de Fuentes. Si lo hace en cuanto a que ahora sus personajes se interrogan a sí mismos y en el momento agónico no sólo recapitulan sobre sus actos, que tienen que ver con las invasiones, guerras y encuentros culturales —no siempre, aclaro— sino buscan su nombre, su máscara, su verdad. No me apena confesar que siempre he visto en Carlos Fuentes un escritor modélico en lo que al manejo de las voces se refiere. Y me apena aún menos declarar que el gozo que su estilo me provoca pronto suele ser sustituido por el desencanto ante sus ideas. Uno de los juicios certeros en el ensayo de Enrique Krauze sobre el personaje de Carlos Fuentes apuntaba a su barroquismo verbal. Esa incontinencia lingüística que otras veces me ha molestado no está ausente de estas novelas —sí, Fuentes el cervantino ha retomado el concepto de novela con que Cervantes concibiera la urdimbre de las suyas *Ejemplares*—. Pero siendo narraciones que aprehenden las voces de personajes situados en los siglos XV y XVI en unos casos y de un actor delirante en otro, el exceso verbal, la pasión por las palabras no suena a mero ejercicio retórico. Hay una perfecta confluencia entre el estilo de los personajes y el estilo fontesino. Sobre decir que esta única virtud merecería la lectura del libro porque Carlos Fuentes siempre me ha parecido dueño de un estilo deslumbrante, con un auténtico dominio de las formas retóricas y no sólo de las narrativas, que narrador que no

conservar u observe el ritmo del periodo y el compás en que se trenzan los acentos desatienda, no es escritor del todo.

El naranjo no es sólo un libro bella, deleitosamente escrito. El andamiaje intelectual, los elementos susceptibles de interpretación, que uno preferiría soterrados y no ostensibles, aunque lucientes no alteran, no importunan los actos narrados. Y al final uno advierte la noble urdidumbre de las historias, a pesar del machacón símbolo del naranjo en flor como metáfora del arraigo y el trasplante de distintas culturas o de la pareja del sol y la luna, de la plata y el oro, de la muerte que es vida. Más allá de estos indicios ostensibles de una comunidad y un diálogo entre las diversas culturas, tiempos y geografías, se advierte la secreta correspondencia de los tiempos en la conjura de Martín Cortés, que me recordó la conjura de los jóvenes viciosos y endeudados que siguieron a Catilina. O los juicios interminables y en un sólo seguimiento retórico de Hernán Cortés, toda una obra kafkiana. Historia: trazadura del accidente que un detalle mínimo convierte en otra historia. Aunque estas novelas pueden leerse como una mirada a diversos periodos de nuestra historia occidental —de Roma al dominio japonés— deben también verse como la historia de las preguntas del hombre. Están aquí la fama, la amistad, la traición, la duda, la busca de una verdad que nos redima y nos trascienda, todo aquello que hace del hombre la más grande maravilla de la creación.

Círculos, resonancias, ecos de las migraciones de las aves y de las huellas del hombre sobre la arena, *El naranjo* cierra espléndidamente un ciclo enseñando que toda historia es presente y todo presente pasado y por venir. □



Grabado de Posada

Los buscadores de oro

de Augusto Monterroso

por Fabienne Bradu

• Alfaguara, 123 pp., México, 1993.

A diferencia del "río" de Cardoza y Aragón, "móvil repetición de energía irreplicable", el río que contempla el niño Monterroso desde la ribera de su fiebre palúdica es un caudal apresado y sitiado por los relámpagos de la memoria. Aunque compartían una misma nacionalidad, un mismo paisaje primigenio, unas mismas tempranas visitas a una imprenta y, sobre todo, un mismo cielo de azul limpio con compactas nubes blancas que se mueven más espectacularmente que en ninguna otra parte del mundo, las infancias de estos dos guatemaltecos arraigados en México parecen pisar dos tierras tan distintas que uno se resiste a creer que fueron la misma. Lo que distingue a estas dos Guatemalas no es tanto la diferencia de generación entre los dos escritores, ni siquiera el previsible contraste entre una capital y su provincia, sino más bien el *estilo* que es la tierra donde se construye una obra y, finalmente, la única tierra que pisa un escritor. Mientras Cardoza y Aragón produce su memoria a fuerza de repetición y de variaciones, Monterroso la fija en un simulacro de precisión, de brevedad y de exigente selección. Si el primero rehace el caudal del río, el segundo lo filtra en unos cuantos remansos que son los escuetos capítulos de *Los buscadores de oro*.

"¿En dónde he leído bien la infancia? ¿Su severidad y fosforescencia? ¿Su belleza frágil? Me quedo sin respuesta. El niño sabe bien lo que quiere, de pronto, adolescente, ya no sabe que quiere y este salto al vacío es desolado aturdimiento", se pregunta y afirma Cardoza y Aragón al principio de su remembranza.

¿Acaso Monterroso detiene sus memorias en el umbral de la adolescencia por esta razón que aduce Cardoza y Aragón y que le da al libro de Monterroso esta apariencia de certeza límpida? Sin embargo, sus lectores sentirán que Monterroso se detiene ahí donde empezaría la parte más compleja de sus memorias: los tiempos de las dudas o del "desolado aturdimiento".

Sin voluntad de hacerle un juicio de intención, sospecho que Monterroso quiso preservar la entereza de su infancia poniéndola en un libro aparte, que la resguardaría así de los riesgos inherentes a la biografía y a la autobiografía. En ambos géneros, es el período de la vida de un escritor más susceptible de omisión por parte del lector. ¿Cuántos lectores de biografías o de memorias se saltan la infancia de un escritor hasta llegar al momento, variable según los casos, en que el individuo empieza a volverse responsable de su destino? Sólo la creación literaria puede resarcir y compensar el inevitable e irrepetible lugar común de la infancia. A esta idea le ha apostado Monterroso, al mismo tiempo que, al detener su relato en 1936, parece decir: *Los buscadores de oro* se leerá o no se leerá, pero ¡no se saltará!

El preámbulo al relato cuenta las circunstancias que dieron origen al proyecto. En 1986, a raíz de una invitación a la Universidad de Siena, Monterroso tuvo la intuición de que necesitaba explicarse primero a sí mismo quién era ese escritor que, vanamente entonces, intentaba presentar ante un público más extraño aún que su público de adopción. El preámbulo precisa las circunstancias, pero escamotea la razón por la cual Monterroso piensa que, al concluir el proyecto, entenderá mejor quién es ese escritor que casualmente se llama Augusto Monterroso y por qué la "explicación" debe circunscribirse al único tiempo de la infancia. Más que una voluntad de (auto)explicación, *Los buscadores de oro* se antoja un desentrañamiento de lo que es un escritor a través del ejercicio mismo de su arte. En este sentido, no es tanto el conocimiento de los orígenes de Monterroso lo que nos hace conocerlo mejor, como el arte narrativo con el que nos revela este conocimiento.

A la manera de un Nabokov que dramatiza sus concepciones del género biográfico en la ficción de *La verdadera vida de Sebastián Knight*, Monterroso

reconstruye su pasado insinuando, casi únicamente gracias a la estrategia del relato, una reflexión sobre la memoria y su ejercicio, sobre la vanidad y el placer de semejante empresa. Como muchos de sus libros anteriores, *Los buscadores de oro* es una lección de estilo. La aparente transparencia de estas memorias no es sino un hábil enmascaramiento de tensiones y dudas, afirmaciones y desmentidas que recorren el texto como una permanente interrogación sobre sí mismo. En algunos casos, Monterroso lo hace, digamos, de una manera muy "monterrosiana", como cuando, después de dar rienda suelta a una erudita disquisición sobre Janus Vitalis de Monterroso, descalifica el orgullo de augurarse probable descendiente del poeta neolatino con tres líneas finales: "Conviene advertir, por último, que mi interés por las genealogías es nulo. Por línea inglesa directa todos descendemos de Darwin".

A menudo la tensión se crea implícitamente a través de un juego de reconstrucción y desconstrucción de la memoria. En estos momentos, Monterroso se parece a un prestidigitador que, después de realizar su espectáculo, le enseñara a su público todos los trucos de sus magias y diera así otro espectáculo tan cautivador como el primero. Sus "trucos" residen en un impecable manejo de los tiempos de narración que meten al lector a la mitad del escenario, luego lo sientan a cierta distancia, en la butaca desde donde observará la reflexión del narrador sobre lo sucedido, lo vuelven a subir a las tablas que caminan los fantasmas del pasado, y, finalmente, encienden las luces para deshacer el artificio de este viaje a través del tiempo y de las vidas ajenas. Esta afortunada manipulación del lector que así le sigue al escritor en sus vaivenes temporales y reflexivos, es particularmente notable en el capítulo dedicado a la primera "experiencia" sexual de Monterroso, a los cinco años de edad. Después de recrear la fuerza del recuerdo a través de un violento paso al presente de narración, de meter al lector debajo de la mesa donde el niño Monterroso observa con dadero deleite el sexo de una niña que, con toda la inocencia de su edad, se complace en satisfacerle su curiosidad, después de ir y venir entre la experiencia y su recuerdo, concluye como quien borra de un manotazo una duda irresoluble que, sin embargo, sabe fundamental: "Y

quizá este recuerdo no tenga mayor ni menor importancia que otros; pero es el primero. O el que por alguna razón decidió hace años escoger como el primero."

La evocación del padre quizá podría justificar la voluntad de autoexplicación que Monterroso anunciaba en el preámbulo. "Pasar de un mundo de ficción sin objeto a otro más definido, como sería el de la literatura, tal vez sea lo poco que salvé de su herencia, transmitida quien puede decir por qué conductos", afirma Monterroso como posible origen de su vocación de escritor. Sin embargo, una vez más, la filiación se expresa de un modo más implícito que en esta hipótesis arriesgada como una precaria conclusión. Se expresa, por ejemplo, en la precisión de los términos con los que Monterroso evoca el universo de la imprenta y que era el universo del editor Vicente Monterroso. Esta precisión es, a un tiempo, un homenaje al padre y su herencia. También se expresa a lo largo del retrato del padre, uno de los momentos más logrados del libro, a través de unas pinceladas que sugieren una posible confusión entre el retrato y el autorretrato: "Con su constante buen humor externo disimulaba su gran tristeza interior". ¿No es acaso una descripción de carácter que podría aplicarse al escritor Monterroso en perpetua rebeldía contra su fama de humorista? Hay que señalar que la evocación del padre se desarrolla dentro de un largo paréntesis, como si el memorioso Monterroso se agarrara literalmente de estos signos de puntuación para contener la emoción que todavía vive, a punto de desbordarse en viva emoción, en el recuerdo de la figura paterna.

Otro hilo tenso recorre el libro, y que es, a un mismo tiempo, su hilo conductor y su meta final: ¿los orígenes tienen o no una influencia en la configuración de un escritor? Al principio, Monterroso afirma que tal determinación es inexistente: "...estoy convencido de que para quien en un momento dado, de pronto o gradualmente, decide que va a ser escritor, no existe diferencia alguna entre nacer en cualquier punto de Centroamérica, en Dublín, en París, en Florencia o en Buenos Aires." Pero, al evocar, entre otras, las figuras de Rubén Darío, de Porfirio Barba Jacob o de Enrique Gómez Carrillo Monterroso marca las diferencias entre la bohemia de París y Madrid y la bohemia, trágica y grotesca, en que se convierte en Centroamérica la imitación

de los modelos europeos. La pregunta no puede ser más elocuente: "¿Cómo, con ese espíritu dedicado al arte y a lo que se llama el ideal, era posible hacer nada, así fuera sólo sobrevivir, en aquel ambiente en que en lugar de cafés había cantinas y en lugar de ajeno aguardiente de caña, llamado 'guaro', ese licor de bajo precio que 'producía una embriaguez innoble', y en que la selva —como decía Barba Jacob— se comía a la ciudad, una compañía productora y vendedora de plátanos colocaba a los presidentes —todavía los coloca— y en que un esbirro como Tomás 'Caquita' podía agarrar del cuello a un poeta y aterrorizarlo en la cárcel por 'maricón'?" Más allá de esta contradicción manifiesta, lo que nos dice Monterroso es que no hay más orígenes que los interiores, ni más tierra para el escritor que el territorio de su obra. "Vivo con la incertidumbre de mi derecho a pisar ni siquiera los treinta y cinco centímetros cuadrados de planeta en que me paro cada mañana", dice en un momento Monterroso. Por fortuna para él y para nosotros, el territorio de su obra es mucho más extenso de lo que requiere su breve humanidad. □

Los tambores de Calderón

de Jean Meyer

por Enrique Krauze

• Editorial Diana, México, 1993.

Juan García Ponce dijo alguna vez que uno escribe siempre el mismo libro aunque publique diversos títulos. Creo que la observación caracteriza no sólo a los novelistas sino a los historiadores. Hay una distribución misteriosa de la superficie fértil de la historia. Esta distribución puede ser genérica o temática. Hay quien cultiva la parcela del arte o la microhistoria, la síntesis histórica o la historia

militar. Otros se especializan en etapas: la Colonia, la Independencia, la Revolución. Deslindados los campos, la vida intelectual transcurre muchas veces como una variación sobre un mismo tema.

La parcela de Jean Meyer es la intersección entre la violencia y la fe: la guerra santa. Durante los años sesenta, Meyer recorrió el Occidente de México —Michoacán y Jalisco en particular— recogiendo testimonios y documentos sobre un fenómeno sobre el cual sólo tenía vagas hipótesis marxistas: la Guerra de los Cristeros. Poco a poco deshecho sus ideas preconcebidas, se adentró en un mundo fascinante, arcaico, sagrado, y descubrió que se trataba de un momento extraordinario en la historia del Cristianismo occidental. Aquella explosión de violencia y fe —tiempo eje en la historia mexicana— revelaba las tensiones de nuestro pasado de modo más amplio y complejo que la propia Revolución de 1910 a 1920. ¿Cómo era posible que un país como México en 1926 hubiese sido escenario de una guerra religiosa similar a las del siglo XVI europeo? La respuesta a esa pregunta llenó los tres tomos memorables de *La Cristiada*.

De modo aún más pronunciado que el zapatismo, la Guerra de los Cristeros fue una erupción volcánica de la historia, en particular de la historia más entrañable para el pueblo: la que fundaron los misioneros en el siglo XVI. Decía Sahagún que los antiguos mexicanos eran "religiosísimos" y muchos de los autores que lo siguieron lo comprueban. Clavijero, dos siglos más tarde, sostenía que junto al poder, la religión era la columna vertebral de la vida mexicana. En sus representaciones a la Corona, Abad y Queipo insistía siempre en el lugar preponderante que ocupaban la Iglesia y la fe en la vida social del país: trastocarlas significaría encender de inmediato el "fuego eléctrico" de la Revolución francesa con consecuencias impredecibles. El país moderno e independiente que con inmensos trabajos comenzaría a construirse en 1821 partiría de esa condición. Sólo en un país así podía concebirse una rebelión religiosa y campesina en el siglo XX por razones de conciencia. Sólo así se entiende que los caudillos de la Guerra de Independencia fueran sacerdotes insurgentes y su guerra en varios sentidos, una guerra santa. Ningún otro territorio del imperio español, ni siquiera el Virreinato del Perú, presentó un fenómeno similar.

Si *La Cristiada* fue la historia integral del choque entre el poder y la fe, si *El sinarquismo ¿Un fascismo mexicano?* fue la historia de la posterior distorsión política y moral de ese movimiento en tiempos de Ávila Camacho, *Los tambores de Calderón* es la historia del momento en que la violencia se hermana con la fe para romper el orden novohispano y vislumbrar la vida independiente. Los hechos ocurren a fines de 1810 en el Occidente de México —futura zona cristera— y se centran en varios sacerdotes insurgentes guiados por el celo del hombre que obedeciendo a un súbito "frenesí" ha decidido incendiar el reino para obtener la Independencia. Lucha por eso, pero ¿sólo por eso?

Meyer explora otros motivos recónditos en el gran personaje. La ruina de sus haciendas, el enloquecimiento de su hermano Manuel como secuela de la Consolidación de los Vales Reales. Se trata, claro, del viejo resentimiento de los criollos contra los gachupines pero anclado, en su caso, en agravios humanos, demasado humanos. Sólo así se explica la violencia de la Alhóndiga, el boato de "Su Alteza Serenísima" en Guadalajara y el carácter premeditado de crímenes que el propio Hidalgo, en su proceso, aceptó como inadmisibles e innecesarios. "Bien sabía —declaró— que eran inocentes".

He hablado de historia y no de novela, aunque no ignoro que varios de los materiales que Meyer utiliza en su obra —algunas cartas, por ejemplo— son ficticios. *Los tambores de Calderón* es una novela apasionante sobre las torturas morales de aquellos sacerdotes y de un personaje que jamás había aparecido en nuestra historiografía con una nitidez y dramatismo semejantes: el villano mayor, Félix María Calleja. Pero el libro es también, a mi juicio, y sobre todo, historia. Este carácter sui generis tiene que ver, según creo, con el estilo historiográfico de Meyer y a él me quiero referir.

¿Cómo escribir una historia de la Independencia a estas alturas? Igualar a los grandes clásicos —Alamán, Mora, Zavala— parece imposible. Cercanos a los hechos, testigos de los hechos en algunos casos, recogieron con una riqueza insuperable los datos de aquella guerra. Los historiadores liberales o conservadores que los siguieron pudieron añadir algo aquí y allá pero en lo fundamental abreviaron en esas fuentes. Todo lo que cabe decir en favor o en contra de

aquella revolución se ha dicho generación tras generación. ¿Qué resta? Volver a ella con el acervo de esos clásicos y con ciertos materiales nuevos, reveladores: los que Meyer ha reunido en sus estudios sobre el Occidente de México, y los que Carlos Herrejón ha publicado en sus admirables investigaciones sobre la Insurgencia.

Volver a ella con libertad. No contar la historia de modo convencional, académico, sino imaginando la cadena de situaciones de los héroes: sus dudas, torturas, pasiones, extravíos, amores, debilidades, grandezas. Inferir de los más pequeños indicios, de una frase, una anécdota o una leyenda, al hombre detrás del mito. No conozco ningún libro que recupere la tensión, la tragedia, la crueldad, la locura del efímero imperio de Hidalgo en Guadalajara como esta novela histórica o historia novelada de Meyer. No veo cómo hubiera podido dar con esa fibra íntima en sus personajes más que en la forma en la que lo hizo: llenando coherentemente los huecos de su historia con una invención verosímil.

"Revisionismo" es una palabra pobre para designar el papel que ha cumplido entre nosotros Jean Meyer. A fines del siglo XX, cuando la primera revolución de todas (la francesa) ha tenido el valor de ver su propio rostro ensangrentado en el espejo, Meyer nos presenta el espejo fiel de nuestras revoluciones en toda su humanidad. ¿Qué nos ha descubierto? Su trasfondo. Desde *La Cristiada* hasta *Los tambores de Calderón* ha escrito un sólo libro interminable y magistral: el que recorre en todo su caudal y todas sus estridencias —creativas y destructivas, turbias y transparentes— el río subterráneo que fundó a nuestro pueblo: el río de la religión. □



Grabado de Posada

Eminencia o la memoria fingida

de Javier Alfaya

por Christopher Domínguez Michael

• Alfaguara, Madrid, 345 pp, 1993.

Una de las razones que impulsaron a Marcelino Menéndez y Pelayo a escribir su *Historia de los heterodoxos españoles* (1883) fue la urgencia de refutar el vasto panfleto que Juan Antonio Llorente publicó contra la Inquisición hacia 1818. Llorente había sido secretario general del Santo Oficio en 1793, y al fracasar su tentativa reformista, se convirtió en el más popular de los deturpadores liberales de la Inquisición española. ¿Cómo fue posible que aquel tribunal haya caído, en las postrimerías de su ejercicio, en manos de clérigos ilustrados y deístas? Javier Alfaya ha escrito *Eminencia o la memoria fingida*, una hermosa novela que interroga el corazón y las razones de un amigo de Llorente, don Ramón José de Arce y Reinoso, cuadrágimo cuarto y último Inquisidor General de España, quien en 1808 abrazó la causa de Napoleón y reconoció a su hermano José como efímero rey de España.

1808 es la fecha en que el mundo hispánico conoce su primera y desgarradora aparición en ese horizonte contemporáneo que las tropas napoleónicas habían vuelto materia de historia universal. Al pretender la imposición de las Luces por la fuerza, los franceses provocaron una rebelión nacionalista que pospuso más de un siglo la integración española a la Europa republicana; al abandonar esa España que lo humilló, la fortuna del Emperador empezó a marchar hacia el ocaso, y, finalmente, el anhelo por legitimar a Fernando VII, El Deseado, prendió la mecha de los levantamientos que desmembraron al Imperio español en América.

Javier Alfaya ha escogido 1808 como la fecha crítica para destacar la figura histó-

rica del arzobispo Arce y Reinoso, escribiendo una novela tan digna por la transparencia de la época recreada como poderosa por la indagación del suicidio político, llevado a cabo por el último de los grandes inquisidores.

Masón y libertino, incrédulo que no ha dejado de amar una liturgia que condena, Arce y Reinoso tomó posesión del Santo Oficio en 1798, como sucesor del piadoso Lorenzana. Arce y Reinoso debía el puesto a Manuel de Godoy, el Príncipe de la Paz, valido de Carlos IV y amante de la reina. Arce y Reinoso pretendió reformar el Santo Oficio, atenuando su rigor en una época en que la antigua congregación de la fe ya no era otra cosa que una fracción de la policía política. El propio Llorente —el mismo personaje de *Eminencia o la memoria fingida*— recuerda que durante la administración de Arce y Reinoso sólo se quemó una estatua y veinte personas fueron penitenciadas públicamente, mientras que durante la década anterior, antes de la muerte de Carlos III, todavía sufrieron persecución inquisitorial Olavide, Clavijo y Fajardo, Tomás de Iriarte y el matemático Bayle.

Arce y Reinoso renunció al cargo de inquisidor general poco antes de la entrada de Murat a Madrid, y ante la sorpresa de los invasores, alentó la disolución del tribunal que había dirigido. Javier Alfaya dibuja el retrato de uno de esos hombres, raros en la historia, que deciden salir de escena en el momento preciso y por la puerta principal, pues Arce y Reinoso, sabía, nos dice el novelista, que "mi persona engendra sospechas, no certidumbres. Y de esta manera me voy salvando".

Eminencia o la memoria fingida es una novela amada sobre los supuestos apuntes personales de Arce y Reinoso, redactados entre 1808 y 1811. Mientras seguimos al inquisidor en su endiablado periplo erótico, vemos pasar al todopoderoso Godoy lo mismo que a ese señorito sin escrúpulos que fue Fernando VII, conspiramos con Goya en un carruaje y asistimos a los juegos de la corte bufa que montó *Pepé Botella*. Melómano, Javier Alfaya no olvida registrar el prodigioso exilio de Luigi Boccherini en la corte borbónica ni la influencia del señor Haydn sobre la música española del siglo XVIII.

Pero más allá del fresco histórico, aquel paradójico inquisidor representa un drama que los latinoamericanos

conocemos bien y que en 1808 atrapó a esos españoles que prefirieron las reformas liberales prometidas por una potencia extranjera a las consabidas garantías soberanas ofrecidas por la tradición patrimonialista. Esa fue la tragedia de los afrancesados y en la figura literaria de Arce y Reinoso, Javier Alfaya reseña con maestría la duda de un espíritu universal ante su nación. En 1808 nació el nacionalismo militante tal cual lo hemos conocido desde entonces en España y América Latina: antiimperialista y popular, militarista y religioso, carismático y descamisado. Un personaje como el arzobispo Arce y Reinoso ve nacer tanto a la *guerrilla* como al *caudillo* en las actuaciones de Mina el Joven y de Fernando VII, ancestros tanto del Che Guevara como de Francisco Franco. Se antoja, finalmente, que una pluma como la de Javier Alfaya se ocupe de una figura como la de José María Blanco White, otro heterodoxo, que tomó el partido antinapoleónico en 1808.

Javier Alfaya coloca a su arzobispo en la disyuntiva de intentar lo deseable y lo imposible: la negociación entre los hermanos divididos, entre los afrancesados como él y sus adversarios liberales, signatarios en Cádiz de la Constitución de 1812. El arte novelístico de Javier Alfaya revela sus poderes en esa conspiración en la que Arce y Reinoso juega su última carta, y que hace de los últimos capítulos de *Eminencia o la memoria fingida* una escenificación que recuerda a Casanova. Es de notarse la gracia con la que el novelista español reproduce los giros idiomáticos del siglo XVIII, sin caer nunca en el pastiche o la hipérbole.



Grabado de Posada

El último inquisidor marchará al exilio, junto a su amigo y protector Manuel de Godoy. Javier Alfaya decide cerrar su novela en un aparte que reúne al Príncipe de la Paz y al arzobispo con el viejo Talleyrand, tres sobrevivientes de la Europa napoleónica, y los deja jugando al billar en el café Tortoni, dejados de la mano de Dios y olvidados por la memoria del mundo.

Eminencia o la memoria fingida es una novela que critica la historia y exalta a un rebelde, pues el arzobispo Arce y Reinoso es uno de aquellos formidables heterodoxos españoles que hicieron rabiar a don Marcelino Menéndez y Pelayo. Conocido como poeta y por sus traducciones de literatura inglesa, director adjunto de una importante revista musical, Javier Alfaya presenta su primera novela y ofrece con ella un libro impar en las letras españolas contemporáneas. □

Pasiones pasadas

de Javier Marías

por Rosa Beltrán

• Barcelona, Anagrama, 237 pp, 1991.

En *The Life and Opinions of Tristram Shandy* la biografía de un caballero inglés a mediados del siglo XVIII y el retrato de su época se construyen a partir de lo que la crítica tacha con desdén de "comentario". Una forma discursiva que, entre otras fobias, generalmente provoca irritación y goza de poco prestigio en el ámbito del ensayo, puesto que ahí todo debe ser probado con base en axiomas y juicios argumentales. Pero Javier Marías siempre ha nadado a contracorriente. La habilidad persuasiva de sus novelas depende, precisamente, del comentario y la digresión —o, mejor dicho, de la serie de digresiones

que convierten la narración en interminables cajas chinas. Al leer *El hombre sentimental* (1986) o *Travesía del horizonte* (1988) lo mismo que algunos de sus artículos y relatos: "El hombre que pudo ser rey" (1985), "La dificultad de perder la juventud" (1989), "Lo que dijo el mayordomo" (1990), no escapa al lector la alusión indirecta al quehacer de Sherezada: la repetición de situaciones semejantes en historias distintas como prueba de verdad.

Es posible que el engaño deliberado sea el primer resorte de la fascinación que ejerce la prosa de Javier Marías; apenas leídas las primeras líneas, el lector se enfrenta a un estilo capaz de convencerlo de que lo que se dice es absolutamente irrefutable y, al mismo tiempo, totalmente subjetivo.

Que las formas predilectas de Marías son el comentario, la digresión y la comprobación oblicua lo atestiguan no sólo su notable traducción al español del libro de Sterne o su entusiasmo por los autores ingleses del XIX. La prueba está, según insinúa él mismo, en una obra que se caracteriza porque en ella narradores y personajes se sienten autorizados para emitir las afirmaciones más "descabelladas, categóricas, contradictorias y caprichosas sin necesidad de justificarlas jamás". Esto, que no tiene por qué extrañar a nadie en los textos de ficción, donde es de esperar que la medida de los juicios del autor sea puramente retórica, es decir, literaria, dota en cambio a los ensayos de Marías de un matiz perturbador. La seriedad con que expone temas como los perjuicios del amor en la sociedad contemporánea ("Amor eterno", 1990), la actual dificultad de insultar (1987), o la imposibilidad de vengar los agravios ("La venganza y el mayordomo", 1987), contrasta con el desprecio que hoy tienen asuntos que fueron tan importantes hace apenas un siglo. La verdad que impulsó a tantos autores de épocas pasadas y los sentimientos que alimentaron las grandes biografías de otro tiempo, son expuestos aquí a la luz de una nueva moral, la de fines del segundo milenio, para exponer lo que el autor llama el "proceso de infantilización de la humanidad", esto es, la falta de compromiso y la carencia de convicciones del hombre de nuestro tiempo.

Junto con la certeza del "fin de los tiempos", según Marías, nos ha llegado también la certeza del fin del amor

—merced a nuestra enorme capacidad de prever un final antes de que el amor ocurra siquiera—; la convicción de que es imposible salvar a los países pobres; la totalización del gusto. A la sensación de *spleen* que acompañó las últimas décadas del siglo pasado, hoy se opone una forma de hastío menos estimulante. Una suerte de decaimiento debido al "fin de las ideologías", el "fin de la historia", etcétera. Un hartazgo sin impulso estético que consiste en la sensación de que "nada queda por hacer, nada queda de qué hablar, nada sobre lo que pensar, al menos colectivamente".

Pero en este proceso de inmovilidad colectiva a que se refiere Marías en la parte medular de *Pasiones pasadas* parece no haber intervención de la voluntad o las ideas del sujeto. Según se desprende de ensayos como "La edad del recreo" (1989) o "Quiénes hacen la cultura" (1990), la indolencia del hombre de fines del siglo XX es originada y promovida por los mecanismos de divulgación masiva de la cultura. A ellos se debe que ésta sea hoy un concepto hueco y carente de sentido cuya política principal consiste en que nadie sepa de qué va la cosa aunque todos estén de acuerdo.

Como el método del autor consiste, a la manera de *Tristram Shandy*, en basar sus juicios en "la vida y las opiniones de un caballero", no cabe hacerse preguntas acerca de la validez de una crítica que, por otra parte, está dirigida a individuos que no lo son. Es decir, a ciudadanos que desde la perspectiva expuesta en estos ensayos, participan de la cultura tan sólo como voraces —aunque pasivos— receptores. Tampoco tiene sentido cuestionar otras afirmaciones, como aquella de que la manipulación de la cultura de parte de los poderosos (estadistas, ministros, políticos y economistas, quienes la emplean como coartada para sus fines) sea la causa de que ésta se haya convertido en el cuerpo informe que hoy es. No tiene sentido, no porque no sea verdad, sino porque el estilo burlón y huido de Marías desautoriza de antemano cualquier afán doctrinario. La intención de estos artículos acerca al autor más a la figura romántica del egoísta —ese "perfecto conocedor de sí mismo", cínico y falto de escrúpulos, quien "por suerte no intenta convertir ni salvar a nadie"— que a la del educador social, empeñado en hacer profecías milenaristas o dar cátedras morales. El propio

Marías parece curarse en salud cuando apunta que "la mayor virtud y ventaja de los egoístas [es] la capacidad de observar sin estar obligados a compadecer" ("Elogio del egoísta", 1990).

Desde el prólogo, Marías advierte que la voz que cuestiona la moral de los tiempos que corren es la de un novelista que "practica el género" con "intención literaria". Los treinta y un artículos del libro obedecen, según explica, a un número idéntico de momentos "siempre pasados", y no buscan tener más justificación que "la vehemencia y pasión de un instante". De las cinco partes que componen el libro la primera "Tres ciudades, un barrio y una casa" se destina a evocar los dos lugares (Venecia y Barcelona) en los que el autor ha vivido, además de Madrid. Tanto el tema como el tratamiento sugerirían un desarrollo más amplio del que permite la extensión de estos artículos, que se quedan en una suerte de "instantáneas". La segunda parte ("Cinco retratos"), combina impresiones literarias y experiencias vividas con tres escritores (Juan Benet, Luis Antonio de Villena, Aliocha Coll), un "entendido" en toros y el "tío Jesús". La tercera y mejor lograda, "Asuntos vitales y asuntos mortales" expone, junto con la cuarta, "Asuntos no muy literarios" los principales tabúes de nuestro tiempo. El último apartado, "La dificultad de perder la juventud" es una exégesis del propio autor, quien a lo largo de su vida como escritor ha sido tildado, invariablemente, de "joven artista" o de "novelista precoz". La variedad de temas no demerita una obra cuyo rasgo común, a fin de cuentas, consiste en trazar una línea que une a dichas "pasiones pasadas" con un punto de vista actual, el de quien vive las últimas décadas del siglo con una extraña sensación de *déjà vu*. La inclusión de artículos de los que en algunos casos proceden obras de ficción hace que ciertos pasajes coincidan o se repitan con variantes, lo que puede restar valor a la unidad del libro, o añadirle interés, según se vea. Si, como quiso su autor, encontramos que "las mismas palabras pueden ser ficticias o reales sin depender de ellas mismas, sino de dónde se inscriben o con qué se envuelven", *Pasiones pasadas* resulta un libro tan exquisito como las novelas que lo nutren o se derivan de él. Si, por el contrario, nos sentimos reacios a validar ésta y otras propuestas en lo que supone

ser un libro de ensayos, habremos caído, de cualquier modo, en la trampa. Aquella que nos hizo olvidar que un ensayista es, ante todo, un escritor y por tanto, un "hacedor de palabras". □

La Cervantiada

Ed. Julio Ortega

por Ernesto Hernández Busto

• Ediciones Literarias, Madrid, 1993.

Cualquier antología es un poco el fruto del azar, de ese extraño mecanismo que imanta los textos alrededor de un tema, sumado, por supuesto, a la deliberada coherencia de un editor. Lástima que la antología de Julio Ortega sobre el *opus magnum* de la literatura en nuestra lengua se quede a medio camino entre ambas configuraciones.

Por una parte, el azar se ordena en las confesiones de algunos antologados (que sirva como ejemplo la *Historia personal del Quijote* de Bryce Echenique) acerca de cómo se encontraron con el libro de Cervantes un día glorioso de sus vidas; por otra, la inteligencia de Ortega termina arriesgándose en una "política de inclusión" donde resalta la convivencia inquietante de un texto, francamente prescindible, de Dante Medina, y un ensayo, breve y lúcido, de Gabriel Zaid.

Resultado dispar, entonces, el de este homenaje que a ratos reviste pronunciados tonos de narcisismo intelectual. No es criticable referirse a una experiencia personal para ensayar sobre *El Quijote*, pero hay ciertas diferencias entre la crónica admirable de Edgardo Rodríguez Juliá y el texto de Carlos Fuentes, escrito como ejercicio escolar en el Colegio México a los 15 años.

Pareciera como si a la hora de hablar del clásico, la tentación de la ficción gobernara todas las lecturas: los textos

de José Balza. Carmen Boullosa y García Márquez son los mejores ejemplos de cómo la obra de Cervantes provoca todavía ejemplares revisiones lingüísticas. Pero de nuevo resalta encontramos, al lado de los nombres antes mencionados, otros ensayos en los que Cervantes provoca aquello que Harold Bloom llamaba "the anxiety of influences". Paradójicamente, textos de reconocido tradicionalismo formal (como ejemplos admirables, una estrofa de Rosario Ferré: "Sentado Grisóstomo en la cumbre de una encina/ cantando en su zampoña mis encantos./ lo impulsé a traición un día hacia el abismo./ Marchita ya su sangre en la arboleada/ cayó a mis pies su corazón despedazado", y el final interrogante del poema de Eduardo Lizalde: "¿qué ejércitos de plañideros/ lloran allende el mar/ desde este mundo era niño, qué espantosa tragedia?") pueden terminar siendo más "radicales" y "novedosos" que el guiño experimental de Enrique Verástegui o el divertimento de Julián Ríos. El poder de subversión de una escritura y relectura "crítica" está menos en los métodos, más o menos previsibles, de representación textual, que en las resonancias extendidas desde el interior del canon.

Esta afirmación nos obliga a referirnos al ensayo del propio Ortega, donde *El Quijote* es modelo para demostrar la otredad de una escritura marcada por el juego, elevado aquí a "forma misma del mundo". La tesis de un componente lúdico, desmitificador de lo real en tanto parodia de sí mismo, tiene antecedentes que van desde Huizinga hasta Bajtin, cuando menos. Pero en el texto de Ortega, las referencias a la demencia, al doblaje, al palimpsesto autoral que es *El Quijote*, terminan ocultándonos el texto mismo de Cervantes. Si, tal y como lo afirma Ortega al final de su ensayo, "Escribir es reescribir *El Quijote*", también lo contrario es susceptible de demostración: reescribir, releer *El Quijote* no es otra cosa que escribir, y es precisamente la buena escritura, disimulada entre demasiadas pretensiones metatextuales, lo que se echa de menos en muchos trabajos antológicos.

Un párrafo aparte para tres ejercicios que me parecen importantes: "Amadis, Íñigo, Alonso" de Hernán Lara Zavala descubre interesantes cruces entre Cervantes y la *Autobiografía* de San Ignacio; "Don Quijote y la Máquina encantadora", de Adolfo Castañón explora las

mutaciones de la letra en el Siglo de Oro; "Pas de deux" de Severo Sarduy, un texto aparentemente leve pero exacto en su voluntad de describir la historia de una última relectura. Es en el ensayo de Sarduy donde encuentro dos párrafos que bastan para reseñar esta antología: "Los pastores se sentirían molestos de un nuevo saber, ya que ellos no quieren disfrazarse de pastores. En cambio, los hidalgos pobres, perdida la danza, sólo pueden disfrazarse para actuar el poema de su saber, puesto a prueba por el polvo y las ventas". □

Doce vueltas a la literatura

de Laura Cerrato

por Víctor Sosa

* Ediciones Botella al mar, Buenos Aires, 1992.

Doce vueltas a la literatura de Laura Cerrato es una reunión de ensayos que gravitan en torno a la literatura o, más específicamente, en torno al lenguaje literario. Y gravitan porque, como dice la autora: "todo lo que podemos hacer con la literatura es dar vueltas a su alrededor". Girar alrededor de un centro que se nos escapa por ser siempre excentrico. A partir de ahí sabemos a qué atenarnos: no hay suelos ni consuelos hermenéuticos donde reclinar la cabeza ya que hablar de literatura es ejercitarse en los límites de lo imposible: dar vueltas, lo cual constituye un retorno —cíclico y permanente— al punto de partida. Las voces literarias aquí analizadas son disímiles pero participan de una misma conciencia y sentido: la conciencia de los límites del lenguaje, el sentido de lo ilusorio del conocimiento humano y de la inabarcable perspectiva de lo real. Bajo esa mirada el diálogo se posibilita: Samuel Beckett, Joyce, Emily Dickinson,

Antonio Porchia y Tom Stoppard dialogan entre sí y con la escritura, esa escritura que "siempre ha sido de otros" ya que "nadie ha creado las palabras".

Lo que intentan registrar estos trabajos —más allá de su propia imposibilidad— es, en primera instancia, la vuelta de la literatura a la literatura. Un regreso necesario después de las innumerables incursiones de ésta en los territorios de la crítica, la teoría y la lingüística. Cerrato no sabe cómo puede articularse este regreso. Propone —con Georges Steiner— un retorno del discurso literario "al sentido" —fuente y fundamento último de la palabra. Propone también una vuelta a la "lectura inocente" (*placer del texto*), aunque ni ella ni nosotros podríamos definir, cabalmente, una supuesta —y siempre sospechosa— lectura inocente. ¿Acaso el simple hecho de leer no es entrar en contubernio con las argucias nada inocentes del lenguaje?

El lenguaje nunca es inocente. Tampoco es culpable: es anómalo. Y "la poesía —nos dice Cerrato— es el género donde más se concreta la visión del lenguaje como anomalía, como distanciamiento de un uso convencional, como creación de una realidad autónoma y no como sujeción a un concepto de mimesis". De allí el énfasis que la autora deja caer en el núcleo de su indagación ensayística: el lenguaje poético. Lenguaje como *alteración*, como experiencia de los límites últimos del decir; lenguaje que se refiere a sí mismo y en sí se reafirma. Esta tendencia implosiva de la palabra, desvinculada de su función referencial y replegada sobre su propio cuerpo, ya estaba presente en la poesía provenzal, "en uno de los primeros intentos de aproximación metapoética de la literatura". Cerrato cita estos versos de Guillaume IX d'Aquitaine que de alguna manera prefiguran las constantes poéticas de la modernidad:

Haré un poema de absolutamente nada
no es de mí ni de otra gente,
no es de amor ni de juventud,
ni de ninguna otra cosa,
sino más bien que fue creado
durmiendo
sobre un caballo.

John Cage, en su *Conferencia sobre nada* de 1959, parece parafrasear al poeta provenzal: "No tengo nada que decir/ y lo estoy diciendo/ y eso es poesía/ como

yo la quiero". Si el lenguaje poético es, entonces, su propio referente —ya que así queda demostrado desde Provenza hasta nuestros días—, el silencio, esa significación de signo negativo, adquiere una nueva dimensión en el discurso poético. Pero no el silencio como ausencia de palabra sino como parte consustancial del decir. Si "la palabra se apoya en un silencio anterior al habla" (Octavio Paz), se trata entonces de recuperar ese primer silencio para *desnombrar* el mundo:

Desnombrar implica un nombre que emprende el trayecto inverso. Implica la existencia, el reconocimiento de ese sustrato de silencio en cada nombre. Sin renunciar al lenguaje, sin caer en la afasia poética, obtener que la palabra recoja simultáneamente lo que nombrar tiene de creador y lo que tiene de destructor de la unidad indiferenciada primigenia, antes del principio, y lo que tiene de registro del propio proceso de destrucción de aquél que utiliza el lenguaje.

En el ensayo "La poesía del desnombrar: tres ejemplos actuales", Cerrato ahonda en la problemática de los límites de la expresión. En los tres poemas elegidos —Roger Munier, Antonio Ramos Rosa y Octavio Paz— subyace una conciencia de la crisis de los nombres, pero además comparten "una conciencia de la necesidad de operar el proceso de desnombramiento". Desconstrucción del nombre como única forma de acceder a todos los valores posibles del nombre, es decir, a su intrínseca plurivalencia. Lenguaje no dicho pero intuido: *pre-sentido*. Por ejemplo, en Munier:

La *présence* est ce qui s'annonce,
s'avance en sa figure abolie,
en la masse de son abolition
dans le fini, vient à moi: *prae-sens*.

Presentimiento de esa presencia invisible que es el mundo y que sólo se manifiesta, cabalmente, en su sistemático desnombramiento: "Dé-nommer les choses, les rejoindre en deà du nom". Presencia inaprehensible de una totalidad que escapa a los códigos de clasificación aristotélicos y que sólo tiene lugar en el instante (*L'instant* se llama el libro de Munier), en ese instante poético que es iluminación y que remite a la *presencia* sin tiempo y anterior al nombre. En ese territorio sin nombre del

instante no hay lugar para la identificación. Abolendo la distancia que la identificación supone, el poeta se aproxima a la identidad —su propia identidad que es, también, la identidad de cada cosa. Pérdida de los límites y olvido de sí: encuentro con la poesía.

De este modo "todas las cosas son lo que son y lo que no son", ya que "lo absoluto no puede contenerse en la afirmación de un aspecto de la realidad". Cerrato enfatiza este punto, y parece coincidir con la idea taoísta de que el ser contiene en su centro al no-ser. Equilibrio olvidado que también estaba presente en el Obscuro —y luminoso— filósofo de Efeso. De ahí que en Ramos Rosa la palabra que nombra sea, a su vez, palabra que desnombra; siempre reverso de sí misma:

O grito que não chama, a chama verde
submersa ou não, é a não-leitura
do corpo calado que o poema lê.

.....
a não-leitura —leitura das trevas verdes
em que a boca sobrenada sobre nada
grita o silêncio do grito o grito do
silêncio.

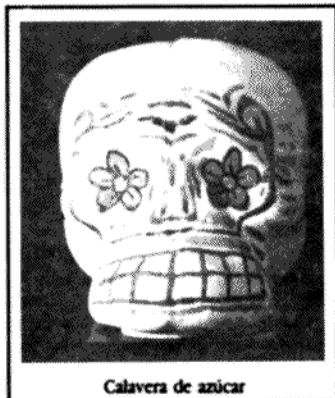
Una *lectura callada*, es decir, una no-lectura es lo que imponen estos versos. Cerrato lo ve con claridad, y así lo dice: "No la lectura sino la no-lectura puede hacer que la boca sobrenade sobre nada, que la voz se mantenga por encima de la línea de flotación del vacío. Por supuesto, no se trata de la voz habitual, la que nombra, sino más bien de una voz emparentada con el sonido que buscaba el discípulo zen: el batir de palmas que produce una sola mano". No hay paradoja —la paradoja sólo es posible en un nivel lingüístico de significación— lo que aquí hay es reconocimiento de un mundo sin contornos, donde "esto" y "aquello" se equiparan, indiferenciadamente. Pensemos en San Juan y ese "entender no entendiendo" del místico español —otro *desnombrador* que la autora debería incluir en su registro. En Octavio Paz el desnombrar participa de la finitud y eternidad del hombre, del tiempo mítico y el tiempo histórico. Todo fluctúa entre el ser y el no ser, sin embargo, hay un tercer estadio que se impone:

el ser sin ser, la plenitud vacía,
hora sin horas y otros nombres
con que se muestra y se dispersa

en las confluencias del lenguaje
no la presencia: su presentimiento.

El uso reiterado del oxímoron parece buscar el revés de la palabra, desgasta su sentido unívoco: desnombra. Pero en Paz, el hombre es una sombra que arroja sus palabras; "la palabras es, entonces —continúa Cerrato—, una fuerza suelta que ha retrocedido más acá del significado humano" y es en ese retroceso o retracción que busca retornar al estadio anterior al nombre.

En esta visión del desnombrar —propia de algunos poetas modernos que se plantearon las limitaciones del lenguaje— la autora parece no querer encarar de manera directa las posibles connotaciones místico-filosóficas que de esta visión se desprenden. Prefiere atribuir la crisis del lenguaje —y sus concomitantes búsquedas de nuevas formas de nombrar o desnombrar el mundo—, "a causas extrínsecas que hacen a la explosión de factores sociológicos, relacionados con los medios de comunicación y a causas intrínsecas, que obedecen a un redescubrimiento, por parte del hombre moderno, de experiencias no reducibles a la lógica o a lo conciente, las cuales acentúan aún más la sensación del lenguaje como algo limitado". Si de limitaciones se trata, esta apresurada conclusión sociologizante podría ser una de ellas; limitación que podemos justificar dada la índole del trabajo: se trata de algunas "vueltas alrededor de la literatura", no de una entrada en materia filosófica. Importa lo que prevalece, y si algo prevalece en estos ensayos, es el ejercicio sistemático de la lucidez: luz o luciérnaga sobre el oscuro estanque del lenguaje. □



Calavera de azúcar

Poesía escogida 1949-1991

de Blanca Varela

por Ana Aridjis

* Editorial Icaria, col. Bagdad, 108 pp., Barcelona 1993.

A pesar de ser una escritora peruana Blanca Varela publicó su primer libro en México, *Este puerto existe* (Universidad Veracruzana, 1959). Octavio Paz desde sus inicios se interesó en ella e hizo el prólogo de esta obra. Dijo: "Es un poeta que no se complace en sus hallazgos ni se embriaga con su canto. Con el instinto del verdadero poeta, sabe callarse a tiempo. Su poesía no explica ni razona. Tampoco es una confidencia. Es un signo, un conjunto frente, contra y hacia el mundo, una piedra negra tatuada por el fuego y la sal, el amor, el tiempo, la soledad".

Canto villano (FCE, México, 1986) es un libro que reúne su poesía escrita de 1949 a 1983. Roberto Paoli dice que la poesía de Blanca Varela "se ha negado tanto en ensayar nuevas experiencias formales como en aceptar los códigos de la no-significación, pues su poesía, a pesar de sus apariencias, es y quiere ser una poesía comunicativa". Abelardo Quendo, por su parte, dice: "esta poesía se alimenta de pérdidas, es una chispa que brota del choque de dos manos por coger una chispa" y Julio Ortega: "Su poesía se origina en el aliento surrealista, que ella condensa en poemas despojados de retórica, lúcidos y al mismo tiempo agonistas."

Poesía escogida 1949-1991 es un libro de una intermitente atmósfera expresionista, de una visión que devora y se asume en cada verso, cuyo conocimiento implica dolor, agonía, muerte pero también capacidad de recrear imágenes, instantes y deseos. Está dividido en seis libros: *Este puerto existe*, *Luz de día*, *Valses y otras falsas confesiones*,

Canto villano, *Otros poemas y Ejercicios materiales*. La libertad en la que se desenvuelven fieles sus palabras es encendida por una atracción hacia la noche, bajo el compás de un canto impuro:

Hedores y tristeza
devorando paraísos de arena
sólo este subterráneo perfume
de lamento y guitarras
y el gran dios roedor
y el gran vientre vacío.

Escritura que baila sólidamente bajo un orden en el que giran todas las cosas y obedecen también a un caos indefinido. Hay una lucha constante entre lo terrenal y lo divino. Expresa desengañada de la rosa:

Inmóvil devora luz
se abre obscenamente roja
es la detestable perfección
de lo efímero
infesta la poesía
con su arcaico perfume

El universo es decadente y la sofoca. Blanca Varela se mira en el espejo y ve lo que ha hecho el tiempo con ella; en ocasiones su interlocutor es la imagen del espejo. Su poesía está llena de diálogos entre seres y objetos que se vuelven un pretexto o una atmósfera para su constante reflexión interior de la que surgen a cuenta versos excepcionales, frecuentemente de inesperado final. Poesía de inanes surrealistas, irrigada por una expresión nada inocente; voz profunda, carente de retórica, siempre situada en un lugar preciso y hermético. Ella habla, por ejemplo, lo mismo de un perro desollado que de una puerta que se abre y nos deja mirar lentamente lo que hay adentro para sorprendernos. El elemento plástico suele estar presente, en lo visual y en el espacio.

Porque es terrible comenzar
nombrándote
desde el principio ciego de las cosas
con colores con letras y con aire

El violeta, el rojo y el amarillo, al igual que otros tonos, cumplen una función de significado melancólico y eterno. Blanca Varela es quien habla de un negro intenso, oscuridad con una voz sonora, siempre rítmica, personal: nada se engaña en sus palabras; en ella habitan

las tinieblas y deja a su paso un terrible asombro, de quien ha visto y ya no puede borrar esa visión: ella asume su sitio, paga el precio y nos deja un secreto de nostalgia y desencanto. Sus temas son los de un ser solitario, amante y personaje de su *Poesía escogida*, que el tiempo ha ido madurando a lo largo de cuarenta y dos años, visionaria de un mundo al que le falta un número, una cifra, un universo incompleto, atrapado por neblina, pero sobre todo un oscuro terciopelo que lo cubre todo, hasta al propio verbo. Después de todo, ¿cuál es la luz y cuál la oscuridad? ¿En qué punto se separan o juntan? □

De la experimentación a la esencia

por Eduardo Milán

- * *Tinta*, Andrés Sánchez Robayna, Llibres de Mall, Barcelona, 1981.
- * *Fuego blanco*, Andrés Sánchez Robayna, Ambit, Barcelona, 1992.

Hablar de experimentación frente a esencialidad hoy en día en poesía obedece, más que a un intento de deslinde dentro del amplio espectro del *todo vale*, a la fijación (o a la tentativa) de una postura ética, a una responsabilidad de lo poético en su salida a esta vela oscura de armas. En efecto, de muy poco sirve hablar de lo que es la poesía como tal o como uno cree que es (personalmente creo todavía que es materia enroscada en sí misma que se sonoriza en su concepto), sacando partido de una miseria de lo poético que a esta luz histórica (que algunos prefieren ver no histórica) puede colocarlo, contra una intención inocente y primaria, en una perspectiva inmutable o en una falta inmutable de perspectiva, para ser más preciso. Mejor es tratar de verificar el rol que juega

la poesía, o que se intenta que juegue, desde el bando contrario o desde el favorable, ante un súbito cambio de posiciones estéticas, éticas, políticas, históricas. Para eso hay que elegir un concepto que actúe como una forma de centramiento que, de alguna manera, cifre las motivaciones anteriores. Creo que hay uno que se presta, se regala de tan obvio, por su escasez programáticamente delimitada que a cada momento se pronuncia con mayor evidencia: la memoria. Parece que el mundo —este mundo, no la escritura— está hecho para que el hombre pierda la memoria. Sé que a la luz de los distintos conceptos del tiempo que se manejan hoy día (dos: bifurcación y flecha temporal contra reversibilidad temporal cuántica) la memoria, o el concepto que de ella tenemos, deberá variar. Pero más allá de la teoría me estoy refiriendo directamente al papel que juega la memoria como el dispositivo que acciona la tradición. También es cierto que el concepto de tradición, gracias a los sostenidos intentos de *remake* y de *revival*, está en vías de modificación. La tradición, dice la Escuela de Constanza, es invención. Pero no por eso se autoriza a la manipulación de elementos canonizados como un simple efecto decorativo, como si la repetición tal cual (se dirá: nunca es *tal cual* como repite Menard) eximiera del compromiso o de la responsabilidad. Porque tradición es eso: posibilidad de seguimiento o absolutamente nada. Y es lo que está en juego ahora.

En 1981, Andrés Sánchez Robayna publicó *Tinta*, un libro clave dentro de su poética porque refería, entre otras constantes, a la materialidad de su escritura de una manera exaltada. *Tinta* (lo dije antes) ponía en entredicho al objeto poético en favor de la palabra, cuestionaba el mundo a través de la evidenciación casi programática de los recursos significativos del lenguaje. ¿Qué significaba *Tinta*, todavía, en 1981? Varias cosas: 1) un entronque con la tradición vanguardista más allá de la lengua, desde Góngora hasta Haroldo de Campos pasando por Octavio Paz. 2) La toma de partido por una poética del rigor frente a la desbandada acritica que hace doce años ya comenzaba a dar sus clarinadas y que hoy, protegida bajo el ala maternal y débil de la ya difusa postmodernidad, nos ha dejado sordos. 3) La elección por parte de Robayna de una línea de escritura muy cara a la modernidad y

que negaba, por si había alguna duda, cualquier transacción con la intemperalidad de los espíritus sensibles que, manejados desde los cafés de Marrakesh, son capaces de justificarlo todo al ritmo de la solemnidad de los camellos de Kafkas, quien, como todo el mundo sabe, era griego legítimo, no postmoderno. Con *Tinta* Robayna deslindó posiciones de una manera tajante en el contexto movido de la poesía española de aquellos años. Pero lo que importa de todo esto es que, desde aquel libro, pese a su deslumbrante parafernalia experimental (y ya que es tan característica la falsa dicotomía tradición/experimentación), Robayna había tomado partido por la tradición: en aquel momento, por la restitución de la vertiente gongorina, ahogada por cuatro o cinco imitadores después del fin de la generación del 27, en la poesía española de la segunda mitad de siglo.

Tinta fue víctima de la confusión que el desconocimiento generalizado a nivel crítico convierte en verdades absolutas: el señalamiento de Robayna como un poeta que se salía del redil de la experiencia vital para caer en el espectáculo de los signos más o menos reflejados en el espejo de la página o de su isla, Canarias. Hablo en pasado para confirmar un presente: los que siguen confundiendo poesía de la experiencia con la dispersión viajera por la vida siguen encontrándose de cara con toda experiencia poética que derive de la lucidez o del conocimiento. En rigor la cuestión sigue igual, salvo por una modificación que todo lo empeora: ya no hay polémica.

En 1992, Sánchez Robayna publica *Fuego blanco*, un libro que acentúa, por no decir que resuelve (si algo se resuelve en poesía) y profundiza hasta el límite de esta experiencia la llevada a cabo en *Palmas sobre la losa fría* (Madrid, Cátedra, 1989). Al contrario de *Tinta*, que fue malentendido en su momento, *Fuego blanco* corrió una suerte peor (o mejor, según de donde venga la suerte): no fue entendido. La crítica no entendió la nueva posición poética de Robayna calificándola (la rara vez que se ocupó del libro) de "absolutista" y aún de metafísica, inflexible (esto se sigue de los lineamientos expuestos contra el libro) ante la radicalidad de los cambios en el mundo y ante la nueva concepción que el hombre tiene de sí mismo merced a esos cambios. Una vez más: la densidad aterra. El problema es delicado porque no

se agota en la incompreensión crítica de tal o cual reseñista o en la bienaventuranza pero pésima fortuna de este o aquel pobre de espíritu. Es grave porque detrás de la incompreensión de una persona (sobre todo cuando esa persona es considerada especialista en la materia que está tratando) habla una época. La crítica que no entendió *Fuego blanco* y reclamó a Sánchez Robayna su no variación poética no entendió siquiera que el aparente cambio producido entre un libro como *Tinta* y un libro publicado doce años después era de una profundidad no evidente porque iba en busca de lo que en la actualidad está en vías de desaparición y camuflado de mil maneras: la tradición. Del mismo modo que confundió la experiencia límite de *Tinta* con un escapismo vital, confundió la esencialidad poética de *Fuego blanco* con una trasnochada búsqueda de absolutos en un mundo en que, se insiste, ya no hay absolutos. Lo digo de una vez y por si hubiera algo demoníaco en la búsqueda de absoluto: la poesía de *Fuego blanco* no es "absolutista" o al menos no lo es en el sentido de esa bofetada de guante blanco: es una poesía que busca un centro en un mundo donde todo, empezando por el hombre y siguiendo por la poesía, se ha vuelto periférico. La esencialidad de la poesía del último libro de Robayna se remite a un despojamiento, a un autodespojamiento habría que decir, que lleva hasta el límite de lo poético (esto es: lo arrinconar) todo aquello que puede confundirlo con autocomplacencia o decoración. Es una poética del desasimiento: desasimiento de la mirada, desasimiento de la percepción para ver qué queda, en esa desnudez que la crítica no tolera, de todo aquello que era mundo contaminado por la poesía. Muy al contrario de lo que no vio la crítica y echó de menos, Robayna en *Fuego blanco* no sólo vio sino que aceptó dolorosamente, por primera vez en su poesía, la pérdida: la pérdida de la poesía como un reino capaz de centralizarlo todo, de volver orden algo que es irremediablemente caos. Aceptar esa evidencia y asumirla en el lenguaje ahora resulta que se llama "idealismo", una manera más secular y también más hipócrita de encanalar al poeta canario dentro del tónico horaciano del "lloro por lo que fui". Pero no se trata de pedir identificaciones de mecanismos a la crítica de poesía que salvo muy raras excepciones

no ha pasado nunca del vaivén pendular entre el me gusta/no me gusta y el recuento de sílabas. Se trata, en el caso muy específico de la consideración de la última poesía de Robayna, de que se vea o se trate de ver el movimiento, simétrico al de *Tinta*, en dirección al rescate de un naufragio, al salvamento de la poesía de la trivialidad, del manoseo y de la falta de perspectiva histórica, todas constantes de la poesía española de la última década. Robayna sólo ha seguido su camino en dirección a su centro. La indifferenciación de la crítica, por su parte, también ha seguido las varias oportunidades que se le han presentado. □

La vida mantis

de Eduardo Milán

por Malva Flores

• El Tucán de Virginia, México, 1993.

"La aurora rosada de ubres abiertas no es la solución", decía Eduardo Milán en su libro anterior (*Errar*, 1991). Esta aseveración afirmaba una postura reflexiva —y por lo tanto crítica—, en torno al problema de la tradición y su repetición en la poesía contemporánea, pero también implicaba el sentido de *búsqueda* implícito en las últimas palabras de ese verso.

¿Cuál sería entonces la solución, si creemos que todo ha sido dicho ya, si entre el que dice y el lenguaje se levanta la barrera suspicaz de la desconfianza hacia el poder revelador de las palabras constreñidas a los términos de un canon poético, cualquiera que éste sea? No existe una respuesta y, sin embargo, la única posible se funda precisamente en esa búsqueda de la que hablábamos atrás y que Milán asume cuando escribe: "Cuando ya no hay qué decir, decirlo".

¿Cómo se estructura, en el lenguaje

poético, esta afirmación? Si consideramos que la cita alude a una formulación conceptual de índole paradójica, entenderemos que para el poeta la única salida posible radica precisamente allí, en la reiteración de esa misma índole: para negar el lenguaje poético, asumirlo. Pero esta apropiación no se realiza "a la manera de", es decir, Milán no se asume en la piel de otro poeta sino que, con recursos aparentemente similares discute, más allá de las personalidades, los sistemas de pensamiento y concreción poéticas originados por y en la Historia, los cuales actualmente no pueden ser reproducidos (de ahí su carácter *inefable*) porque el mundo al que pertenecen es *aquel*, el que ya pasó, y no éste. Esto es lo que de manera más evidente se pone en tela de juicio. Sin embargo, esta discusión tiene un cariz más profundo y se refiere a la relación que se establece entre las palabras y lo que éstas intentan designar, entre el lenguaje y la realidad y, finalmente, sobre la capacidad (o la incapacidad) de la poesía para llegar a develar *verdaderamente* el mundo.

Errar planteaba esta paradoja en términos que si bien no se conformaban con aludir al ámbito poético exclusivamente ("Lenguaje de plata se dice lenguaje de plata. Para/ un siglo de oro se dice para un siglo de oro. Góngora/ Góngora. Ya era hora cordobés, ya era hora, cordobés") sí señalaban una mirada más atenta en los procesos y capacidad del lenguaje poético que sobre algunos otros problemas fuera del ámbito de la escritura. Era, sobre todo, una poesía autorreferente, aunque no cerrada. Sin embargo y aunque esta occlusión sería asimismo impensable dado el problema que plantea (pues su realización total llevaría al silencio), *Errar* sugería la posibilidad de deslizar este planteamiento hacia un intento más amplio de aprehensión de la realidad (intento que sin embargo se sabe imposible), aludida desde su linde poético.

La vida mantis manifiesta esta intención y cumple con el proyecto de búsqueda, siempre inconclusa y siempre en movimiento. Cuando Milán escribe, por ejemplo, "Que sea pájaro pero que sea verdad./ Faisán o terror nocturno pero verdadero./ No más imágenes por imágenes, por piedad, por amor a los pies descalzos", parece continuar el discurso de *Errar*, planteando un reclamo que nuevamente adopta la forma de la paradoja

o de una probable contradicción: para negar la imagen, asumirla. No obstante, si leemos el poema completo, entendemos que su significación va más allá del lenguaje, o si se prefiere, más atrás del lenguaje y (pese a todo) con él:

[...] Somos espíritus viajeros.

Vino, veneno, venas, venablos. Hasta vocablos

de tu boca roja, manzanas del árbol del Paraíso,

hasta la próxima si lo deseas.

Hasta el siguiente pecado que nos guiará hacia el vacío

que nos salva del vacío, toda creación es sucia. Voy.

Un vaso de agua pura pero de verdad.

En este poema encuentro varios de los puntos nodales de *La vida mantis*. "Somos espíritus viajeros", ¿hacia dónde?, ¿para qué? La ruta de ese viaje hasta las "manzanas del árbol del Paraíso" parecería implicar un retroceso que supondría la aceptación de Milán respecto de las formas del pasado como *vía inmediata de acceso a o hacia*. No es así. La supuesta búsqueda en el origen como forma de pureza es inaceptable y Milán no es ingenuo, "Toda creación es sucia", pero comprendo —y en ese pero se funda el mecanismo que otorga movimiento a una concepción poética que se desarrolla con base en la oposición de contradicciones— que sólo a partir del reconocimiento de tal impureza, o quizá por y en ella misma, se encuentra la vía. ¿Hacia qué o hacia dónde? La respuesta supone el establecimiento de relaciones que el poeta plantea con respecto a los tres ejes que, a mi juicio y asumidos desde la búsqueda, son fundamentales en el libro: Realidad, Origen y Verdad, y su modificación gracias a la acción de la palabra.

El poema aludido termina con un reclamo que, expresado de distintos modos, permea todo el volumen: "un vaso de agua pura pero de verdad". Sin embargo, más que una búsqueda de la Verdad, lo que existe es una aspiración a ella pues el poeta sabe que no hay una Verdad sino varias, condicionadas por la historia e incluso por el lenguaje.

El inicio de esta aspiración de verdad, en el caso de la escritura de Milán, parte de la única seguridad que, en forma de negación, el poeta afirma: "Escribo con la certeza de no ser San Juan./ (...)

Y decidí ser Milán. Rimaba, / iba a contracorrente por el río que conducía, nadie / sabía, a contranatura hacia una estancia insegura. / Ahora."

El camino hacia esa estancia, la del lenguaje poético, remite al problema de la verdad en tanto que, hasta no hace mucho, la palabra tenía el poder de revelar el mundo que le correspondía. El problema es que ya no le corresponde más y "lo real", es decir, lo concreto de este mundo que se quiere aprehender y comunicar a través del lenguaje, se encuentra de tal modo contaminado por la diversidad y, al mismo tiempo, por la ausencia de estructuras únicas, que la seguridad de la palabra queda en entredicho y sus posibilidades de comunicar verdad se advierten desde la carencia ("Uno sabe que no hay. Lo dice para ver si la palabra/ se adhiere como se adhiere a otro cuerpo para ver/ si el otro cuerpo se adhiere y adheridos dejan ambos/ de estar heridos solos").

La imposibilidad de acceder a lo real y vivir en el mundo del simulacro ("Unas rubias muy buenas muy parecidas a lo real/ reacias como si fueran") obligan al poeta a replantear, desde la perspectiva de lo actual, la discusión sobre el origen ("Se necesita una mujer llorando su origen/ perdido en el mundo de los Giorgio Armani."). Sin embargo sabe que en esta discusión es ya imposible (e inútil) buscar la comunión perdida entre lenguaje y cosa, lo que intenta encontrar es la readecuación de una palabra que nos salve del vacío del ahora.

Ahora cuando no hay origen ni ella llora
su perdido
origen perdido se descubre que la guerra
es noble:
no aquellos grandes encuentros
relámpago. Esta,
la de los Giorgio Armani.
(...) Hachas de piedra para otra lucha
había. Y otras
muchas aves en su haber. Hay que
querer todavía
aparecer en otro tiempo cantando un
canto ciego,
una canción fuera del mundo y dentro de
los ojos, rojos,
un nuevo enigma para proteger la
intimidad del mundo.

En el ahora (*il punto a cui tutti li tempi son presenti*), en el mundo de las verdades relativas, la paradoja y la contradic-

ción como formas de pensamiento adquieren un carácter motriz como posible mecanismo, paradójico también, para salir del estancamiento. Si "La lógica es tenernos prisioneros/ de lo que no tendremos jamás", en Milán encontramos dos tipos de salida, de transgresión a esa lógica.

La primera alude a una concepción que (volviendo al asunto del origen), intenta devolver a lo corporal su real valía. Dice Milán: "Ser es tocar, serpiente —piénsala— es tocar, pensamiento es tocar la flor pensamiento. Y diré, / la piel diré, repetiré que la piel piensa".

La segunda atañe directamente a la poesía. Así, en la estancia insegura del lenguaje poético actual, donde parecería no haber un "hacia dónde", un "cómo", ¿cuál sería la función de una poesía cuya proximidad con el discurso filosófico parecería imponer esa oscura solemnidad con la que muchos de nuestros poetas actuales intentan acercarse a las "verdades esenciales"?

Solemnidad no es rigor y sí, muchas veces, consé. Tal vez por eso Milán —que en la libertad del lenguaje (incluso en el juego sonoro del lenguaje visto no como superficie, sino como medio), encuentra la única posibilidad de rehabilitar a la palabra— puede acotar: "a lenguaje dado, lenguaje devuelto/ ¿el destino? ¿el origen? El pelo suelto". □

Poema y diálogo

de Hans - George Gadamer

por Alfredo García Valdez

• Gedisa, España, 1993.

En el centro de la sociedad ruidosa y disgregada del siglo XX, el poema es un objeto silencioso, y un espacio de comunión para las personas que conservan un oído fino y pueden escuchar todavía

sus dictérios. Este artefacto verbal que se ha vuelto cada vez más refinado y hermetico, es la mejor respuesta a la verborrea circundante; la sigilosa voz que lo habita se contrapone a la voz electrónica de la radio y a los altavoces de la demagogia; su compleja y delicada estructura de imágenes nada tiene que ver con el vértigo colorido de la televisión. Agradecemos al poema su lujo y su dificultad, cuando se alza como un monumento a sí mismo en medio de la simpleza, el automatismo y la banalidad de la sociedad industrial.

Hans - George Gadamer es una figura capital en la teoría poética y la hermenéutica alemanas; nacido en 1900, fue discípulo de Heidegger en la Universidad de Marburgo; dentro de la filosofía y la estética, está adscrito a la corriente del *pensamiento débil* que encabeza Gianni Vattimo, y que es una doble respuesta al racionalismo autoritario y al irracionalismo, desde un territorio que no rechaza las verdades del corazón y la experiencia religiosa. *Poema y diálogo. Ensayos sobre los poetas alemanes más representativos del siglo XX* es una recopilación de artículos, conferencias y estudios críticos elaborados entre 1966 y 1989. Aunque excluye a Hesse, Bertolt Brecht o Hans Magnus Enzensberger, y sólo menciona de pasada a George Trakl y Hugo von Hofmannstahl, el autor dedica páginas brillantes y profundas a Stefan George, Rainer Maria Rilke, Gottfried Benn y Paul Celan —también a Hilde Domin y Ernst Meister, poetas prácticamente desconocidos en nuestro medio. El libro entero está realizado bajo la sombra de Hölderlin, figura de gran irradiación para la poesía alemana de este siglo, y que sirve de garante a Gadamer en sus presupuestos, afirmaciones y conclusiones hermenéuticas y filosóficas.

El propósito central del libro es construir una teoría del poema —como objeto de lenguaje y como receptáculo de verdades ontológicas y religiosas—, así como establecer el lugar de la poesía en la sociedad contemporánea. Al mismo tiempo, el autor lleva a cabo análisis semánticos y estilísticos sobre fragmentos de los poetas tratados, que sobresalen por su agudeza y su eficacia para sustentar ideas de mayor amplitud y profundidad. Al desmontar el refinado estilo de Stefan George —secuaz de Mallarmé y el simbolismo en Alemania—, Gadamer entrega en unas cuantas páginas lo que

sesudos críticos expondrían en muchos volúmenes. Su tratamiento de la obra de Celan —tan evasiva y reticente, mordida a cada palabra por el blanco viento del silencio— es orientador, pese a que el autor tiende a olvidar que éste fue un poeta judío que sólo con gran dolor debió escribir en alemán, la lengua de sus torturadores.

En una conferencia pronunciada en 1975 en el Deutsche Bank, con motivo del centenario del nacimiento de Rilke, Gadamer lleva a cabo un estudio filológico de los manuscritos de las *Elegías de Duino*, y define el carácter de la religiosidad del gran poeta, quien afirmaba que entre Dios y él existía un trato de "una discreción indescriptible", y que hacia el final de su vida sintió una gran atracción por el budismo y el islamismo. Un ensayo titulado "A la sombra del nihilismo" explica las técnicas de ejecución de Gottfried Benn y describe la tranquila desesperación con que éste sobrellevaba en su poesía la ausencia de Dios ya irremediable. La actitud de Celan ante Dios —que tiene un fondo de rencor y blasfemia, pero que alcanza también el ímpetu sombrío de los profetas menores del Antiguo Testamento, es tratada inexplicablemente bajo la luz del cristianismo, de la Redención y la dulce resignación que predicaban los Evangelios.

En una ponencia leída durante un encuentro de poetas realizado en Münster en 1988, titulada "Poema y diálogo", Gadamer analiza ejemplos de Ernst Meister y establece al mismo tiempo algunas de sus tesis centrales en el campo de la Poética. Junto con este texto, "Yo y tú, la misma alma" y "¿Están enmudeciendo los poetas?" son los tres ensayos que encierran sus argumentos de fondo y sus ideas de mayor alcance. El poema es concebido como un espacio para el diálogo, a donde los hombres acuden para ponerse de acuerdo entre sí y consigo mismos. Es también el lugar donde las palabras conversan con su propio pasado, con el silencio que las potencia y les da mayor relieve, así como con sus posibilidades expresivas en el terreno incierto del futuro. El poeta es, desde el Renacimiento, el prototipo del hombre, algo así como un hombre en estado puro; es tan ignorante como nosotros, no sabe más que los dioses, y cuando dice yo o tú está hablando en realidad desde el desamparo, desde y para cada uno de nosotros. Gambusino del lenguaje, está

siempre al borde del abismo, buscando palabras nuevas para regocijar a la tribu; guardafronteras del Ser, nos resguarda del silencio de Dios y del torbellino de la Nada inclemente.

El estilo de Gadamer es sucinto y riguroso, compuesto de largas frases que se ensamblan para ampliar o demostrar una tesis; cada palabra ocupa un sitio inamovible, de acuerdo con su importancia dentro del argumento. Iluminada por un hallazgo, la textura de su prosa adquiere grados de belleza sin perder la exactitud; llegan a cristalizar aforismos como éstos: "¿Qué Yo no es siempre un Yo en expectación?" "Lo que siempre nos abandona, lo que nos hace sentir una y otra vez engañados, lo que siempre se nos niega, vuelve, siempre, sin hacer ruido." Y Para concluir: "Al igual que el canto de los pájaros sigue su propio júbilo, el poema se encuentra más allá de todo hacer y de todo opinar". □

Respiración narrativa

de Ricardo Piglia

por José Ricardo Chaves

- *Cuentos con dos rostros*, Ricardo Piglia U.N.A.M., México, 1992.
- *Respiración Artificial*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1993.

Elocuente es el mundo de Piglia. Elocuencia como fuerza de expresión, pico de (j)oro, historias que se imbrican en un verdadero "viento de historias", al decir de Marco Antonio Campos, antólogo del volumen de cuentos. Pero la suya no es elocuencia oral, es más bien construcción literaria, artificio, fijación por medio de la letra, un tejer historias entre las que fantasma un narrador, uno que fluye en laberinto, que cambia de ángulo, que muta perspectivas: se trata de un dispositivo literario, una bomba

presta a estallar en las manos del lector, verdaderamente una explosión de signos, pasadizos y señales.

Después de los grandes monstruos, después de Borges y Cortázar, después de Sábato y con Arlt, se sitúa este escritor argentino nacido en 1941, de breve pero sustanciosa obra (sobre todo cuento y novela). *Respiración artificial* fue su primera novela, publicada muy a principios de los ochenta, aún bajo la dictadura. En esta novela no hay sólo un contar historias porque sí, en ráfagas, con locuacidad silvestre, sino que se persigue una construcción intelectual, muy en el estilo pesimista y austrohúngaro decadente desde los Musil y los Canetti hasta los Bernhard (recordar: la felicidad se acabó en Viena). De paso el narrador subraya el infatigable "européismo como elemento básico de la cultura argentina desde su origen". Una vez más nos recuerdan de dónde descienden los argentinos...

A estos aspectos de cuentahistorias y de gran estructura narrativa, hay que añadir una intermitente referencia a asuntos de crítica y de historia literarias. No escasean en la novela de Piglia los pasajes en donde se abordan discusiones teóricas sobre Borges y Macedonio Fernández y Roberto Arlt, con un tratamiento que se pliega completamente a la narración, que no la estanca en una digresión erudita, más bien la continúa en otro nivel. Quizás influye en estos atisbos su propio escepticismo de historiador y de crítico, que lo lleva a minar cualquier cualquier separación demasiado tajante entre historia y novela, o a mirar con desconfianza un concepto como "literatura latinoamericana" y preferir en su lugar literaturas regionales: caribeña, andina, conosureña...

Hay en el narrar de Piglia una constante postergación que lo emparenta con Kafka, sin duda una lectura y una temática determinantes en el narrador, como puede observarse con profusión en la segunda parte de *Respiración artificial*, donde Tardewski, un polaco discípulo de Wittgenstein avocinado en Concordia —provincia de Entre Ríos—, se da cuenta en sus investigaciones sobre Kafka de un zhipotético? encuentro del escritor checo con un delirante y fugitivo pintor llamado Adolf Hitler, en el café Arcos de Praga, en enero de 1910. Esto funciona no sólo como curiosidad de la trama, sino como materia de reflexión

sobre los límites de la razón burguesa. Después de todo, el arco que va del *Discurso del Método* a *Mein Kampf* se relaciona con el que va de *Madame Bovary* a *Finnegan's Wake*.

A diferencia de la poesía, que va como flecha al corazón del asunto, el contar de Piglia es un dar vueltas sobre algo que no termina de decirse, pues si se dijera, se acabaría el relato. De aquí su constante remitir, postergar. Su vía privilegia la vuelta, la circunvolución, la espiral, no el flechazo del poema ni el suceder lineal de una narrativa más tradicional.

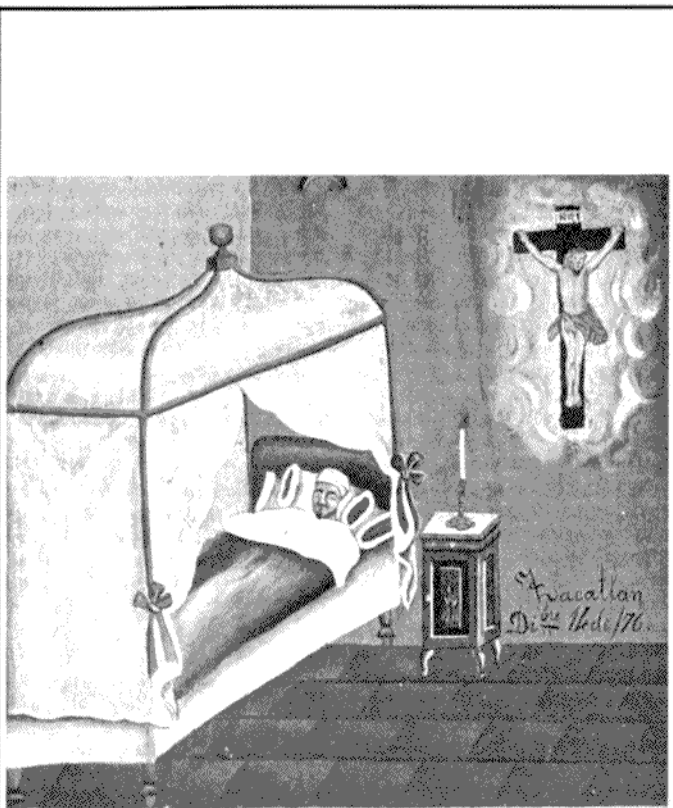
Así como Kafka es una presencia viva en la novela de Piglia, también lo es la filosofía lingüística de Wittgenstein, no sólo como elemento temático por medio de Tardewski, sino como apoyo conceptual para la estrategia literaria, un poco a la manera de Bernhard (cuyos monólogos delirantes y recurrentes encuentran eco en algunos pasajes piglianos, como en las intervenciones del Senador, así como su vocabulario típico: vacío, congelamiento, frío...) Pasar de Kafka a Wittgenstein no es tan difícil en la medida en que el primero, por su relación ambivalente con respecto al lenguaje alemán, sirve como ejemplo práctico de alguno de los problemas teóricos del segundo. De esta forma Piglia se constituye en un curioso representante de la narrativa en español del relativismo del filósofo de las *Investigaciones filosóficas*. Como el pensamiento de uno de los personajes, a ratos la novela parece construirse con ruinas, fragmentos, bloques astillados y recuerdos de viejas conversaciones. Es al lector al que corresponde interpretar ese conjunto abigarrado, como un astrólogo que a partir de estrellas sueltas encuentra constelaciones.

Los cuentos de Piglia comparten la complejidad estructural de la novela, al mismo tiempo que su amenidad. De las varias narraciones seleccionadas, se destaca "En otro país", ajeno a la visión efectista del cuento, la del final con no-caut para el lector —en la línea de Poe y de Cortázar—, y cercano más bien a un sistema de cajas chinas elaborado con la paciencia (y la desesperación) de Flaubert.

Más allá del género, más allá de si estamos ante un cuento o ante una novela, la narrativa de Piglia tiene un sabor tan peculiar, una textura distintiva, que nos maravilla más en la medida de la diversidad de los elementos de que se

alimenta: una tradición literaria nacional —por más ingredientes extranjeros que se le quieran endilgar—, así como nutrientes del ámbito europeo y especialmente de lengua alemana. En estos tiempos en que abundan proyectos (y

realidades) literarios de bajo vuelo, en que se da al lector gato por liebre y en que, ¡peor!, el lector quiere gato y no liebre, una propuesta narrativa como la de Piglia, rigurosa, sin concesiones, nos alimenta y conforta. □



habiendo sido atacado gravemente de un fuerte tifo al grado de perder toda esperanza de vida, y habiendo recurrido en aquellos momentos de angustia al remedio más eficaz que fue el de implorar a la misericordia de Nuestro Señor Jesu Cristo, se venera en el Santuario de Ixcapapa, fue Restablecido.

EX VOTO, 1876