

# LOS LIBROS

## Itinerario

de Octavio Paz

por

DANUBIO TORRES FIERRO



Fondo de cultura Económica, 274 pp.,  
México, 1993.

I

*El peregrino en su patria* se llamó una de las series que, en 1986 y en el Fondo de Cultura Económica, reunió los ensayos, las notas, los comentarios y los poemas en los que aparece México en la obra de Octavio Paz. La elección de ese título no fue inocente. Por un lado, hay que recordar que peregrino procede de *peregrinus*, que en latín quiere decir extranjero y designa a aquel que recorre tierras extrañas, y por otro debe advertirse que una segunda acepción del término remite a una persona que, movida por la devoción, emprende un viaje para visitar algún santuario o lugar sagrado. Ahí, entonces, en ese título, en las implicaciones semánticas y metafóricas que conlleva y por supuesto en el deliberado encabalgamiento de unas y otras, se discierne, representa y encarna la relación que tiene la figura de Paz con su país y la de éste con él. En efecto, y por lo menos desde mediados de la década del cuarenta, cuando comienza a gestarse *El laberinto de la soledad* (1950), durante o después de unos viajes (a España, a los Estados Unidos) que lo alejan de su sitio de origen, México es y sigue siendo para el escritor una *idea fija*. Una manía, una obsesión, una piedra de toque en la que convergen sueños y pesadillas, ilusiones y decepciones, enamoramientos y distan-

ciamientos: tradiciones veneradas y rupturas furiosas que buscan una reconciliación escurridiza. Y, en contrapartida, Paz es, para México, una presencia irritante y polémica, querida y malquerida a un tiempo, respetada por su lúcida conciencia nacional y por su notable trascendencia exterior y rechazada por su implacable afán desmitificador y —consecuencia inevitable— su dolorosa demolición de lugares comunes y tabúes vidriosos. Si, y de uno y otro lado: *odio et amo*.

No se trata, en ninguna de sus alternativas, de un vínculo normal. Ni para el poeta y el pensador que, asistido por la pasión del conocimiento, insiste en nadar a contracorriente y en desgarrar las veladuras y las máscaras que, aquí y allá, y como una pegajosa argamasa, ocultan las verdades y tapan las identidades, ni para un país que ha hecho de sus mitologías pasadas y presentes un panteón edificante, de su "genio" un motivo de orgullo y de su tránsito histórico un *continuum* al que no quebrantan sustancialmente ni los éxitos ni los fracasos ni las alegrías ni las tristezas. Así se establece, obvio es señalarlo, una relación incómoda. Hace poco más de un año, en una entrevista que me concedió (y que publicó el diario argentino *La Nación*), Paz reconocía que él ha sido "un escritor incómodo para buena parte de la clase intelectual mexicana". Y añadía que "la verdad es que no me desagrada, lo confieso, ser incómodo. Un escritor debe serlo siempre, sobre todo frente a sí mismo y su obra. Casi todas las obras que cuentan han sido hechas frente e incluso contra la mayoría de los gustos, la moral y las opiniones del público".

II

Tal incomodidad (incomodidad es aquí una palabra polivalente) ante sí mismo y ante los otros comenzó en fecha muy temprana, como se confiesa en este

*Itinerario*. El libro tiene —y el dato no debe olvidarse a lo largo de la lectura— unas características singulares; dividido en dos partes ("La Espiral", "Explicaciones"), reúne un par de textos más o menos extensos ("Cómo y por qué escribí *El laberinto de la soledad*" y el propio "Itinerario") que fueron escritos como prólogos de los tomos VIII y IX de las *Obras completas* en curso de edición y tres entrevistas (con Juan Cruz, Sergio Marras y Julio Scherer García) que sirven de glosa o comentario a lo anterior. Tanto la voz confidencial, el tono autobiográfico y la andadura de biografía no sólo intelectual sino "sentimental y aun pasional" de abundantes tramos de los textos (y, en buena medida, de la entrevista con Scherer García), así como la exposición pormenorizada del desarrollo de las ideas sobre todo políticas que anuda a todo el conjunto, encuentran acaso su origen en el hecho de que Paz, que suele actuar por reacción, se enfrentó a la pertinencia de un recuento de su vida y su obra al preparar sus obras completas y al acercarse a sus ochenta años. Quiso, en la instancia, realizar una reflexión y una relación de ese doble arco personal y creador en las que comparecen su vínculo consigo mismo, con su patria, con el mundo y con las convicciones propias y ajenas.

Ocurre que ese arco de historia se funde y se confunde con el del siglo y que, en esa comunidad a veces espontánea, a veces deliberada, el periplo (el viaje de circunnavegación) transcribe una cartografía más vasta en la que caben la historia intelectual de un hombre, la historia intelectual de un país y la historia intelectual de una buena parcela del mundo contemporáneo. Y, por supuesto, la historia intelectual se convierte, como suele suceder en Paz, en historia moral y, de manera no menos gravitante, en historia poética. Así, y a pesar de sus visos circunstanciales y de la relativa brevedad de sus textos, *Itinerario* es una pieza compleja, que

exige una lectura atenta y en la que los afanes de *decir* son muy acusados y monoplóicos. En este sentido cabe aclarar que si bien se reencuentran, en ésta y también en aquella página, temas y obsesiones recurrentes en la trayectoria del autor, su reunión aquí ha sido incorporada a una urdimbre que busca hilarlos en una sola trama. Ese propósito es comprensible: en puridad, estos textos son *encarnaciones* no de problemas (el problema de la moral, el de las ideologías, el del mal, para poner ejemplos) sino de *experiencias*. De *experiencias* de alguien que entiende la escritura como trasmutación poética, sí, pero también como el más alto testimonio de *vida vivida*, como el territorio en el que colisionan, confluyen y se corresponden las manifestaciones de la cultura y las manifestaciones de la realidad. No está demás añadir, desde ahora, que una tal concepción desanestesia por igual al hombre y al escritor —y al eventual lector—, los movilizaba y multiplica las interrogaciones y por ende los puntos de vista. Lo que resulta de ese proceso tiene nombre: incomodidad.

### III

El libro se abre con el planteo de lo que bien puede llamarse su nudo dramático. Allí se encuentran dos revelaciones que, en efecto, son determinantes de cuanto vendrá después. De un lado, y destacada por su disposición interna en el relato, hay la descripción de una escena de la infancia en la que el niño descubre su desamparo en el mundo y el sentimiento de separación que acompaña a todo hombre en su existencia. Vale la pena transcribir:

Rumor de risas, voces, tintineo de vajillas. Es día de fiesta y celebran un santo o un cumpleaños. Mis primos y primas, mayores, saltan en la terraza. Hay un ir y venir de gente que pasa al lado del bulto sin detenerse. El bulto llora. Desde hace siglos llora y nadie lo oye. El es el único que oye su llanto. Se ha extraviado en un mundo que es, a un tiempo, familiar y remoto, íntimo e indiferente. No es un mundo hostil: es un mundo extraño, aunque familiar y cotidiano, como las guimaldas de la pared impasible, como las risas del comedor. Instante interminable: oírse llorar en medio de la sordera universal... No recuerdo más. Sin duda mi madre me calmó: la mujer es la

puerta de reconciliación con el mundo. Pero la sensación no se ha borrado ni se borrará. No es una herida, es un hueco. Cuando pienso en mí, lo tocó; al palparme, lo palpo. Ajeno siempre y siempre presente. Nunca me deja, presencia sin cuerpo, mudo, invisible, perpetuo testigo de mi vida. No me habla pero yo, a veces, oigo lo que su silencio me dice: esa tarde comenstaste a ser tú mismo; al descubrirme, descubriste tu ausencia, tu hueco: te descubriste. Ya lo sabes: eres carencia y búsqueda.

De otro lado, a pocas páginas de distancia de lo anterior, se sitúa la narración de dos episodios en los que el niño asiste —algo más tarde— al descubrimiento de su doble extranjería. Primero en la escuela angloamericana de Los Angeles, a donde lo lleva el exilio de su padre con motivo de la guerra civil provocada por la revolución y donde es agredido por sus compañeros de clase por su condición de mexicano, y después ya en su propio país, y en el colegio francés al que concurre, al ser esta vez marginado por sus connacionales por figurárseles "gringo, francés o gachupin" o acaso por "el pelo castaño, la tez y los ojos claros". Estos episodios, que se enlazan con el de la escena de la infancia temprana, se resumen así:

La experiencia de Los Angeles y la de México me apesadumbraron durante muchos años. A veces pensaba que era culpable —con frecuencia somos cómplices de nuestros persecutores— y me decía: sí, yo no soy de aquí ni de allá. Entonces, ¿de dónde soy? Yo me sentía mexicano —el apellido Paz aparece en el país desde el siglo XVI, al otro día de la Conquista— pero ellos no me dejaban serlo. (...) Así, mis compañeros me condenaron al destierro, no fuera de mi patria sino dentro de ella.

Los tres episodios son epifánicos, es decir, ponen de manifiesto —y arrojan luz sobre— una situación y, por eso mismo, se fijan como hitos en la memoria de quien los protagonizó. No es necesario acudir a las claves que proporciona la teoría psicoanalítica para calibrar los vestigios traumáticos de esas experiencias. El propio Paz, al escogerlas, las actualiza como referencias significativas de su conformación psicológica y privilegia su reverberación pasada y presente. Pero en esas experiencias —y esto merece subrayarse—

anida no sólo el vínculo ambiguo y encrespado del autor con su persona y con su país, lo que humanamente hablando ya es muchísimo anidar, sino el arco entero sobre el que se construirá su vida. Me explico: allí aparecen también, con el fin de la inocencia, y de manera germinal y agazapada en las circunstancias prácticas de los episodios, lo que serán los afanes mayores y las obsesiones circulares de una existencia: la relación con los otros, la relación con el mal, la relación con la revolución — en su triple condición de fenómeno nacional e internacional e ideológico. La relación —aunque se trate de una comprobación hecha *a posteriori* por nosotros con los datos que avecina una trayectoria— entre la intuición y la aprehensión poéticas y la inteligencia crítica. Son, todas, relaciones que encarnarán, al unísono, en 1950, en *El laberinto de la soledad*. (Y uno de los textos de *Itinerario* se titula, recuérdese, "Cómo y por qué escribí *El laberinto de la soledad*".)

### IV

"Infancia es destino". "El niño es el padre del hombre". "En mi principio está mi fin". Las sentencias prestigiosas podrían multiplicarse y, con ellas, los determinismos fáciles y abusivos. Pero, en este sentido, es más elocuente y más exacto el título de una de las secciones del propio *Itinerario*: "La Espiral", esa curva que se va abriendo y alejando de su punto de partida y que da varias vueltas alrededor de él... Ahí, en el despliegue de esa figura serpenteante, se cifra la trama del libro. Y esa trama (los acontecimientos principales o los enredos de una obra dramática, para hacer lugar a la etimología, pero también el conjunto de hilos que, cruzados y entrecruzados con los de la urdimbre, forman una tela) está construida a la vez por un relato de naturaleza semiautobiográfica en el que se dan pistas y señales para comprender los orígenes de determinadas actitudes, por la presentación a grandes rasgos y sistematizada de una historia intelectual y por un inventario de las cuestiones y los incidentes de carácter ideológico y político que explican e ilustran a dicha historia. Así expuestos y entendidos los ejes centrales y los entrecruzamientos, el libro se enriquece de

perspectivas internas que, especularmente, dialogan y se articulan entre sí, en un régimen permanente de vasos comunicantes y, al mismo tiempo, enseña cómo el entramado de sus partes obedece a un designio trazado con extremo cuidado y cálculo. De ahí que la voz del autor, también ella en "espiral", tenga que serpentear —por la marea de flujos y reflujos y pliegues y repliegues que instaura— entre la confianza sustrada al oído, la relación de ideas y posturas (o, lo que es mejor, la relación de los caminos que llevaron a esas ideas y posturas) y el alegato que discurre y prueba. A veces es, entonces, la voz de la memoria la que se impone y predomina, a veces la del intelectual que interpela y razona, a veces la del poeta que intuye y anuda, casi siempre la del hombre que interroga y se interroga.

"No escribo un libro de memorias. La intención de estas páginas es trazar, rápidamente, los puntos principales de un itinerario político", advierte Paz. Es verdad —pero una verdad matizada porque hay que insistir en que en ese itinerario político se inmiscuyen, aquí y allá, y un poco por todas partes, el itinerario personal y el itinerario creador. Los tres planos son inseparables y se intercomunican: confesión, reflexión y creación. "Lo que comenzó como una meditación íntima se convirtió en una reflexión sobre México", se precisa en determinado momento a propósito de la gestación de *El laberinto de la soledad*. Y la aclaración es válida para todo el mecanismo que rige a este libro hecho de correspondencias y ecos que, al repercutir, abren corredores de sonoridad y continuidad. Porque aquí, por ejemplo, los insidiosos episodios de la infancia resuenan en la "suspiciosa" y la "desconfianza" de los mexicanos, el sentimiento de extranjería en la condena al "exilio interior" del grupo de los Contemporáneos, la marca de la revolución mexicana —que tanto incidió en la niñez— en la disección del fenómeno revolucionario mundial, el empeño temprano de "romper el velo y ver" en la insobornable vocación de denunciar y atestiguar... En este sentido, *Itinerario* es no sólo el resultado de una experiencia de vida sino —y el dato es determinante— de un compromiso moral rectamente asumido y nunca esquivado: el de alguien que escribe sobre México como mexicano, que escribe sobre la izquierda

después de haber sido izquierdista, que escribe sobre los intelectuales como intelectual, que escribe sobre la democracia desde la democracia. Es, también, y acaso por esas mismas razones, una recapitulación en la que se codean el orgullo de haber ido más allá de las apariencias y los convencionalismos en una época de unanimidades y certezas y la voluntad urgida de poner, con nombres y apellidos y anécdotas y precisiones, los definitivos puntos sobre las íes. ¿Están ahí su debilidad y su grandeza? Cualquier hombre, al proponerse una tarea de esta naturaleza, camina por el filo de una navaja. A mi me gusta —es mi derecho afirmarlo— que Paz lo haga así, egocéntricamente, sin miedos, con valentía, sin rastros de "buena conciencia", sin remilgos moralizantes, leal a sus simpatías y a sus diferencias. Que lo haga, en fin, como un hombre bien nacido y bien plantado, intransigente en sus desprecios y militante en sus defensas, agraviado por las calumnias conmovido por sus desilusiones y en vilo por sus convicciones. En un continente como el nuestro, encanallado por las mentiras y saboteado por las complicidades, es una bendición que alguien diga, a la sombra desnuda de Montaigne, "este soy yo". Ese "yo" forma ya parte de nosotros. ✽

## El debate político e intelectual en México

de Jaime Sánchez Susarrey

por

LEONARDO SEPÚLVEDA

✽

Editorial Grijalbo, México, 1993.

En este tiempo de cambios en el mundo lo más sobresaliente ha sido el derrumbe del bloque socialista y su sustitución por economías de mercado. Las explicaciones de estos cambios han sido por lo general empíricas, pero simples: los regímenes totalitarios de la Unión Soviética y sus satélites fracasaron porque la economía centralmente planificada resultó un desastre, pues nunca permitió

a la inmensa mayoría de su gente salir de la pobreza, ni vivir en libertad.

En cambio, Jaime Sánchez Susarrey, en su último libro, *El debate político e intelectual en México*, busca las razones de fondo de la debacle de la utopía comunista y encuentra sus causas, no en la ineficiencia de las burocracias centralizadas, sino en las inconsistencias filosóficas del marxismo y la ideología revolucionaria. Rebatir el pensamiento socialista es una tarea que habrá quienes consideren ociosa ante la disminución de sus simpatizantes, pero que muy pocos realizaron aún cuando el socialismo se encontraba en auge.

Pero más que juzgar al socialismo, la intención del autor es criticar a la izquierda mexicana, la cual, desde fuera del gobierno o dentro de éste, ha defendido la estatización de la economía y el proteccionismo comercial, y ha caído en maniqueísmos como el de "nacionalismo es nacionalizar". El libro nos recuerda a los intelectuales engañados que celebraron la estatización bancaria de 1982 como un avance en nuestra historia y no la reconocieron como un golpe autoritario del presidente en turno para rescatar su deteriorada imagen.

Se expone la manipulación ideológica que se ha realizado con la Revolución Mexicana desde diferentes frentes: quienes sostienen que ella continúa y es encabezada por el Estado mexicano, o quienes la califican como una revolución socialista interrumpida, o los que afirman que ha sido traicionada por el Estado y reclaman sus supuestas demandas nacionalizadoras desde los partidos de oposición.

Durante los ochentas, predominó el debate entre dos concepciones radicalmente distintas del Estado y sus funciones: "para la izquierda era la encarnación mítica de la nación" y encabezaba el proyecto revolucionario, mientras que para otros, más liberales, el Estado era una enorme pirámide burocrática con una serie de intereses particulares.

Se resume el enfrentamiento de *Vuelta* contra *Nexos*. El debate entre los dos grupos de escritores se debió a distintas concepciones de su relación frente al Estado. Mientras para unos el intelectual debe ser independiente del poder gubernamental, para otros es legítimo que el escritor colabore con el gobierno e incluso aparezca en la nómina oficial, y opinan que no por

eso se comprometen sus ideas ni su trabajo.

El autor destaca que en México ha faltado vocación democrática entre los políticos en el poder. Unos aseguran que el respeto al voto "podría conducir a una ruptura y a la entrega, sin más, del poder a la oposición", otros incluso justifican el "fraude patriótico" si en las elecciones gana un partido "de derecha", como sucedió en Chihuahua en 1986.

Por otra parte, la voluntad democratizadora de los izquierdistas mexicanos no se extiende a Cuba, y Fidel Castro es intocable. Un fenómeno similar ocurrió tras el triunfo de la revolución sandinista en Nicaragua. ¿Para qué querían elecciones libres, libertad de prensa, y pluralismo —preguntaban— si contaban con legítimos gobiernos del pueblo?

Algunos socialistas llegan aún más lejos, pues cuando alguien menciona a la democracia preguntan, ¿para quién, o para qué clase?

Al PAN lo dejó fuera del debate político nacional, así como a la acusación más importante que ha hecho ese partido en los últimos años, de que el actual gobierno se apropió de su programa económico. Tampoco se menciona la influencia de los empresarios y de las iglesias en el debate político.

Su crítica al PRD es correcta, particularmente al acendrado estatismo de ese partido, pero se queda corta: no menciona deficiencias tan graves como su falta de propuestas, y la carencia de un programa económico. Además, una crítica no es creíble si sólo menciona lo negativo, y el PRD tiene al menos una virtud: su propuesta para la autonomía de los organismos electorales ha sido punto clave en el debate político de los últimos cuatro años.

No obstante, el autor pierde objetividad al tratar la figura presidencial, y cae en la creencia tan mexicana y premoderna de la infalibilidad y suprema bondad del Gran *Tlatoani*, pues afirma que, por el simple hecho de ser parte de la generación idealista del 68, para el actual presidente "su misión no puede ser otra que la de democratizar definitivamente el sistema político" (p.14).

La ingenuidad política de Susarrey no es nueva, pues en su libro anterior se asegura que en México ya se logró "la imparcialidad de los organismos

electorales";<sup>1</sup> propone, para garantizar dicha imparcialidad, que la comisión electoral sea presidida nada menos que por el secretario de Gobernación;<sup>2</sup> y defiende a capa y espada la cláusula de gobernabilidad de la ley electoral que le otorga sobrerepresentación al partido que obtenga una mayoría relativa en la Cámara de Diputados.<sup>3</sup> Dicha cláusula acaba de ser derogada de la nueva ley electoral por el mismo partido mayoritario por ser evidentemente antidemocrática.

Sin embargo, *El debate político e intelectual en México*, expone con éxito el carácter autoritario y estatista del "socialismo real". También desarma el dogma arrogante de que el marxismo es una ciencia y la ubica como una interpretación de la realidad o como una gran hipótesis. Crítica otros dogmas marxistas, como la reducción de todos los conflictos sociales a la lucha de clases, y el de que la división del trabajo es fuente de explotación e injusticia. ¿Quién en esta época de tecnología y productividad desearía abolir la división social del trabajo para volver a la caza y la recolección de frutos?

El carácter autoritario y estatista del socialismo real se explica porque los regímenes socialistas le otorgan el poder absoluto y la verdad histórica al partido comunista, pues consideran que éste, al representar a la clase social revolucionaria por excelencia, el proletariado, defenderá los intereses de toda la sociedad. La "dictadura del proletariado" en realidad se constituyó en una dictadura de la burocracia partidista que inmediatamente excluyó al proletariado y se consolidó en el poder.

El título del libro es inadecuado, pues hace esperar un énfasis en el debate político, cuando en realidad se destaca el debate ideológico entre intelectuales liberales y revolucionarios. El título idóneo hubiera sido *El debate intelectual en México*. Además, se presenta material publicado con anterioridad sin aclarar dónde ni cuándo, y sin actualizar textos extemporáneos. Por ejemplo, señala que "en Yugoslavia la guerra civil es un riesgo inminente" cuando la guerra prácticamente ya acabó con esa nación. Afirma que la Unión Soviética aun existe y que Gorbachov es su presidente (p. 101).

Este libro es, ante todo, una gran crítica a la izquierda mexicana y al

socialismo internacional, así como una importante reflexión respecto a las relaciones del escritor con el poder.

## NOTAS

<sup>1</sup> *La Transición Incierta*, por Jaime Sánchez Susarrey, Ed. Vuelta, pags. 148 y 175. México, 1991.

<sup>2</sup> Misma Obra, pag. 166.

<sup>3</sup> Misma Obra, pags. 174 y 175. ✕

## The Nahuas after the Conquest

de James Lockhart

por  
RODRIGO MARTÍNEZ



*A social and cultural history of the Indians of central Mexico, sixteenth through eighteenth centuries* de James Lockhart. Stanford, University, XVII, 1992, 650 pp.

Los primeros estudios americanistas de James Lockhart versaron sobre los inicios de la sociedad española en el Perú: *Spanish Perú* (1968) y *Men of Cajamarca* (1972).<sup>1</sup> Su interés por la sociedad española lo llevó a asociarse con Enrique Otte en *Letters and people of the Spanish Indies* (1976);<sup>2</sup> para comentar ciertas cartas privadas de españoles en las Indias en el siglo XVI, y mostrar su visión y su vivencia de la Conquista y de la variedad de la vida en las ricas tierras americanas. Así, Lockhart definió los términos de lo que él entiende por "historia social", distinta de las historias demográfica y económica, construida a través del estudio de una pluralidad de vidas individuales, lo cual permite apreciar ciertos patrones (*patterns*) generales de desarrollo.<sup>3</sup> Este enfoque permite ver en términos sartreanos, a los individuos con su libertad "en situación".

Al mismo tiempo, en su visión de las sociedades hispanoamericanas, Lockhart distinguió dos mundos claramente separados, el mundo indígena y el

mundo españolizado (que abarca a españoles peninsulares y criollos, africanos, mezclas de todo tipo e indios ladinos), que deben ser estudiados en sí mismos y en sus interrelaciones.<sup>4</sup>

Cuando hizo sus estudios sobre el Perú, Lockhart no encontró documentación en lenguas indígenas.<sup>5</sup> Esto lo llevó a aproximarse a la historia novohispana, cuyas fuentes e investigaciones etnohistóricas son muy ricas (como lo dejaban ver publicaciones como *Estudios de cultura náhuatl, Tlalocan* o el *Handbook of Middle American Indians*).

Además, la investigación sobre historia económica y demográfica del México colonial había hecho sustanciales avances. A partir de los años cincuenta se fue afirmando lo que se llamó el "modelo Borah-Chevalier",<sup>6</sup> que privilegiaba el estudio de la interrelación entre indios y españoles, y que se puede resumir, simplificando al extremo, así: la evolución cuantitativamente contraria de las poblaciones india y española durante el siglo XVI contribuyó a producir un cambio estructural en la economía novohispana, el paso de la encomienda a la hacienda y a una economía agroganadera, manufacturera y minera crecientemente mercantilizada. El clásico estudio de François Chevalier, a pesar de que explícitamente se refería al norte como propicio para el desarrollo de las grandes propiedades, confirmó para muchos la imagen según la cual la gran propiedad española creció indiscriminadamente en toda la Nueva España a expensas de la población indígena, mermada por la catástrofe demográfica. En 1964, sin embargo, apareció el estudio de Charles Gibson, *Los aztecas bajo el dominio español*, que mostró no sólo la posibilidad de hacer una historia de los indios en sí mismos, sino también que, en el Valle de México cuando menos, las haciendas no se desarrollaron tanto como en el norte de la Nueva España y, pese a la despoblación, las comunidades indias conservaron buena parte de su integridad territorial. Poco después, William B. Taylor (discípulo de Gibson) publicó un estudio que mostró que en Oaxaca, debido a la escasa presencia de españoles (gracias a la ausencia allí de minería), las haciendas españolas se desarrollaron muy poco, y el territorio de las comunidades indias se vio mucho menos afectado que en el centro y, por supuesto, que en el norte, gracias a lo

que conservaron mejor su lengua, sus costumbres y su cultura.<sup>7</sup>

Así se constituyó toda una temática historiográfica, que Lockhart amplió y sistematizó en su introducción a la compilación *Provinces of early Mexico* (editada en colaboración con Ida Altman, UCLA, 1976), al definir el esquema heurístico de tres ritmos básicos de cambio económico y cultural en el México colonial: el norte, donde hay pocos indios y (relativamente) muchos españoles; el centro, donde hay muchos indios y también (relativamente) muchos españoles y el sur, donde hay muchos indios y pocos españoles. El paradigma Borah-Chevalier se enriqueció al ser regionalizado, lo cual abrió el campo para investigaciones sistemáticas de historia novohispana regional.<sup>8</sup>

Al mismo tiempo, el esquema regional novohispano dio a Lockhart la pauta para organizar en 1983 una amplia historia de América Latina colonial (*Early Latin America*, ya citado) que al mismo tiempo diera cuenta de los desarrollos generales y de las particularidades regionales, rebasando el nivel de la acumulación descriptiva.

Asimismo, desde los inicios de los años setenta Lockhart emprendió el estudio de la lengua náhuatl, con el fin de reconstruir la historia de los pueblos nahuas del centro de México durante el periodo colonial, utilizando las fuentes que ellos mismos escribieron en su propia lengua (lo cual no pudo hacer Gibson, quien no dominaba el náhuatl).<sup>9</sup> A partir de entonces Lockhart publicó, solo o al alimón, una serie de estudios y de transcripciones y traducciones de documentos, que mostraron la riqueza ya no sólo de las grandes obras en náhuatl (códices, crónicas, cantares, teatro), sino sobre todo de los muy abundantes documentos "mundanos", cotidianos, comunes y corrientes, tales como testamentos, tomas de posesión de tierras, pleitos judiciales, etcétera.

Los estudios más importantes de James Lockhart sobre historia y filología nahuas son: *Nahuatl in the middle years* (en colaboración con Frances Karttunen, UCLA, 1976), primera aproximación a la evolución de la lengua náhuatl durante el periodo colonial; siguen tres trabajos de transcripción y traducción ampliamente comentada de documentos: *Beyond the codices* (en colaboración con Arthur J.O. Anderson y Frances

Berdan, UCLA, 1976): *The Tlaxcalan Accas* (en colaboración con Frances Berdan y Arthur J.O. Anderson, University of Utah Press, 1986); y *The Art of Nahuatl Spleech; The Bancroft Dialogues* (en colaboración con Frances Karttunen, UCLA, 1987); finalmente, *Nahuas and Spaniards. Postconquest central Mexican history and philology* (Los Angeles, Stanford University Press, UCLA, 1991), que reúne la mayor parte de sus artículos dispersos sobre el tema.<sup>11</sup>

Debe mencionarse también la circulación en fotocopias de las notas de Lockhart para enseñar la lengua náhuatl, bien pensadas para aproximarse al náhuatl realmente existente en la documentación colonial.

El reciente *The Nahuas after the Conquest* podría verse como la culminación de este amplio proceso de investigación, si no fuera porque el propio Lockhart insiste en que se trata de una síntesis necesariamente provisional, que se inscribe en un conjunto de investigaciones más amplias, que apenas inician el estudio sistemático de una documentación amplia. De hecho, Lockhart concibe cada uno de los capítulos de su libro como otros tantos proyectos de libros e investigaciones que deben realizarse. Otra vez, la "obra abierta".

Siguiendo a Gibson, Lockhart en *The Nahuas* trata sucesivamente una serie de temas, buscando apreciar en cada caso su evolución desde el periodo prehispánico y a lo largo del periodo colonial. Los temas tratados son: el *al-tépetl* (o señorío), la unidad doméstica, la diferenciación social, la tierra y la vida económica, la vida religiosa, el lenguaje, las *maneras de escribir* y las formas de expresión. (Los capítulos sobre la evolución del lenguaje y de la escritura son los que más me gustaron e impresionaron por la meticulosidad de ciertos análisis.)

Muchos de los temas tratados en *The Nahuas* ya habían sido tocados en estudios previos, pero el estudio en su conjunto deja una muy fuerte impresión de solidez y de que uno aprendió algo. Es notable la conjunción de análisis muy finos de los textos en náhuatl con bien pensados esquemas explicativos.

De cada uno de los capítulos se desprenden dos esquemas de conjunto sumamente valiosos y que darán mucho de qué discutir y pensar a historiadores, antropólogos y hombres cultos

Lockhart resume estos esquemas en dos cuadros de la conclusión.<sup>12</sup> El primer esquema (diacrónico) se refiere a la periodización de la historia de los pueblos nahuas y el segundo (sincrónico),<sup>13</sup> al principio de organización celular presente en varios aspectos de la vida de los nahuas.

Para los lectores de *Nahuatl in the Middle Years* resulta familiar la distinción de las Fase 1 (1520-1550), 2 (1550-1650) y 3 (1650 hasta la fecha) en el desarrollo de la lengua náhuatl: durante la Fase 1 nada cambia en lo sustancial (sólo se incorporan algunos nombres propios); en la Fase 2, se dan abundantes préstamos de sustantivos; en la Fase 3 los préstamos se generalizan, abarcan a los verbos y afectan la estructura gramatical del náhuatl, así como la pronunciación.

Lo interesante de *The Nahuas* es que estas tres fases no sólo se aplican al lenguaje, sino también a la historia de las relaciones laborales entre indios y españoles (encomienda-repartimiento-trabajo asalariado), la evolución del *altépetl*, de los términos de parentesco, los nombres, las canciones, la crónica, la religión, etcétera. Y esta periodización sociocultural de los nahuas se vincula con las periodizaciones ya conocidas de historia económica, demográfica, de la política, del arte, etcétera. Se desprende así una periodización compleja pero unitaria que puede aplicarse a otras regiones, procurando ver en qué medida el tipo y la intensidad del contacto de indios con españoles en cada lugar determina el ritmo de los cambios.

El segundo esquema se refiere a la "organización celular-modular" presente en casi todos los aspectos de la vida de los nahuas y que se modificó poco pese a la colonización española. La idea es que en el mundo nahua las unidades o totalidades están compuestas por varias (por lo general 2, 4 u 8) subunidades no jerarquizadas, cada una de las cuales es una totalidad en potencia y en pequeño. Los *altépetl* o señoríos están compuestos por varios *calpollí* y hay *altépetl* complejos compuestos por varios *altépetl*, que organizan las tareas comunes y de gobierno mediante el principio de rotación. Los *calpollí* están compuestos por unidades domésticas, que comprenden a varias familias nucleares. Y el jefe de

familia es como el *tlatoni* en su casa. Las familias poseen tierras separadas. Las canciones (poesía) están compuestas por pares de versos que no se siguen en un orden lineal, sino que se vinculan de varias maneras con el tema central. Los anales históricos están compuestos por las narraciones de años sucesivos (de allí el nombre de anales, cuenta de los años, *xiuhpohualli*). En la decoración de los edificios, motivos autosuficientes se repiten de manera simétrica. Y, según se desprende de las notas para el estudio de la lengua náhuatl de Lockhart, las oraciones están formadas por una sucesión de agregados de sentido complejos, etcétera. Todo esto no dejará de llamar la atención de los lévi-straussianos.

Con todo, debe tenerse claro que la investigación de Lockhart no es una historia general de los nahuas durante el periodo colonial. En primer lugar, estudia sólo a los nahuas del centro de México, no a los de otras regiones. Y, sobre todo, restringe su investigación al mundo parcialmente aislado de los indios en sus pueblos, la llamada república de los indios, contrapuesta a la república de los españoles, al mundo hispanizado, y utilizando casi exclusivamente documentos en náhuatl (debido a la sobreabundancia y riqueza informativa de estas fuentes).<sup>14</sup>

Esto da lugar a una historia que, siendo concretísima, también es abstracta, incompleta. El gran tema faltante es la explotación. Hay capítulos que quedan cojos, como el de la religión. O más bien es que *The Nahuas* presupone los demás estudios sobre el periodo para ubicar y ampliar lo que se dice aquí sobre los nahuas. Por lo demás, el propio Lockhart resume de manera admirable esta historiografía en *Early Latin America*. Y en *The Nahuas* enfatiza la importancia de otros estudios sobre las relaciones de poder y explotación entre indios y españoles, y apunta a la investigación en curso de William Taylor sobre la relación entre los curas y los indios en las parroquias novohispanas.<sup>15</sup>

## NOTAS

<sup>1</sup> El primero fue traducido por el FCE en 1982: *El mundo hispanoperuano* (1532-

1560). No sé si se está trabajando en *Los de Cajamarca*.

<sup>2</sup> Este libro, publicado por Cambridge University Press, está hermanado con el de José Luis Martínez, *El mundo privado de los emigrantes en Indias*, México, FCE, 1992.

<sup>3</sup> James Lockhart, "The social history of colonial Latin America", *Latin American Research Review*, 7, 1972; "Reviviendo el pasado" (trad. de RM), *Historias*, 18, julio-septiembre de 1987. Este manejo de la historia social le permitió captar los elementos de continuidad entre la encomienda y la hacienda, pese a las diferencias jurídicas ("Encomienda and hacienda: The evolution of the great estate in the Spanish Indies", *HAHR*, 59, 1969).

<sup>4</sup> James Lockhart y Stuart B. Schwartz, *Early Latin America*. Cambridge University Press, 1983. También en la contribución de Lockhart sobre las sociedades americanas coloniales, en la *Cambridge History of Latin America*.

<sup>5</sup> Recientemente fue encontrada documentación en quechua, lo cual llevó a Lockhart a emprender el estudio de esa lengua que, curiosamente, no le parece tan distinta a la lengua náhuatl.

<sup>6</sup> Basado en François Chevalier, *La formación de los latifundios en México* (1952), traducción de Antonio Alatorre, México, FCE, 1976. Woodrow Borah, *El siglo de la depresión en la Nueva España* (1951), en Sherburne F. Cook y Woodrow Borah, *El pasado de México. Aspectos sociodemográficos*, México, FCE, 1989.

<sup>7</sup> Traducido por Julieta Campos, México, Siglo XXI, 1967.

<sup>8</sup> William B. Taylor, *Landlord and peasant and colonial Oaxaca*, Stanford University Press, 1972. Esta obra merece ser traducida.

<sup>9</sup> Entre los productos más logrados de etnohistoria regional está el libro de Nancy Farriss, *Maya society under colonial rule*, Princeton University Press, 1984. Urge traducción.

<sup>10</sup> Sobre la relación de su investigación con la de Gibson, véase el artículo de Lockhart: "Charles Gibson y la etnohistoria del centro de México colonial" (trad. de RM), *Historias*, 20, 1988. Lockhart pregunta lo que sería la historia romana sin usar fuentes en latín. Pero el latín, como el español, es una lengua imperial, y mucho dice sobre los pueblos sometidos al imperio.

<sup>11</sup> Además de su colaboración con especialistas como Anderson, Berdan y Karttunen, Lockhart ha ido formando en el estudio de los documentos coloniales en náhuatl a varios estudiantes, muchos de los cuales han sacado sus tesis de doctorado y otros trabajos en años recientes: Sue Cline, Robert Haskett, Rebecca Horn, Frances Krug, Andrea Martínez, Juan López y Magaña, Susan Schroeder, Stephanie Wood y otros. Sus trabajos están citados en la bibliografía de *The Nahuas* y comentados en *Nahuas and Spaniards*.

<sup>12</sup> Lockhart tiene un buen sentido para las gráficas explicativas, como se ve en las que hizo en *Early Latin America* y las que contiene *The Nahuas*.

<sup>13</sup> Lockhart no usa estos términos.

<sup>1</sup> Lockhart recalca que no desconoce la validez de aprovechar las también muy ricas fuentes en español para el estudio de los nahuas. El libro de Serge Gruzinski, *La colonisation de l'imaginaire* (Paris, Gallimard, 1988; trad. en FCE), que Lockhart aparentemente no conoce, se inscribe en este tipo de investigación.

<sup>2</sup> El grueso estudio de William B. Taylor está casi listo, y el FCE podría considerar su traducción: *Magistrates of the sacred: Parish priest and Indian parishioners in eighteenth-century New Spain*. Taylor ha publicado varios artículos de interés que acaso valdría la pena compilar. De Taylor el FCE ha traducido el importante *Drinking, homicide and rebellion in colonial Mexican villages*. Stanford University Press, 1972. ✽

## Diego & Frida

de J.M.G. Le Clézio

por

FABIENNE BRADU

✽

Stock, Paris, 238 pp., 1993

Tenia a J.M.G. Le Clézio por un autor inteligente, sutil, discreto y empeñado en andar por los márgenes de la realidad y de la vida literaria. Durante muchos años, mantuvo a su alrededor un cerco tan impermeable que ni siquiera se conocían los rasgos de su cara. Creo que la primera vez que rompió el cerco fue cuando concedió una larga entrevista a Bernard Pivot, en la época de apogeo del programa televisivo francés *Apostrophes*. Sólo Soljenitsin, Jorge Luis Borges, Marguerite Duras y J.M.G. Le Clézio fueron objeto de programas especiales dentro del formato que solía congregar semanalmente a los varios escritores que hacían la actualidad literaria. El hecho de que J.M.G. Le Clézio figurara entre las contadas excepciones que modificaron las reglas de un programa tan afamado por su calidad como por su larga vida, puede ser una clave para entender el inaprehensible mito que rodeaba al escritor. Sin embargo, como en otros casos, los empeños de J.M.G. Le Clézio por preservar su radical anonimato acabaron por fomentar una publicidad más estorbosa

que de la que él pretendía huir. ¿Qué cara tenía Le Clézio? ¿Dónde vivía? ¿Quiénes eran sus amigos? ¿Quién lo había visto alguna vez?, eran los sempiternos comentarios que despertaba su enigmática vida. Una especie de mito al revés, pero un mito al fin, fue construyéndose alrededor de J.M.G. Le Clézio célebre por sus alergias a todo tipo de mistificaciones. Con su último libro, *Diego & Frida*, J.M.G. Le Clézio no solamente abandona los vericuetos de su espíritu nómada, sino que salta a pie juntillas en el corazón del lugar común, de la falsificación y, peor aun, de la subyugación frente al mito.

¿Es posible que un libro sea indigno de su autor? Es una pregunta difícil de contestar, hasta puede ser una falsa pregunta. Sin embargo, es la que provoca inmediatamente la lectura del *Diego & Frida*. En una larga lista de obras como la que contabiliza el escritor francés, es de esperarse que unos libros sean mejores que otros; la disparidad en una prolija producción puede atribuirse a varias causas que incluyen el propio gusto del lector, pero que no ponen en tela de juicio la relevancia del conjunto. Pero, en el caso de *Diego & Frida*, no se trata solamente de un problema de prosa o de arte narrativo que no estuviera a la altura de las otras creaciones, sino, sobre todo, de una manera de pensar que hace que este libro sea indigno de su autor. Y más que de una manera de pensar, parecería que J.M.G. Le Clézio hubiese suspendido el juicio y perdido por completo su facultad de cuestionar la realidad que escoge como tema de su literatura.

Si, poco a poco, la multiplicación de estudios especializados o biográficos sobre Diego Rivera y Frida Kahlo ha arrojado una luz más precisa y plural sobre las dos figuras, el libro de J.M.G. Le Clézio es un retroceso frente a esos avances. Con su *Diego & Frida* regresamos al oscurantismo del mito y de los absolutos. Amor y Revolución son los dogmas que sellan los pedestales sobre los que J.M.G. Le Clézio erige las estatuas de sus dos héroes. Para levantar estas moles marmóreas, el escritor tiene que sacrificar muchas verdades, eliminar toda sutileza e incluso desaparecer la información que no contribuye a cohesionar el mito. Por ejemplo, el episodio Trotski se reduce prácticamente a un escarceo

amoroso con la joven pintora y nada se menciona de la saña con que Frida Kahlo redactó un acta de acusación y difamaciones contra el exiliado, con tal de congraciarse con el Partido Comunista Mexicano. Sólo así, falsificando y omitiendo, Le Clézio puede llegar a afirmar que "la vida de Frida Kahlo es de una luminosa sencillez", que "toda su vida, Frida ha sido leal a los ideales de los años 1927-1928", "leal al ideal de amor que simbolizaba la pareja Tina Modotti y Julio Antonio Mella, ese amor perfecto que unía los cuerpos, así como los espíritus en el absoluto revolucionario". ¿Es un "ideal", es un "amor perfecto", ése que lleva a Tina Modotti a unir su vida con el asesino de Mella? ¿Vamos, Sr. Le Clézio, despierte de no se que embrujo mental que le hace ver ideales, perfecciones y lealtades donde no los hubo! Su subyugación por la pareja Diego Rivera-Frida Kahlo tiene sobre su pensamiento el efecto del toloache.

Más allá de las inexactitudes que jalonean el libro y que, sin ser de gravedad, irritan al lector como si le pusieran piedritas en el zapato, la insistencia de J.M.G. Le Clézio en cifrar el destino de México en el particular de la pareja es exasperante. Cito entre otras, una de esas falsas equiparaciones: "La relación amorosa entre Diego y Frida es parecida a México en sí, a la tierra, al ritmo de las estaciones, al contraste de los climas y de las culturas. Es una relación hecha de sufrimiento, de crueldad, pero también de necesidad absoluta. Frida es el México arcaico, la diosa tierra que desciende entre los hombres, con el ritmo lento y religioso de la danza, con la máscara de los ancestros, esta India gigante que da su leche como si fuera un alimento del cielo y que arrulla al niño en sus brazos potentes como cordilleras..." Diego Rivera y Frida Kahlo no son encarnaciones más que de sí mismos y su protagonismo en una época de México, sin restarle un ápice a su relevancia, no puede desaparecer a todas las demás comparsas que también hicieron la historia del país en ese momento. ¿Con qué precipitación, ligereza y mala fe J.M.G. Le Clézio relega a los *Contemporáneos*, a Tamayo y a los demás intelectuales que no comulgaron con el muralismo, a una nota de pie de página que los elimina de la escena central, sugiriendo además que su oposi-

ción a la estética muralista se debía a rencores y envidias que él sintetiza en una denuncia del "imperialismo estético de Diego Rivera"! Tampoco ellos eran México, pero allí estaban en ese México que no se resumía a la divina pareja.

Me parece que J.M.G. Le Clézio hace un grave error de apreciación cuando afirma que Frida Kahlo es la inspiradora del reencuentro de Diego Rivera con México a su regreso de Europa en 1921, porque ella encarnara la "mexicanidad" que el muralista se propone pintar en el Anfiteatro Bolívar, en Chapingo o en la primera época de la Secretaría de Educación Pública. La gran fuente de inspiración de esa época es Lupe Marín en quien Diego Rivera siempre cifró, incluso hasta mucho después de su separación, su visión de la mujer mexicana, a mitad de camino entre la mujer terrenal, la "belleza salvaje" y la diosa ceñuda, generosa y cruel, de las antiguas culturas. La "mexicanidad" de Frida Kahlo, a diferencia de la de Lupe Marín que la llevaba adentro sin proponérselo, es una construcción calculada, una especie de segunda piel que no deja de evidenciar sus costuras. El empeño de Frida Kahlo en ataviarse de "mexicanidad" se parece al esfuerzo de los travestis por hacerse mujer: entre todos los atributos femeninos, sólo recogen aquellos que acaban transformándolos en una caricatura de la femineidad.

La mistificación de J.M.G. Le Clézio acerca de la relación Diego Rivera-Frida Kahlo me recuerda otra similar, que tenía como protagonistas a Jean-Paul Sartre y Simone de Beauvoir. ¡Cuántos jóvenes de mi generación hemos padecido el mito de la relación amorosa entre los dos existencialistas! ¡Con qué arte narrativo, teatralidad y mentiras nos hicieron creer que ellos eran la pareja perfecta del siglo XX! ¡Con qué alivio también descubrimos después de su muerte y gracias a la publicación de documentos y testimonios póstumos, que no éramos nosotros los que fallábamos en nuestros intentos de imitar a la pareja perfecta, sino que el modelo estaba viciado por la mentira y la omisión de algunas verdades! Los mitos, por más bellos que parezcan, no ayudan a vivir. Dejemos, entonces, de emular a Diego Rivera y a Frida Kahlo como el Abelardo y la Eloísa de la América india. ✽

## El jardín de las dudas

de Fernando Savater

por

JUAN NUÑO



Ed. Planeta, España, 1993.

Fernando Savater tiene 46 años y casi tantos títulos publicados como años. Su extensa obra es más bien filosófica, desde aquella memorable *Filosofía tachada* hasta unos deliciosos ensayos publicados el año pasado bajo el título prometedor *Sin contemplaciones*. Ahora pasa a cultivar asimismo el género de ficción y con *El jardín de las dudas*, título sacado de un aforismo de su venerado Cioran, acaba de quedar finalista en el Premio Planeta 1993.

La verdad es que después de leer la novela del ganador del Premio (*Lituma en los Andes*, de Mario Vargas Llosa) y compararla con la de Savater, uno se queda sin entender por qué no se invirtió más bien el orden de premiación: con mucho *El jardín de las dudas* es muy superior a la demasiado regionalista, indigenista y folklórica novela de Vargas Llosa. Será que el jurado (gustos aparte) tuvo miedo de premiar al español por encima del peruano pues, una vez más, los podían acusar de ver con malos ojos todo cuanto sea "sudaca". Sin olvidar el pellizco de ganancias del señor Lara, dueño de Planeta, asegurado con el nombre de Vargas Llosa. Hecho está. Pero ahí queda *El jardín de las dudas*, para placer de todo quien lo lea.

*El jardín de las dudas* se compone de veintidós cartas cruzadas en 177... entre Carolina de Beauregard, condesa de Montoro y Voltaire. Todas las cartas de la condesa, menos una, son escritas desde Madrid. La excepción es una escrita desde Azcoitia, en el País Vasco. Voltaire, por supuesto, escribe desde su retiro estratégicamente elegido en Fernay. A fuerza de recibir palos, Voltaire había sabido escoger

bien: Fernay era un lugarejo, en el que Voltaire adquirió una gran propiedad a escasamente una legua (7 kilómetros) de Ginebra, Suiza. De esa manera, estaba en la raya entre los dos países y entre las dos religiones o, como Voltaire le cuenta a la condesa de Montoro, con un pie en Francia y otro en Suiza, por si acaso. En la actualidad, el pueblo, de apenas seis mil habitantes, se llama, con toda justicia, Fernay-Voltaire, está en el departamento francés del Ain y sigue, ciertamente, a 7 kilómetros de Suiza, sólo que ahora lo que separa a Fernay de Ginebra no es un bosquecillo ameno, sino una enorme pista de concreto del aeropuerto ginebrino.

La correspondencia la inicia Carolina, la condesa de Montoro: era condesa por matrimoniar con un noble español y, por lo mismo, estaba obligada, bien *à contre-cœur*, a vivir en Madrid, al que desde la primera carta caracteriza de "simplón pueblo grande, lleno de moscas, de mierda, de rezos, de curas, de hembras sin cerebro ni instrucción bostezando tras sus rejas y de gañanes embozados que no piensan más que en las fechorias de los bandoleros y en las estocadas de los matadores". Carolina de Beauregard, francesa de nacimiento, es por el contrario mujer instruida, amante de la lectura y admiradora incondicional del gran Voltaire. En aquel Madrid, pueblo simplón, Carolina se muere de aburrimiento. Y para combatir, no se le ha ocurrido nada mejor que escribir a su idolo a ver si éste condesciende a contestarle. Voltaire, halagado, y como él dice, "desde este lóbrego sepulcro suizo", ya proveyo, siente reanimarse con la petición epistolar. En lugar de limitarse a agonizar, vuelve a escribir. Y se inicia la correspondencia.

En su mayoría, las cartas de Carolina son breves, apenas agradecimientos y preguntas. Mientras que las cartas de Voltaire son extensas, pues en definitiva lo que hace es contarle su azarosa y magnífica vida a la condesa de Montoro. Y de semejante manera, Savater va a lograr que muchos españoles e hispanohablantes se enteren, probablemente por vez primera, de quién era Voltaire y qué pensaba. Lo que hace Savater es presentar literariamente la vida de Voltaire. Por supuesto que existen excelentes biografías del gran escritor de la Ilustración. Por ejemplo, la de Orieux (*Voltaire ou la royauté de*

*l'esprit*, Paris, 1977), que Savater no deja de citar puntualmente en la bien nutrida y mejor seleccionada bibliografía que cierra su obra.

Es una novela: por la forma literaria de la correspondencia, pues a través de ese medio conocemos no sólo la vida de Voltaire, sino las inquietudes o infortunios de Carolina y porque además la noveliza su contenido mismo, la vida de Voltaire, que fue una auténtica y fascinante novela. Savater ha tenido, junto al buen gusto del estilo, el arte de presentarla bajo el ropaje de la ficción, con un recurso que le hubiera encantado a Borges, pues momentos hay en que aún los volterrianólogos más avezados no podemos decidir si está hablando realmente Voltaire o si Savater incorpora apócrifamente ideas y pensamientos. La mayoría de las opiniones emitidas por Voltaire son auténticas suyas, donde puede apreciarse que Savater lo conoce a fondo, como todo aquel que admire al gran genio francés de la Ilustración. Es evidente que Savater ha manejado la abundantísima correspondencia de Voltaire, encontrando en ella y poniéndolo en la pluma de Carolina, que un vasco, Don Joaquín de Eguía, marqués de Narros, se había cartado con Voltaire. De paso, con esa sola carta de Carolina escrita desde Azcoitia, Savater, vasco al fin, aprovecha para cantar las muchas excelencias de esa privilegiada y bellísima región, tan diferente a la esteparia meseta castellana. Así que pese a los curas, la Inquisición y el atraso de la Contrarreforma, a aquella España también llegó la voz de la razón y de la tolerancia, encarnada en Voltaire. Es de confiar que ahora, aprovechando que 1994 marca el año del bicentenario del nacimiento de Voltaire, con ayuda del éxito del libro de Savater, aumente la afición a Voltaire en España y en los pueblos hispanos. Un mucho de Voltaire no le hace nunca mal a nadie.

A quien le interese, que lea el libro de Savater para enterarse de las mil y una peripecias que pasara aquel François-Marie Arouet, más conocido como Voltaire, y Savater no desaprovecha la ocasión para explicar, siempre a través del propio Voltaire, el origen de tal seudónimo. Sus peripecias van desde un año de prisión en la Bastilla, por capricho real, hasta un exilio obligado en Inglaterra (Voltaire supo elegir) y los discretos exilios voluntarios que él

mismo se imponía, sobre todo en compañía de su admirada y amada marquesa de Chatelet, una mujer espléndida, que además de muy bella, era muy inteligente, culta y trabajaba con Voltaire en investigaciones científicas. Cuenta también el viaje a Berlín, por insistente invitación de Federico II de Prusia, viaje del que Voltaire salió con las tablas en la cabeza, como les suele pasar a los intelectuales que se meten a consejeros de los poderosos. Quien salió ganando fue el rey: Voltaire decidió llamarlo "el Grande" y desde entonces así se le conoce en la historia.

Pero además de las peripecias, esto es, de la novela que fue la vida de Voltaire, contada por él mismo, lo que importa son las ideas de Voltaire, que Savater sabe ir destilando sabiamente a lo largo de tan amena correspondencia. Voltaire luchó toda su vida contra la tiranía y las injusticias, y contra la hipocresía y la gatzmoñería, sobre todo religiosas. Se enfrentó a la Iglesia, en sus diversas manifestaciones, tanto católica como protestante. De ahí su famosa y nunca bien repetida consigna: *Ecrasez l'infame!*, "aplantar al infame", significando la superstición y la crueldad, representadas por la infame alianza de Iglesia y Monarquía. En su estada en Inglaterra, además de aprender la nueva ciencia, la física de Newton, y la nueva filosofía, el empirismo de Locke, pudo comprobar la diferencia entre la injusticia que imperaba en Francia (donde bastó una simple *lettre de cachet* para zamparlo en la Bastilla) y el ejercicio de las libertades ciudadanas en Inglaterra.

Una de las facetas de Voltaire que Savater no deja de destacar con verdadera fruición y personal interés es el desprecio que Voltaire sentía por los académicos y por los grandes y solemnes sistemas filosóficos. Lástima que en este punto Savater no haya hecho referencia a aquella aguda comparación que Voltaire estableciera entre el baile y la metafísica. Decía que los metafísicos de su tiempo (Wolff, Leibniz y compañía) eran como los bailarines de minuet: muy elegantes, muchas inclinaciones, mucho exhibirse, pero se mueven sin apenas dar un paso, sin nunca progresar, para terminar en el mismo punto en que habían comenzado. Savater sabe de eso en carne propia. Siendo como es filósofo de profesión, catedrático en la Universidad del País Vasco, ha tenido

que soportar la escandalizada reacción de muchos de sus colegas, esos espíritus serios y envarados, incapaces de conciliar humor y pensamiento, todo porque *al mismo tiempo* que enseña ética escribe artículos en la prensa y dirige una excelente revista de ideas: *Claves de la razón práctica*. Los tiosos y hueros catedráticos no se lo han perdonado nunca.

Menos lo van a perdonar, ni falta que le hace, el éxito que está teniendo con esta magnífica y hermosísima novela. *El jardín de las dudas*, de la cual sólo en la primera edición se tiraron 60 000 ejemplares. Al fin, Voltaire entra con buen pie, de la mano de Savater, en España. ✽

## La milagrosa

de Carmen Bouillosa

por

ADOLFO CASTAÑÓN

✽

Ediciones ERA, México, 113 pp., 1993.

Dentro del paisaje de heterografías que Héctor Libertella ha fraguado en Las Sagradas escrituras de nuestro fin de siglo iberoamericano, cabe destacar las obras de dos escritores que, uno desde Argentina y la otra desde México, prosiguen, deslindando fisuras y diferencias, una enumeración de la asimetría y falta de correspondencia ya no sólo entre el lenguaje y la realidad sino entre la palabra convencional y la sombra que ésta refleja en la página en blanco, entre el escritor insomne y la escritura mortificada por el insomnio de nombrar. Otro ejercicio de asimetrías consistiría en contrastar las inestabilidades paralelas que las obras excéntricas, paradójicas y prolíficas de César Aira y Carmen Bouillosa tienen entre sí. De ahí se desprendería, amén de la necesidad de ese paralelo, una idea del lugar inestable que ocupa en cada una de estas escrituras la verdad como fuente de absurdo, las convenciones como motor de la paradoja o la

paradoja como origen de una verdad superior, zéstetica? zirónica? Empezaríamos por reconocer en ambos una comicidad radical, sendos lirismos vacilantes apremiados por la marea incontenible de la escritura.

Desde este horizonte, el ejemplo de Carmen Boulosa es singular. Ha publicado, con *La milagrosa* aquí invocada, media docena de novelas (*Mejor desaparece* (1987), *Antes* (1988), *Son vacas, somos puercos* (1991), *El médico de los piratas* (1992), *Llanto* (1992), una recopilación de su poesía (*La salvia*, 1989), varios ejercicios dramáticos recogidos en *Mi versión de los hechos* (1987) y *Teatro herético* (1987), en fin, un libro de *Papeles irresponsables* (1991) donde incubaba su seductora égida textos de varios escritores. Su creatividad no se limita a este terreno. Ha estado asociada a empresas y montajes teatrales, programas de televisión; ubiava y mercurial promueve encuentros y exposiciones, brindis y cenas desde El hijo del cuervo que anima con el poeta Alejandro Aura y que, demostrando cómo la difusión de la cultura puede ser una empresa privada, ha llegado a ser durante los últimos años uno de los escenarios ineludibles de nuestra precaria vida literaria. La misma creatividad imperiosa la ha llevado a fabricar y producir carpetas, portafolios, libros y poemas-objeto. Por ejemplo, ese texto en verso y prosa que me regaló una Navidad advirtiéndome que el girón de tela calada provenía de una prenda de la escritora Inés Arredondo —regalo al que no he terminado de encontrar un sitio adecuado en el pequeño departamento en el que pernocto entre las horas de oficina y al que llamo —no sin optimismo— mi casa.

Carmen Boulosa, la espigada madre del Cuervo, hace honor a las ausiones inscritas en la piedra de su nombre: poema hirviente, letanía en ebullición, líquido monacato. En una de sus novelas, ella ha dicho de sí misma que tiene ojos de gato; yo más bien le veo cara de lemurido, a la vez asustada y maravillada, inasible y perpleja ante el devastador espectáculo del mundo. Lemurido: por una parte algunos oculistas aventuran que los lemures estuvieron alguna vez ante el precipicio de una decisión pues tenían que elegir entre seguir viviendo felices en los bosques o resignarse a descender uno a uno los peldaños del edén para caer en la historia y aprender

la ingrata tarea de ser humanos. Por otra parte, los lemures representaban para los romanos aquellos duendes en quienes encarnaba la sombra implacable de los ancestros. Carmen Boulosa pertenece a esa raza que simboliza el edén perdido. La inocencia de Carmen Boulosa es, al igual que ella misma, mercurial, hermética. Sus poemas y sus primeras novelas como *Mejor desaparece* y *Antes* están cargadas de una tensión y van impulsadas por una fuerza —iba a escribir furia—, por una voracidad que en la literatura mexicana contemporánea sólo recuerda las viñetas dispuestas por Guadalupe Amor en *Galería de titeres*. Tampoco se trata de una inocencia determinada por la falta de historicidad. De hecho, como demuestran *Son vacas, somos puercos*, *El médico de los piratas*, *Llanto*, el mundo de Carmen Boulosa se expone en forma *sui generis* a la intemperie de la historia. Su Moctezuma resucitado, sus corsarios y bucaneros capturados en la red de la re-escritura denuncian una singular intimidad, una sospechosa aptitud para acceder al mundo de los otros a partir de sus propias verdades, a la *imago* histórica, una vez que ésta ha sido ingurgitada y regurgitada por el pelicano de la escritura. Historicidad y vida interior invierten en la literatura de Carmen Boulosa sus términos tradicionales y, si de una parte, nos encontramos ante una historia que es vivida íntimamente como una pesadilla o como un placebo del sueño perdido, de la otra veremos aparecer alrededor de la narradora —La Milagrosa— una muy real corte de los milagros, un cortejo de miserias, recuerdos, memorias, deseos, pasos y ruidos que la acechan y le piden existencia. Esta convergencia se resolvería en una situación donde el autor-narrador sólo sabría ser el factótum de su propia vida interior —la verdadera y vivida historia— y donde la historia —lo histórico— es asumido y adoptado como si fuese una imputación a un menor de edad o a un minusválido, un paisaje o escenario inocuo donde pueden encarnarse, encarnándose, las formas de la vida interior. El partido de las cosas, la objetividad de la vida interior se expresará, desde luego, en la inquieta vida de los objetos —sonidos que se producen solos, árboles que espontáneamente se mueven de lugar, tijeras asesinas, ruidos incontables, héroes que se materializan

después de muertos —un mundo, en fin, habitado, poseído, literalmente activo y actuado por la mente encantadora de la que escribe. *La milagrosa* no elude esta determinación y será ella el instrumento y el agente de la curación y el milagro. Un niño dios envuelto en clavos, una niña que adopta el papel de Cristo coronado de espinas, La milagrosa que se encarga de incubar los sueños de los demás y consumir sus deseos. Si Carmen Boulosa hubiese nacido en otro siglo ya habría sido identificada desde hace mucho como una hereje *digna* de hoguera o, en un mejor caso, reconocida como una escritora mística, presa de migrañas visionarias, raptos sagrados y levitaciones inesperadas a la manera de Hildegarda, la Monja Rosvita o, para quedarnos en América, la exaltada Santa Rosa de Lima. Nosotros convenimos en llamarla una mujer de letras —la perla polígrafa y mundana que sabe identificar a los suyos entre las diversas razas de escritores. A pesar de todo preferimos no oír demasiado el canto de sus aves. Como la de la sibila, su canción es plural. Pues en las novelas de Carmen Boulosa —y esta *Milagrosa* no es una excepción— resuena no un coro sino un cuchicheo entre varias voces. Monólogos, diálogos, voces cruzadas, peticiones ciegas, en *La milagrosa*, además de la voz de la santa, ascienden también como columnas de incienso y copal, otras voces, las pobres voces de los suplicantes, la voz dominante, ineludible, de la costurera, la(s) de la Milagrosa, la de la escritura, la del muerto, la de los obreros, la de la grabación, la del periódico y la propaganda. La coexistencia de cada una de estas voces, su promiscuidad hacen de *La milagrosa* un oratorio, un lugar donde se pronuncia y quedan capturadas las plegarias como una de esas capillas ardientes de exvotos o una de esas casas santas destinadas a la penitencia y la disciplina y donde alrededor del río principal zumban otras súplicas. En virtud de esta sincronía radical *La milagrosa* se lee como una novela barroca, es decir simultánea y donde la acción ha sido suspendida en función del lugar y la atmósfera —tal vez por esta razón suene artificial y postiza la inclusión de nombres de personajes de la vida política real al final de la novela ya que la historicidad propia de la escritora se antoja interior y no externa, periodística.

Estos razonamientos se cumplen tanto en un plano externo como en un orden más profundo, pues tanto la peripecia como lo histórico, las líneas del deseo y la voluntad sólo cobran peso y trascendencia aquí en la comunicación, en la comunión que significa el milagro, el pasmo del deseo cumplido que será siempre, por lo demás, siempre un deseo privado y no, eso es significativo, una utopía.

Por otra parte, la inestabilidad de la voz narrativa sugiere que las novelas de Carmen Boulosa no se deslizan sobre la pista de la página como un patinador soberano sino que evolucionan en saltos y recaídas. Este sería uno de los signos palpables de su modernidad ya que esa renovada inestabilidad, esa lealtad a la vacilación y a la recaída acusan, según Severo Sarduy, la huella barroca, hiperbólica, parabólica de nuestro tiempo. No hay que llamarse a engaño. Boulosa no intenta narrar, novelada, la vida de una mujer milagrosa o contar una leyenda histórica como serían los casos de Brianda Domecq en *La insólita historia de la Santa de Cabora* (1990) o de Juan Pedro Viqueira en *Maria Candelaria* (1992).

Su inestabilidad, su intermitencia, su renuncia tanto a la vigilia como al sueño convencional, la destreza y tenacidad con que se mantiene en una pecaminosa indecisión narrativa dan cuenta de su intransferible originalidad, de la fuerza que la hace simultáneamente condenar y compadecer. Porque si ella vive en la extasiada Milagrosa, vive también en su inquisidor. La intermitencia, como un patin del diablo, es el instrumento, el pivote activo de lo cómico y lo terrible en Carmen Boulosa. Lealtad a la intermitencia y a la inestabilidad que distinguen a su literatura en general y a esta *Milagrosa* en particular de otras aproximaciones narrativas locales también empujadas en la re-escritura de la historia o de la cultura popular como, por ejemplo, las de Dante Medina o Sealitel Alatrste, igualmente desvelados por la recreación de la humanidad guñolesca que habita el país. Un país —México— que sabe imitarse tan bien a sí mismo que a veces le resulta difícil saber dónde empezó el remedo.

Recordémoslo: Durante la Revolución, México, al decir de Octavio Paz, se hundió en su propio ser, se buscó y reconoció, se hizo regla y espejo de sí.

Más de setenta años después, la llamada cultura de la Revolución mexicana se ha transformado en una cultura del simulacro. El espejo se disuelve en espejismos. De esos espejismos quisiera ser espejo *La milagrosa*. Más próxima de la parodia que de la religión pero indecisa entre la piedad y la sátira, *La milagrosa* pierde los milagros pero gana, lumpen, las jerigonzas y las jergas. ✚

## La saga del conejo

de Julián Meza

por

CHRISTOPHER

DOMÍNGUEZ MICHAEL

✚

Ediciones del Equilibrista, 121 pp., México, 1993.

*La huella del conejo* (Vuelta, 1991), primera novela de Julián Meza se propuso, no sin cierta eficacia, narrar una versión del descubrimiento de América y de la conquista de México que llevara a extremos rabelesianos las hipótesis de Edmundo O'Gorman o Tzvetan Todorov. Meza cuenta una historia donde Colón y sus marineros, Cortés y Moctezuma resultan figuras tan dudosas, imprecisas e inverosímiles como seguramente lo fueron para los primeros lectores de las crónicas de Indias.

Resulta inevitable comparar ese 1492 que ofrece Julián Meza (1944) con los de autores contemporáneos suyos como Homero Aridjis y Hugo Hiriart. A diferencia de ellos, Meza se despoja con calculado desparpajo de toda reverencia por "la naturaleza de las Indias nuevas". La suya sería una invención novelesca ajena a la visión de los vencidos. Si Alfonso D'Aquino —quien dedicó a ese libro un ensayo muy sugerente— tiene razón, en *La huella del conejo* se pretendía carnavalizar la historiografía, condenándola al naufragio en el mar de la fábula. Junto a *La huella del conejo*, otra novela como *La destrucción de todas las cosas* de Hiriart aparece como una

sacralización futurista de 1521. Uno festeja mientras otro dramatiza, Meza baila al son de la peste mientras que Hiriart usa el distanciamiento escénico para magnificar el sonido de las profecías.

Al desear que su propia invención de América fuese tan regocijante como la de los más disparatados autores entre los antologados por Antonello Gerbi, Meza iba más lejos. Algo hay en sus libros que parece proponer una visión narrativa del Barroco bien distinta a ese nuevo orden amoroso que han consagrado Carpentier, Fuentes y, quizá, Severo Sarduy. Meza, a mitad del camino entre Álvaro Mutis y Fernando Sánchez Dragó, reivindica a lo siglos XVI y XVII como la cruzada mágica que emprenden los carpetovetónicos contra las inminentes luces modernas, oportunidad que la Historia desaprovechó para aceptar la hispanidad fabulosa de los Austrias. Europeo salvaje o bárbaro civilizado, Julián Meza logró con *La huella del conejo* separarse radicalmente del temple político e intelectual de su generación literaria. Su obra concuerda mejor con la de Carmen Boulosa o la de Pablo Soler Frost.

El riesgo que atañe a Julián Meza está en la frontera entre el artificio narrativo y la artificialidad retórica. Tanto el saqueo culterano de la historiografía como el español macarrónico que brillan en *La huella del conejo* se mueven hacia la impostura en su secuela, *La saga del conejo*, donde la exaltación de Felipe II, por ejemplo, más bien parece una parodia de ciertas páginas de Mutis. Desprovisto de la carga de irreverencia de su primera novela, en *La saga del conejo* Meza aparece como un narrador abusivo, muy entusiasta a la hora de recrear y repetir sus hallazgos. Ante *La saga del conejo* uno se ve obligado a comparar y comprende cuán íntima es la sabiduría pelágica de Soler Frost en *La mano derecha*; leyendo la bitácora de abordaje y cabotaje de Meza uno prefiere el dúo que Carmen Boulosa dedicó a la piratería. *Son vacas, somos puercos* (1991) y *El médico de los piratas* (1992) son novelas donde Boulosa logra entrar al cuerpo de sus personajes. A su lado *La saga del conejo* aparece como un inventario bien ordenado de naves y hazañas que Meza recopiló con cierta condescendencia. En *La saga del conejo* Meza se dio un lujo que su prosa no consigue pagar:

escribir un relato de aventuras donde no ocurre nada.

Julián Meza llega a la novela cuando buena parte de su generación ya ha publicado obras de madurez. Pero no llega tarde sino a tiempo. Sus novelas no pueden leerse sin la convicción de que su autor regresa de un itinerario político e intelectual intenso, desencantado tanto de los ideólogos como de los métodos. Meza no oculta que es un intelectual que ya cruzó varias puertas. ¿Qué ha quedado entonces? Dos novelas donde la Historia se retira perseguida por el carnaval, la cronología se trasviste de ucronía y ocurre una fiesta de amor y palos mientras el conejo cuenta la leyenda. Una tercera novela de Julián Meza (*La caja de Pandora*, Joaquín Mortiz) aparece con el año nuevo. Bienvenida sea una nueva y arriesgada imaginación narrativa entre nosotros. ✦

## Diario de un aspirante a santo

de Georges Duhamel

por

JAVIER ARANDA LUNA

✦

Ediciones del Equilibrista, México, 1993.

A la numerosa hagiografía de Occidente se debe sumar el nombre de Luis Salavin. No, es cierto, por sus méritos prácticamente invisibles, ni por su "martirio" inútil que no alcanzó siquiera a redimirlo a él mismo, sino porque su vida absurda, *desquiciada, loca* forma parte de la literatura.

Es difícil tener idea siquiera de cuántos son los protagonistas locos en la literatura. Difícil si pensamos con Reyes que la locura es un ego desbordado, un Yo de tan robusto fuera de control. Es posible en cambio recordar algunos: Hamlet, Raskolnikov, Don Quijote, la delirante Carlota de *Noticias del Imperio* o ese célebre misántropo de *Memorias del subsuelo* que

después de huir de las personas resiente, en su escondrijo, el abandono.

*Diario de un aspirante a Santo* de Georges Duhamel forma parte de ese repertorio de obras de personajes desquiciados. Pero no sólo eso. Es, como quiere Eliseo Diego, un ejemplo de novela. Duhamel expone la novela a través del personaje central, Luis Salavin, quien a su vez nos da cuenta de sus actos mediante el género íntimo del diario.

Salavin acaba de cumplir cuarenta años, como el protagonista de *Memorias del subsuelo* de Dostoyevski. A esa edad, el día de su cumpleaños, decide transformar totalmente su vida, propiciar la llegada de los "grandes acontecimientos". Sus días son los de un hombre pobre y "sin brillo". Su empleo podría ser "cualquiera": es oscuro, corresponde a sus aptitudes y conocimientos, "estos confusos y aquellas limitadas". Como Don Quijote, ha leído muchos libros; pero la única cruzada que está dispuesto a emprender (no existe el ideal de una Dulcinea) es la que contribuya a su propia "elevación". Pero ¿cómo elevarse de esa vida mediocre? Apunta Salavin en las primeras páginas del diario: "El que no puede elevarse en la ciencia ni en el arte, ni por medio de las armas, de la palabra o el dinero, puede al menos, si lo quiere, convertirse en santo... la única cosa que depende totalmente de mí".

En teoría los millones de cristianos que pueblan el mundo aspiran a la santidad. Muchos la han logrado a los ojos de la Iglesia gracias a sus virtudes o al martirio. Fueron hombres que vivieron, y en algunos casos murieron, por su fe. Salavin, hombre que a veces *razona demasiado*, no cree indispensable el martirio para lograr sus cometidos y, lo más sorprendente, ni siquiera la fe. Un ateo no puede tener fe —nos dice— porque la fe es un don divino que se necesita para rogar a dios. Además quiere ser santo no para alcanzar la gloria y la vida eterna sino para algo más modesto: para alcanzar la celebridad. Su ateísmo le impide aspirar al reconocimiento público que producen los milagros a sus ejecutantes pero no le importa, se conforma con conquistar las virtudes de la caridad, la indulgencia, la mansedumbre en el plazo razonable de 15 años.

Con una intensidad casi intolerable, Salavin expone los momentos más

significativos de su nueva vida. No desea perder detalle de ellos pues, quizá, a la distancia, le expliquen el cómo de su ansiada "elevación". Registra sus buenas obras con obsesiva minucia: le lleva a escondidas una botella de leche a su vecina más odiada; le da parte de su sueldo a un ladroncillo, y esa buena obra condena a su madre y a su mujer a comer lentejas. Como se ve, un mundo absurdo pero no sin lógica. Salavin se niega a recurrir al cilicio: se trata de una costumbre bárbara y, sobre todo, anticuada pues "¿dónde conseguirlo?" No se encuentra en los almacenes. Y porque su indumentaria no es del todo desaliñada, como corresponde a un santo, decide suprimir de su vestuario ofinesco el sobretodo y el pañuelo de seda. Sus ínfimas empresas le resultan arduas: después de "descubrir" que la desdicha no siempre crea desdichados "ahora me pregunto si la dicha basta para ser dichosos".

Una de las conclusiones a las que Salavin llega en el curso de sus aventuras nimias es que aspirar a santo cuesta caro: si se busca aislamiento se requiere rentar un piso aparte del de la esposa y para dar limosnas es indispensable el dinero. Así, su pobreza justifica en parte la mediocridad de sus resultados, lo "irrisorio" de su empresa, que "no ha sido nada a la altura de mis sueños".

A semejanza del personaje de las *Memorias del subsuelo*, el del *Diario de un aspirante a santo* delira pero se da cuenta de que nunca podrá hacer algo grande. La grandeza del personaje de Dostoyevski "no pasa de la intención" y la del de Duhamel no existe; Salavin es un ser deshecho por la vida ingrata, un "pecador insignificante". Ambos son presa de sus demonios internos, comandados por el Lucero Amotinado o la locura.

Desde las primeras páginas de la novela se vislumbra su desenlace. Salavin es un loco y acabará como tal. El mismo confiesa de que habérselo ocurrido el proyecto de ser santo a los treinta años le habría parecido una demencia, algo "bufonesco". Publicado originalmente hace casi setenta años, este libro de Duhamel no ha perdido actualidad: su protagonista es esa especie de ser urbano que tiende a universalizar la sociedad industrial cuyas tragedias en no escasas ocasiones mueven a risa. Pero ¿por qué leer una novela que anuncia desde el principio su fin? Tal vez

porque el verdadero fin de la novela es la novela misma. El diario, nos dice Salavín "es mi excusa y mi sostén". El *Diario...* bastaría para ser la excusa y sostén de Duhamel en la literatura. ✱

## Antología de la poesía norteamericana

de Eliot Weinberger

por

ALFREDO GARCÍA VALDEZ

✱

Ediciones del Equilibrista, 620 pp., 1992.

Nutrida en la fuente francesa y en la antigüedad griega y china, la poesía norteamericana del siglo XX es notable por su diversidad, su erudición, su cosmopolitismo y su espíritu de vanguardia. Hombres como Ezra Pound y Kenneth Rexroth devoraron todas las literaturas y trasladaron a sus versos las enseñanzas proporcionadas por las tradiciones más disímiles, durante los más de veinte siglos que tiene el arte. Robert Duncan y Clayton Eshleman exploraron el budismo y la etnopoésia; otros como ellos echaron mano de información ecológica, antropológica y filosófica, con la intención de hacerlo caber *todo* en el poema. Los viajes, los cursos universitarios y el aprendizaje de otros idiomas han alimentado esta ambición totalizadora, lo mismo que la televisión, las computadoras y las revistas de información científica. En este siglo de globalización, los poetas norteamericanos se han desplazado en todas direcciones por la aldea planetaria, a través de todos sus siglos y sus lenguas.

Una *antología de la poesía norteamericana desde 1950*, editada por Eliot Weinberger, es una colección variada y suficiente de treinta autores desde William Carlos Williams, y de sesenta y cuatro poemas escritos en los últimos cuarenta años. Es notable el predominio de los poemas largos sobre las composiciones breves o de mediana

extensión; sólo cuatro de los poetas incluidos son mujeres. Weinberger actúa más como un *editor* al estilo norteamericano (alguien que recopila textos y los dispone para su publicación) que como un antólogo en el sentido mexicano; por esto, el libro anuncia desde el mismo título un gusto personal y una visión particular de los hechos literarios. La *Antología* cumple una valiosa labor informativa y recoge poemas de calidad óptima, además de documentos curiosos de la vanguardia de las últimas dos décadas.

La colección abre con el gran *Asfódelo (libro 1)* de Williams y tres *Cantos* de Ezra Pound; y cierra con un "Silencio pitagórico" de Susan Howe y dos poemas de Michael Palmer, ambos autores nacidos en la década de los cuarenta. No obstante el gusto personal del antólogo, el libro resulta tan variado como la misma poesía norteamericana, y nos documenta sobre sus distintas intenciones, segmentos y direcciones, aun en sus zonas más arriesgadas. Existen composiciones herméticas (como las de H. D. y Susan Howe) y poemas que parecen escritos bajo la influencia de los alucinógenos (como los de Allen Ginsberg y Clayton Eshleman). En otros irrumpe la naturaleza, como la veían los niños y los griegos, de la manera más directa: el "Peán al lugar" de Lorine Niedecker y el excelente "Cántico a las aves marinas" de William Everson.

Por sí mismo, el idioma inglés tiene una gran libertad sintáctica y de puntuación, que los diversos traductores de esta *Antología* logran trasladar al español de manera eficiente en lo general. Todos los poetas aprovechan esa flexibilidad, y a partir de ella algunos construyen largos segmentos poemáticos (no siempre *poemas largos* en el sentido hispánico, que tienen una intención unívoca y una estructura orgánica). En autores como George Oppen y Luis Zukofsky (de quien se incluyen fragmentos de "A", la obra de su vida) se da una transición natural del verso libre al poema en prosa, en un continuo que no afecta el ritmo ni la fluidez de las ideas. Robert Duncan y Gustaf Sobin realizan juegos tipográficos, usando versos breves, listas de palabras y citas bibliográficas. David Antin consigue hacer un poema ("historia") empleando sólo titulares de la prensa que in-

forman sobre asesinatos de políticos célebres. Charles Reznikoff escribe un poema largo, "Holocausto: masacres", vaciando en la página documentos sobre las matanzas de judíos perpetradas por el Tercer Reich, sin que el verso pierda en ningún momento su tersura y musicalidad.

A un lado de poemas que resultan arbitrarios en su intención, elementos y dinámica interna (como los de Sobin y Eshleman), hay composiciones de gran maestría, sutileza y transparencia: "Un árbol habla de Orfeo" de Denise Levertov, o los ocho poemas breves que se incluyen de William Bronk. Nathaniel Tarn escribe un "Diario de la laguna de San Ignacio" con un sentido de la naturaleza afín al de William Everson (cuyo "Cántico a las aves marinas" es un alto ejemplo de poesía religiosa, a un tiempo tierna, severa y exaltada). El gusto por la nitidez y la pureza que algunos poetas norteamericanos encontraron en los estudios clásicos, aporta a esta *Antología* varios de sus momentos más elevados.

Ezra Pound, que animó el *imagisme* y el vorticism en la segunda década del siglo, llevó a culminación el espíritu de vanguardia con sus formidables *Cantos*, pero lo anuló al mismo tiempo. Después de él toda novedad es imposible, toda revuelta es inútil. Tal vez la vanguardia fue sólo un fenómeno ilusorio, un ruidoso viaje de lo mismo hacia lo mismo: la materia que la alimentaba: la novedad y el escándalo, es una materia de combustión rápida y que sólo deja tras de sí cenizas. La vanguardia fue algo como *El grito* de Edvard Munch: una mueca desfigurada como una máscara espectral ante la brutalidad de la Historia y el vacío del cielo sin dioses. El deseo de novedad que muestran Robert Duncan, Clayton Eshleman o Ronald Johnson es pueril comparado con uno solo de los *Cantos* de Pound, quien logró conjuntar en una vasta obra la tradición y la ruptura, la severidad del Dante y el goliardismo de Apollinaire, el dadaísmo de Tristan Tzara y ese otro dadaísmo automatizado y sangriento que fue el fascismo.

Existe un agudo análisis de las relaciones entre el pensamiento, el lenguaje y la realidad en los poemas de William Bronk, Jack Spicer y Robert Duncan, que se encuentran entre los mejores de esta *Antología*. Cada uno

desde su punto de partida, los tres se internan en el laberinto de la realidad, en los corredores de cristal del lenguaje, en las paredes de aire que forman el dédalo de la imaginación. William Bronk es un *héroe de la conciencia*, afín a Heráclito, a Berkeley y a Roberto Juarroz. Desde su topografía abstracta y su escepticismo trascendental, analiza los más graves problemas humanos con la ironía y la agilidad de un sofista que no busca respuestas sino formular las preguntas correctas, que tal vez es lo único a lo que puede aspirar la filosofía.

En las versiones al español de esta *Antología* participaron 24 traductores, varios de ellos notables: Jorge Esquinca, Julio Hubbard, Francisco Segovia, David Huerta, Pedro Serrano, Pura López Colomé, Elsa Cross, Marcelo Uribe, Guillermo Sheridan. En algunos poemas se nota mucho la sintaxis y los giros de frase del inglés, dando un aspecto de plana literalidad. En otros casos, poemas que son ya de suyo de difícil comprensión se vuelven aún más confusos y descoyuntados debido a la traducción. El texto en inglés ayuda al lector a aclarar los dislates, que suelen ocurrir en una sola frase o unos cuantos versos, y casi nunca en un poema entero. ✽

## La rebelión de los tártaros

de Thomas de Quincey

por

HUGO DIEGO BLANCO

✽

Traducción y prólogo de Salvador Elizondo,  
Vuelta-Heliópolis, México, 1993.

Abul-Ghazi escribió que entre las hordas turcas existió una tribu llamada *Tatars*. Según este cronista, los tatars o tártaros se dividieron en varios grupos y uno de ellos mantuvo guerras intermitentes contra los chinos. Desde el siglo XII el nombre de tártaro empezó a escucharse en Europa como el

murmulo de un lejano combate que en su profundidad emparentaba el miedo con la fascinación. Thomas de Quincey, cazador placentero de historias imposibles, supo aislar los fragmentos de una "desolación devastadora" al relatar *La rebelión de los tártaros o, la fuga del Khan de los kalmuks y su pueblo de los territorios rusos a las fronteras de China*. Episodio no sólo ceñido a la migración súbita de un pueblo. En 1771 cientos de miles de kalmuks transitaron "a través de los desiertos sin caminos de Asia central, continuamente interceptados por presurosos ríos, rara vez provistos de puentes y cuyos vados sólo eran conocidos por aquellos que consideraban que era de su mejor interés ocultarlos, a través de muchas naciones inhóspitas y hostiles: escarcha y nieve los rodearían (por la necesidad de iniciar la fuga en invierno), la hambruna enfrente y el sable y hasta la artillería de una emperatriz omnipotente y ofendida a sus espaldas, a lo largo de miles de millas." Abandonar un territorio, construir la soledad en ciudades y valles, inventar el desprendimiento y la melancolía pueden ser recuerdos de una pesadilla que no necesita salir de los límites de una página para mostrarnos la extensión de la literatura. Un caligrafista y pintor esperó a los disminuidos kalmuks en los límites de China. Era el emperador Kien Long, el mismo monarca que las leyendas del siglo XVIII convirtieron en símbolo de la sabiduría confuciana. Coleccionista de arte, reunió miles de pinturas para la Galería Imperial. También ocupó a más de quince mil letrados para que reunieran todo lo que se había escrito en China. La tarea fue desmesurada así como el criterio de censurar y destruir los textos en donde aparecían verdades sospechosas que se encontraban lejos del elogio de los emperadores. Como en la Diáspora o en La huida a Egipto, en el éxodo de los tártaros es posible distinguir una pasión mítica y religiosa pero también el extremo de una filosofía de la intriga y una teoría de la indiferencia. Una historia escrita en donde tiene la misma jerarquía la historia y la escritura. Frases largas y placenteras en donde no se oculta la presencia de un escritor que traduce a otro escritor. La escritura y la traducción como plenitud de la literatura. ✽

## Líneas de otoño

de Eduardo Mitre

por

DAVID MEDINA PORTILLO

✽

Los caprichos/Imagen arte. Col. Última  
poesía, México, 1993.

Eduardo Mitre (Oruro, Bolivia, 1943) es autor de, entre otros, los siguientes títulos de poesía: *Ferviente humo* (1968), *Morada* (1975) y *Mirabilia* (1979). Asimismo, del ensayo *Huidobro: hambre de espacio y sed de cielo*.

*Líneas de otoño*, su volumen de poemas más reciente, inaugura con una hermosa edición la serie Última poesía, colección dirigida por Eduardo Milán en la que colaboran también Salvador Gallardo y los diseñadores Fernando Gallo y María Antonieta M. Certucha.

La poesía de Mitre es una poesía de los objetos. Quiero decir una poesía que se demora palpando las apariencias, la porosidad o lisura de las cosas inmediatas, indiscutibles e irreductibles como un guijarro o un fruto en la palma de la mano. Leo en *Líneas de otoño*:

Que pena amor,  
que tu presencia  
dependa tanto de tu cuerpo

Efectivamente, en Mitre la realidad sensible es el camino más confiable para tocar el corazón del mundo. La mirada del poeta recorre las superficies, los territorios aledaños a la mano que se extiende ávida, alerta al latido de un cuerpo que materialice las líneas del tiempo y el espacio. Cada objeto es susceptible entonces de trabajar como imagen fiel del mundo: "¿Dónde está, Daniel Zambrana, / la pelota que nos daba / a flor de pies y manos / todo el espacio?" El desfile de las formas entra por la puerta de los cinco sentidos a los que, consecuentemente, Eduardo Mitre añade otras dos maneras de aprehender lo real: la memoria y el lenguaje.

Si, como vemos, *Líneas de otoño* irradia desde un extremo en donde las cosas se elementalizan, desnudándose de cualquier ideación accesoria, es porque Mitre quiere hacer evidente el carácter efímero de todo cuanto nos rodea. No obstante, subraya esa estela temporal más como vía de plenitud que como una amenaza. Por ejemplo:

El paraíso está aquí,  
a la espera. Abre tus ojos  
que abren sus puertas.

Despierta. Está aquí.  
No es la dicha.  
Es la presencia.

La bienvenida a lo provisional significa la aceptación del tiempo en tanto posibilidad de acercamiento a lo irrepetible. Incluso, se puede afirmar que en esta poesía la eventualidad lleva la marca de una revelación. Un árbol es un árbol y el poema lo agradece. Y

justamente, la memoria y el lenguaje son quienes preservan el registro de esas epifanías materiales. Por ello, la línea retrospectiva por la que se desliza el recuerdo es, antes que el testimonio recurrente de una pérdida, la búsqueda de lo primario, de ese árbol cuya presencia es nuestra noticia del edén.

Asimismo, la escritura de *Líneas de otoño* se contagia de esta temporalidad. Quizá Mitre no se propone nunca dar con la palabra justa si con ello se juega el riesgo de caer en la petrificación, en los signos inamovibles de un lenguaje "puro". Por el contrario, sus poemas intensifican más la escritura como acto que como un impulso con un objetivo predeterminado. De ahí su carácter errante expresado en varias ocasiones. El poeta no busca en la cantera del lenguaje aquella piedra fundacional de una obra, antes bien, sus poemas son la simple huella de un obrar. Sus palabras, enamoradas del tiempo, tienen hambre de espacio; y no nos imponen

un sentido consumado porque quieren que en ellas palpite la inminencia de un sentido más amplio, el del mundo: un movimiento continuo cargado de significaciones.

Poesía del contagio, *Líneas de otoño* se abre al deleite de las formas, convive con lo externo para, a su vez, dibujar su forma. Mitre sabe que en esa relación se encuentra toda posibilidad real de identidad; en el reconocimiento del deseo en el deseo del otro:

Y lección para el deseoso:  
el Paraíso está cerca: en uno.  
Pero el camino es el otro.  
Y es lento —y no muy seguro.

Así, la identidad del poema se abandona, en última instancia, al azar de las palabras. Deja que sus accidentes (semánticos, sonoros) sean, al pie de la letra, el primer testimonio de esta sola presencia: la del acto poético. ✱

