Dominio hispánico y mexicano

de Octavio Paz

por

CHRISTOPHER
DOMÍNGUEZ MICHAEL

Obras completas, tomo III, *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*, edición del autor, Fondo de Cultura Económica/Círculo de Lectores, México, 418 pp., 1994.
Obras completas, tomo IV, *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano*, edición del autor, Fondo de Cultura Económica/Círculo de Lectores, México, 429 pp., 1994.

Las obras completas son el estatuto al que arriba todo autor cuya vida en la literatura merece, a juicio de sus contemporáneos o de la posteridad, un orden de lectura cuya aspiración es la permanencia. El resultado es una operación editorial que impone las necesidades del conjunto sobre la arbitrariedad en que aparecieron sus partes. En el caso de Octavio Paz es una fortuna que sea el propio escritor quien haya editado sus *Obras completas*, pues de esta manera nos ofrece libros nuevos por su orden e intención. Y la suma resultante no afecta los factores que la hicieron posible, pues la obra suelta de Paz seguirá circulando como ha ocurrido, con creciente fortuna, durante los últimos cincuenta años. Es interesante comparar el mecanismo de las obras completas en Paz con la solución adoptada por Alfonso Reyes, el escritor que llenó la primera mitad de este siglo mexicano como Paz ha colmado la segunda. En sus últimos años Reyes era dueño de una obra que sufría de una considerable dispersión geográfica y editorial. Esas circunstancias impusieron a Reyes la planificación de sus obras completas más allá de su muerte, ordenando su lectura como una propuesta para la posteridad. Hoy suele decirse que los libros individuales de Reyes desaparecieron entre la vastedad del todo pues quedaron sujetos a una acumulación progresiva e inevitable que dificulta el acceso a su literatura. Paz ha decidido evitar un curso similar para su obra, reformulando el orden tanto de sus libros como de sus artículos. Esto ocurre en un momento precioso para la literatura mundial, pues a sus ochenta años, el poeta está en la plenitud de sus poderes críticos y artísticos.

Las *Obras completas* de Paz ofrecen numerosas posibilidades de lectura. Supongo que esa fue una de las intenciones del autor al editarlas personalmente. Al leer los tomos tercero y cuarto, los consagrados a la literatura hispánica y mexicana, decidí forzar aún más la liberalidad que Paz ofrece, intentando la composición de un diccionario alfabético de autores y conceptos cuyo resultado inicial es una impactante prueba de la naturaleza enciclopédica de la obra crítica de Paz. Sería deseable ampliar el juego al resto de las obras completas; aparecerían así los personajes decisivos de la escena política del siglo XX, innumerables artistas plásticos de tres continentes, muchos escritores de otras lenguas y tradiciones, y los grandes maestros del pensamiento moderno. Pero volvamos a los tomos III y IV, límite de esta reseña y espacio actual de nuestra propuesta de diccionario.

El dominio hispánico incluye textos de origen y extensión diversa, que van desde artículos escritos hace treinta años hasta la conferencia Nobel de 1990; presenta una parte de *Cuadrivio* (1966) y otra de *Corriente alterna* (1967) y culmina en las evocaciones más recientes. El tomo mexicano arranca con las "Seis vistas de la poesía mexicana" y recorre la vasta galería de protagonistas y agonistas que componen nuestra literatura. Al mezclar ambas compilaciones y reordenarlas en orden alfabético aparece una ecumene crítica cuya sola enumeración basta para comprender la dimensión enciclopédica de las lecturas críticas de Paz. Ese diccionario incluiría, entre otros, a Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Juan José Arreola, José Bianco, Rubén Bonifaz Nuño, Jorge Luis Borges, Luis Cardoza y Aragón, Camilo José Cela, Luis Cernuda, Alí Chumacero, Julio Cortázar, Jorge Cuesta, Rubén Darío, Gerardo Deniz, Salvador Díaz Mirón, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Pere Gimferrer, Ramón Gómez de la Serna, Jorge Guillén, Miguel Hernández, Efraín Huerta, Vicente Huidobro, Jorge Ibargüengoitia, Sor Juana Inés de la Cruz, Eduardo Lizalde, Ramón López Velarde, Gabriela Mistral, Antonio Machado, Marcelino Menéndez Pelayo, Marco Antonio Montes de Oca, Álvaro Mutis, Pablo Neruda, Juan Carlos Onetti, Manuel José Othón, José Ortega y Gasset, José Emilio Pacheco, Carlos Pellicer, Francisco de Quevedo, José Revueltas, Alfonso Reyes, Alejandro Rossi, Juan Ruiz de Alarcón, Juan Rulfo, Jaime Sabines, José Juan Tablada, Julio Torri, Luis G. Urbina, Xavier Villaurrutia, Emilio Adolfo Westphalen, Agustín Yáñez y Gabriel Zaid.

La lista es abundante pero impresiona más aún por la variedad de los rostros y la pluralidad de las actitudes de quienes Paz ha nombrado, moviéndose entre el tiempo retórico y la materia histórica con vastísima sapiencia. Paz escribe sobre los poetas del Siglo de Oro y examina a los excéntricos entre los novelistas mexicanos contemporá-

neos; capta al modernismo latinoamericano y a la generación española del 27; discute el fracaso de nuestro romanticismo y pondera la magnificencia de esa poesía moderna de América Latina de la que él mismo es figura central.

En la enciclopedia de Octavio Paz cada orilla del Atlántico cuenta con un faro que busca e ilumina a su contrario. Ese intercambio de luces y sombras ha conocido la oscuridad de la guerra o de la indiferencia, pero ningún obstáculo ha impedido el tráfico clandestino de especies o las correrías de los corsarios. Fundación hispánica y disidencia latinoamericana componen esa esfera de la lengua española cuyas literaturas han encontrado en Octavio Paz un cartógrafo y un descubridor.

El diccionario seduce no sólo por la posibilidad de llenar generosamente cada entrada alfabética, sino por el tono que se encuentra atrás de cada nombre. Paz es un extraño autor que no incurre en el artículo de ocasión ni en la referencia cansina; este maestro del retrato literario presenta sus fervores y sus reservas en encarnaciones individuales tan vivas como problemáticas. Páginas como las dedicadas a Neruda o Alberti combinan la crítica de la política con la comprensión diáfana de poéticas que le son entrañables; un escritor tan distinto a Paz como Borges encuentra en su juicio una definición persuasiva escasa entre la abundante exégesis que rodea al escritor argentino. Los tomos III y IV de las *Obras completas* de Paz suman casi mil páginas durante las cuales emociona leer los encuentros personales con Neruda o Cuesta tanto como la conversación del poeta con sus muertos electivos como Quevedo, Sor Juana, Darío o López Velarde. Transhumancia posible para quien hace de la tradición un tiempo abierto a la eternidad del poema y cerrado a las intemperancias históricas. Paz es un escritor contemporáneo de todos los escritores que ama e interroga. Pero no ha guardado esa privanza para su poesía; crítico literario y ensayista moral, Paz *ensaya* en público y el lector es testigo de un diálogo cuya profundidad y belleza carece de equivalencia en una época como la nuestra, tan dada a las preferencias sectarias en literatura, a la exaltación de los gustos editoriales del vulgo y a las tediosas disecciones académicas.

Octavio Paz, como escritor mexicano, cierra su siglo con una actitud crítica muy distinta a la de sus precursores y maestros. Reyes se ocupó escasamente de la literatura mexicana de su tiempo; fue muy parco con sus compañeros de generación e ignoró a los más jóvenes. Villaurrutia y Cuesta buscaron con cariño ejemplar a Díaz Mirón o López Velarde; fueron generosos con sus amigos y justos con algunos de sus adversarios; señalaron la aparición de nuevos escritores (como el propio Paz) pero jamás estuvieron en condiciones de abarcar la variedad de la literatura hispanoamericana. No dejaron testimonios significativos de sus pares en España, Cuba o América del Sur. Paz, en cambio, habla de Ortega y Gasset y de Vasconcelos, de Emilio Adolfo Westphalen y de Gerardo Deniz, de Gómez de la Serna y Vicente Huidobro. El universo hispanoamericano de Paz es una totalidad.

Poeta que no aspiró sino a dialogar con las obras elegidas, Paz se convirtió en un ensayista cuya crítica es parte esencial —fundación y dominio— de la literatura secular. Su experiencia moderna, que va del barroco americano al surrealismo, le permitió ejercer la universalidad más activa en el ámbito de su propia lengua. Pareciera que en Paz hubo un desasosiego inicial, concerniente a la insuficiencia de nuestra Ilustración o a la pobreza de la crítica en el mundo hispánico; esa irritación lo invitó a librar las vastas batallas y los movimientos sutiles que impone la prosa del pensamiento. La publicación de las *Obras completas* de Octavio Paz confirma que la crítica ha encarnado finalmente en la tradición hispanoamericana, pues en la segunda mitad del siglo XX un poeta mexicano le dio esa altura intelectual y esa dignidad retórica de la que carecía.

Hay una escena en *Generaciones y semblanzas. Dominio mexicano* que me entusiasma. Es aquella en que Jorge Cuesta expone al joven Paz su teoría del clasicismo, en compañía de una mujer y al amparo de la noche. En ese recuerdo de Paz ocurre una suerte de cambio de mando, de cesión primordial del secreto de la crítica, como si Cuesta hubiera otorgado sus poderes a un poeta capaz de sacarlos de la zona de la sombra y llevarlos hacia la luz del mediodía. Esa ceremonia explica la devoción de Paz por una herencia, la de los Contemporáneos; su necesidad de rebatir y fundar la tradición, convirtiendo aquella teoría cuestiana del clasicismo mexicano en un razonamiento plural que transforma al clásico en moderno, a la literatura nacional en observancia universal de la crítica. En ese sentido puede leerse la enciclopedia que Octavio Paz pone hoy en nuestras manos. ✻

La llama doble. Amor y erotismo

de Octavio Paz

por

FABIENNE BRADU

✻

Círculo de Lectores, Edición ilustrada, Barcelona, 217 pp., 1993.

Entre Stendhal y Octavio Paz, a quienes podríamos reunir provisionalmente como "pensadores del amor", existe una diferencia fundamental, que no reside en la disparidad de sus tiempos, ni en el brillo de sus creaciones literarias, sino en una circunstancia humana. La lectura de *La llama doble* nos revela que, a diferencia del novelista francés que nunca fue correspondido por Mathilde Viscontini, quien le inspiró su tratado sobre las pasiones, Octavio Paz es un hombre amado. *Del amor* es la disección de una quimera, o mejor aún, de una incógnita; por eso, su pretensión matemática, su empeño de relojero de las pasiones, nos despierta sucesivamente incredulidad, impaciencia o una infinita compasión. En cambio, *La llama doble* lleva impreso, en una invisible tipografía, el vuelo de una verdad íntima, que nos convence y nos conmueve a un tiempo. Descubrimos así que para hablar del amor no basta con haber amado; también es preciso haber sido amado. *La llama doble* confiesa esta doble necesidad, en la contundencia de sus creencias y en la luminosidad de su estilo.

Octavio Paz precisa en el "Liminar" los orígenes del libro, que se remontan a 1965 y que se cifran en esta escueta afirmación: "Me enamoré". Recuerda las sucesivas postergaciones del proyecto, hasta que el libro ausente le pesaba como una insalvable deuda: "Más que pena, sentí vergüenza: no era un olvido sino una traición". ¿Hacia quién, o hacia quiénes, el olvido se convertía en traición? ¿Hacia sí mismo, hacia la mujer que calificó como "el manantial de su vida", o hacia nosotros, sus lectores? Quiero creer que nos contemplaba a todos a la hora de escribir este libro, porque el resultado puede verse, simultáneamente, como otro ajuste de cuentas consigo mismo, como un himno a la mujer amada y como una ejemplar profesión de fe en el amor, destinada a las futuras generaciones.

La llama doble es un libro de defensa y de ofensiva. En su primera faceta, no añade nada radicalmente distinto de lo que el poeta ya había cantado y celebrado en su poesía, particularmente en *Carta de creencia*, y en otros textos aislados. El género ensayístico lo lleva a apuntalar históricamente la naturaleza del amor que nace en el siglo XII, después de repasar sus principales transformaciones y de deslindar sus diversas caras y máscaras. Indisociable de su expresión literaria ("La historia del amor no sólo es la historia de una pasión sino de un género literario"), la reflexión sobre el amor da pie, en algunas páginas, a insuperables lecturas de poesía. En varias ocasiones, Octavio Paz subraya un hecho poco advertido por otros autores y que se me antoja esencial: "La emergencia del amor es inseparable de la emergencia de la mujer. No hay amor sin libertad femenina". En efecto, ¿cómo defender al amor que suma cuerpo y alma, sin reconocer a la mujer como *persona*? Esta observación que puede parecer de sentido común, apunta lo que fue y sigue siendo un obstáculo mayor para el cumplimiento de la entrega irrestricta que pide el amor.

Con este punto, paso a la segunda faceta del libro; su carácter combativo que, por lo demás, no puede dejar de animar a un libro firmado por Octavio Paz. La ofensiva se dirige contra el sistema capitalista democrático, que ha degradado la vida erótica y el amor, al convertir a los cuerpos en una mercancía sujeta a las leyes del mercado y de la producción en masa. Citaré las palabras de Octavio Paz al respecto, porque algunos de sus lectores se dedican a obviar sus críticas al sistema capitalista para rezongar más a gusto por sus condenas a los sistemas totalitarios. "La semillas y gérmenes de libertad que defendimos de los totalitarismos de este siglo hoy se secan en las bolsas de plástico del capitalismo democrático. Debemos rescatarlas y esparcirlas por los cuatro puntos cardinales. Hay una conexión íntima y causal entre amor y libertad." ¿Se puede ser más claro? La actualidad sugiere un agregado: el *frisson* erótico que despierta el subcomandante Marcos en algunas mujeres es un espectáculo doblemente lamentable: primero, porque rebaja a la categoría de objeto sexual a quien, supongo, enarbola ideales contrarios a esta actitud; y segundo, porque lo hacen las mismas mujeres que, con toda razón, se quejan de ser reducidas a objetos sexuales.

Pero la ofensiva primordial de este libro se juega contra el tiempo. Amamos porque somos y a pesar de que seamos hijos del tiempo. Es la quinta nota distintiva de nuestra idea del amor; es la paradoja central; es su nudo trágico: "Amamos simultáneamente un cuerpo mortal, sujeto al tiempo y sus accidentes, y un alma inmortal". Y añade: "...el amor es una de las respuestas que el hombre ha inventado para mirar de frente a la muerte. Por el amor le robamos al tiempo que nos mata unas cuantas horas que transformamos a veces en paraíso y otras en infierno. De ambas maneras el tiempo se distiende y deja de ser una medida. Más allá de felicidad o infelicidad, aunque sea las dos cosas, el amor es intensidad; no nos regala la eternidad sino la vivacidad". El amor, como nos lo revela Octavio Paz, es una guerra secreta contra el tiempo, pero tal vez sea la única que entrañe la promesa de reconciliación y de gratitud para con el enemigo.

La llama doble no mistifica al amor; no encubre sus riesgos, su caída original, los peligros y las contradicciones que lo espolean, ni las mezquindades que lo roen. Su poder de convencimiento no se afianza en el ocultamiento de las paradojas que cimbran o extravían la realidad del amor. Al contrario, su fuerza se origina en el énfasis dado a su extrema fragilidad. Octavio Paz escribe en *Itinerario* que "es frecuente la oposición entre lo que pensamos y lo que sentimos", refiriéndose a ciertos momentos cruciales de su biografía intelectual. Es un desajuste que no se percibe en *La llama doble*. Sé que Octavio Paz es un hombre muy reacio a las confesiones que violen el coto de su vida privada. Sin embargo, espero que no me guarde rencor si digo que la verdad que suena en *La llama doble* proviene, en gran parte, de la coincidencia entre su pensamiento y su vida, entre el amor que profesa, que canta y que vive. Por esto también, *La llama doble* es un libro ejemplar. Si Octavio Paz pudo saldar su deuda en dos meses de "alegre desesperación", ojalá sepamos merecer su libro y hacernos sus eternos deudores. ✱

Benjamin Constant y la construcción del liberalismo posrevolucionario

de María Luisa Sánchez-Mejía

por

JUAN MARICHAL

✱

Alianza Editorial, Madrid, 295 pp., 1992.

Al morir Benjamin Constant (en París, el 8 de diciembre de 1830), el Gobierno francés —emanado de la "Revolución de Julio"— ordenó que se le honrara con exequias nacionales. Así, el día 12, una inmensa multitud siguió el coche fúnebre, cuyos caballos habían sido desenganchados por los estudiantes del Barrio Latino, para llevarlo ellos mismos desde el templo protestante de la calle Saint-Antoine hasta el distante cementerio de Père-Lachaise. Para aquellos estudiantes —y seguramente para el nuevo rey de Francia, Luis-Felipe de Orleans—, Benjamin Constant (1767-1830) era el "padre-fundador" del

liberalismo representado por las instituciones de la *nueva* monarquía parlamentaria (que optó por la bandera tricolor de la Gran Revolución de 1789). Unos escasos lectores de Constant veían, en cambio, en su novelita *Adolphe* (1816) la obra maestra perdurable de su autor: y, sin duda, algunos de ellos veían en aquel relato pseudoautobiográfico un *roman à clefs* revelador de la relación de Constant con su más notoria amante, la eminente escritora Madame de Staël. Pero, en verdad, *Adolphe* había de esperar a finales del siglo XIX para situar a Constant entre los "egotistas" literarios más destacados de lengua francesa: particularmente desde la publicación (1907) de *El cuaderno rojo* y del *Journal*. En suma, se diría que el Constant "intimista" ha sido objeto de numerosos y valiosos estudios —por ejemplo, Georges Poulet, *Benjamin Constant par lui-même*, Seuil, París, 1968—, dejando en la sombra bibliográfica al pensador político y hombre de acción. Mas no ha sido así: el libro de María Luisa Sánchez-Mejía, *Benjamin Constant y la construcción del liberalismo posrevolucionario*, nos ofrece por vez primera un Constant de cuerpo entero, situándolo en el interregno político-intelectual entre las dos revoluciones francesas, la Grande de 1789 y la ya aludida de 1830.

"Una idea —escribía Ortega (prólogo a la traducción del *Bréhier*)— es siempre la reacción de un hombre a una determinada situación de su vida". Quizás sea debatible la "definición" de Ortega en el dominio del pensamiento filosófico "puro", pero no lo es aplicado a la historia intelectual: es más, puede verse como un concepto fundamental para esta disciplina. ¡Y, precisamente, muy aplicable a Benjamin Constant! De ahí que María Luisa Sánchez-Mejía observe que "la única obra publicada (en vida del autor) que *no* es un escrito de circunstancias" sea el estudio *De la religión* (1824-1831). ¿Cómo puede hablarse, entonces, de la perdurabilidad de la figura histórica de Benjamin Constant?

Los periodistas que escriben para las circunstancias estrictamente coetáneas quedan enterrados en las hemerotecas y sólo reviven cuando algún investigador les presta atención (aquí, de paso, conviene apuntar que en la historia intelectual española ha habido grandes periodistas, como Unamuno y Ortega, ¡muy perdurables!). En el caso de Constant, la perdurabilidad es la consecuencia de una excepcional adecuación de un "yo" a unas "circunstancias": las de la Europa posrevolucionaria, cuyas contradicciones —"la dramática dicotomía de los años de Termidor" (*Benjamin Constant...*, pág. 79)— no han perdido vigencia en este siglo nuestro. Repasemos, a este propósito, la biografía intelectual-política de Constant: y aunque María Luisa Sánchez-Mejía advierta que no se ha propuesto ofrecer una biografía intelectual, puede afirmarse que su libro lo es, ¡y en grado sumo! Tiene, además, la distinción de ser la suya una de las muy raras plumas hispánicas que se ocupan de lo ajeno. Y aquí es obligado señalar (como lo hace ella misma) su relación con don Luis Díez del Corral —paradigma de español europeo— y con su maestra, Carmen Iglesias, también distinguida historiadora del pensamiento transpirenaico.

Benjamin Constant nació (25-X-1767) en Lausanne, de padres descendientes de familias francesas "hugonotes", refugiadas en Suiza durante la diáspora protestante del siglo XVI. Perdió a su madre pocos días después de su nacimiento, y su padre —un militar mercenario al servicio de Holanda— desde sus siete años encomendó su educación a sucesivos y estrafalarios tutores en Suiza, Bélgica y Holanda. En 1783 ingresó en la Universidad de Edimburgo —la más distinguida entonces de la Gran Bretaña—, donde Constant se destacó en los debates de un club estudiantil (que todavía existe), *The Speculative Society*. Aquel curso universitario fue, según confesión propia, "el año más agradable de mi vida" (*El cuaderno rojo*): y quizás no sería una arbitraria conjetura ver raíces escocesas en el pensamiento liberal de la madurez de Constant. La década siguiente, 1785-1795, tiene un comienzo en el declinar de la monarquía absoluta de Luis XVI, muy propio de un alocado *señorito* dominado por dos pasiones, la erótica y la del juego.

Mas pudo conocer en el salón de sus huéspedes a los intelectuales más representativos del París prerrevolucionario. Publica, en forma anónima, su primer libro: *Ensayo sobre las costumbres de los tiempos heroicos de Grecia*, resumen de un estudio ajeno, pero que muestra que no había abandonado el hábito de escribir, adquirido desde la niñez. Mas el Constant que es una figura central en la historia intelectual y política europea entra *en escena* con su regreso a París —el del llamado *Directorio*—el 25 de mayo de 1795, con su amante la ya muy famosa Madame de Staël. Comienza entonces a desplegarse la ambición política de Constant ("estar a la cabeza de un partido") que nunca, estrictamente, realizó. Aunque en el salón de su amiga se relacionó con los supervivientes del "Terror" jacobino que habían ideado el *Directorio* para preservar la República de los monárquicos vengativos, así como de los republicanos extremosos.

Pronto, en 1796, Constant publica su primer folleto dirigido a una específica circunstancia política: *De la force du gouvernement actuel de la France et de la nécessité de s'y rallier*. Constant se debió sentir, seguramente, muy satisfecho del efecto de su escrito: un mes más tarde se reimprimió y fue traducido al alemán. Se situaba así a la cabeza de los defensores de la república constitucional francesa, que él veía como una consecuencia de la historia. Conviene aquí hacer una rápida referencia a un proyecto de Constant muy revelador de su actitud ante la Revolución de 1789. Se trata de una carta (del 10 de diciembre de 1790) a su amiga Madame de Charrière en la cual escribe Constant: "Ahora me dedico a leer y refutar el libro de Burke contra los *levellers* franceses". Recordemos que el famoso libro del político inglés Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France* (Londres, 1790), se convirtió en uno de los instrumentos más útiles del pensamiento conservador en la Europa de la década 1790-1800. Para Constant, en cambio, Burke era punto menos que un demente: "Hay más absurdos que líneas en este famoso libro, aunque haya tenido tanto éxito en la sociedad inglesa y en la alemana" (Ma. Luisa Sánchez-Mejía, *op. cit.* pág. 56). Añadiendo: "Defiende la nobleza y el establecimiento de una religión dominante y otras cosas de la misma naturaleza".

Constant formaba ya parte del "establecimiento" republicano cuando el *Directorio* se transformó en *Consulado*, la noche del legendario *18 Brumario* (9 de noviembre de 1799). Y fue nombrado por Bonaparte para ocupar uno de

los escaños del *Tribunado*, una especie de senado, sin poder efectivo. Mas, pronto, el 5 de enero de 1800, Constant pronunció allí un discurso que marcó el principio de sus dificultades con Napoleón y su gobierno autoritario. Tres años más tarde seguirá a Madame de Staël en su traslado a Alemania por orden gubernamental. Fue entonces cuando Constant empezó a escribir su *Journal intime* (primera edición íntegra: 1957), uno de los textos autobiográficos más reveladores de la historia intelectual y política del primer tercio de la Europa occidental del siglo XIX. Ma. Luisa Sánchez-Mejía escoge una anotación del diario —"Les autres sont les autres, on ne fera jamais qu'ils soient *soi*" (18 diciembre de 1804)— que muestra "la atormentada personalidad de Constant". Que es un espejo de la temprana sensibilidad romántica: "Chateaubriand, Sénancour, Madame de Staël, Constant expresan el malestar del individuo librado a sus propios recursos en medio de un mundo desencantado por la Revolución" (pág. 243). Sí, por supuesto, pero la gran distancia que hay entre Constant y sus aludidos contemporáneos es su perdurabilidad política: porque Constant ha ofrecido a nuestro tiempo o —para ser más precisos— a la civilización liberal un pensamiento en el cual la lucidez no quita lo valiente (para decirlo *a la mexicana*). Conviene recordar que cuando hace seis décadas empezó lo que Eduardo Mallea llamó *el nocturno europeo*, muchos lectores volvieron a las páginas de Constant sobre la guerra de conquista y la usurpación. Aquel texto de 1814 —escrito, claro está, contra Bonaparte— cobró mayor efectividad al iniciarse la Segunda Guerra Mundial y producirse una recuperación de la energía liberal frente a las tiranías totalitarias. Y no es ocioso, ahora, mencionar que en 1933 —en la hora más sombría de la historia de la Europa moderna— los nazis proclamaron que uno de sus objetivos era acabar con la persona privada: véase el libro de Helena Béjar, *El ámbito íntimo*, 1990), donde un capítulo se dedica a Constant: "El disfrute de la independencia privada".

El estudio de Ma. Luisa Sánchez-Mejía —fruto de una cuidadosa investigación en el Instituto Benjamin Constant de la Universidad de Lausanne— merece ser traducido al francés, por su tema mismo, pero también como ejemplo de la *nueva* historia española, abierta al mundo transpirenaico. Añádase que desde 1979 se han publicado varias traducciones de las obras de Constant que constituyen su más valioso legado en materias "políticas". Dos volúmenes han sido también preparados por Ma. Luisa Sánchez-Mejía: *Del espíritu de conquista* (Tecnos, 1988) y *Benjamin Constant, escritos políticos* (Centro de Estudios Constitucionales, 1989). Con ellos y el espléndido libro objeto de estas breves líneas, España —o más precisamente la investigación humanista española— se ha ganado un lugar de manifiesta distinción intelectual en la bibliografía europea perdurable sobre Benjamin Constant. ❧

Con leal franqueza (correspondencia)

de Alfonso Reyes y Genaro Estrada

por

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ

❧

Compilación y notas de Serge I. Zaïtzeff, I, 1916–1927; II, 1927–1930. El Colegio Nacional, México, 1992, 1993.

Además de los 26 tomos de sus *Obras completas*, de sus informes diplomáticos y de su *Diario* —pendientes de publicación estos dos últimos—, Alfonso Reyes escribió un conjunto enorme de cartas personales. Hasta ahora se han publicado las cruzadas con Pedro Henríquez Ureña —de las que sólo he dado el primer tramo, 1907–1914—, Valery Larbaud, José María Chacón y Calvo, José Vasconcelos, Julio Torri, Victoria Ocampo, Enrique Díez-Canedo, Xavier Villaurrutia, Antonio Castro Leal, Martín Luis Guzmán, Manuel Toussaint, Max Henríquez Ureña, José Antonio Ramos y Jorge Mañach, entre las que conozco. A esta nómina se agrega ahora un epistolario muy atractivo, el de las cartas entre Alfonso Reyes y Genaro Estrada, editadas por Serge I. Zaïtzeff. Al mismo profesor Zaïtzeff debemos también las ediciones de las cartas cruzadas con Torri, con Castro Leal y con Toussaint.

Estos epistolarios son de muy diversa condición. Los más sustanciosos son sin duda los cruzados con Henríquez Ureña, en sus años de formación, y los chispeantes que se intercambian Reyes y Torri. Hay que considerar en seguida la peculiar condición y los diferentes balances entre las cartas que escribe Reyes y las que recibe de sus amigos, y que reflejan la relación afectiva que existía en cada caso: amistad y cordialidad verdadera y mutua con Henríquez Ureña y Torri; y reservas y "medias palabras" con Vasconcelos y Castro Leal. La relación con Toussaint comenzó con unas vivaces crónicas en que don Manuel le relataba a don Alfonso sus incidentes y observaciones de viaje por Europa; y al final se enfrió por una pregunta impertinente del historiador del arte colonial —¿qué puede "contestar a quien le pregunte qué he hecho yo"? (Reyes)— lo cual le dolió mucho y motivó que le dijera: "No me dé usted también la espalda, que es usted cuanto me queda de nuestra Edad de Oro" (carta de Alfonso Reyes, del 23 de julio de 1952).

Los dos tomos que acaba de publicar El Colegio Nacional, bien cuidados y razonablemente anotados, con las cartas de Alfonso Reyes y Genaro Estrada, merecen colocarse al lado de los otros epistolarios memorables de Reyes, el de Henríquez Ureña y el de Torri. Sin embargo, la tónica distintiva de esta nueva correspondencia es diferente. Estrada, dos años mayor que Reyes, permanece en México y desde 1921 ingresa en la Secretaría de Relaciones Exteriores como Oficial Mayor; y ascenderá a subsecretario y secretario del ramo. Al mismo tiempo realizaba su propia obra como escritor literario y de temas históricos y diplomáticos. La relación entre ambos se inicia con el envío de sus libros y con los cumplidos que se escriben. Y después de un contacto personal entre Reyes y Estrada, en Madrid y en Paris, llegan a ser amigos íntimos, que se bromean y complacen en llamarse mutuamente "Gordo".

aunque nunca se tutean. Estrada admiraba y quería a Reyes y cuidó siempre su situación como diplomático, con una solicitud y paciencia ejemplares. Los ascensos de Reyes, que de tercer secretario de legación asciende a ministro en París, luego en Madrid, y embajador en Buenos Aires y en Río de Janeiro, fueron promovidos, tanto por el prestigio creciente de su obra, como por las gestiones de su "Gordo único, Buda de la amistad".

El epistolario Reyes–Estrada que ahora se publica cubre un periodo relativamente corto: quince años, de 1916 a 1930. Pero es muy nutrido: contiene 336 cartas de las cuales 249 son de Reyes y solo 87 de Estrada, y las del primero suelen ser más copiosas. Era natural. Además de la facundia de Reyes, él era el que viajaba y se enfrentaba a problemas de instalación, de personal y sobre todo de recursos en sus sedes diplomáticas. Y era el subordinado que pedía auxilios. Estrada, en cambio, era el funcionario atareado y solicitado que solía contestar a lo urgente por medio de cables —que debieron haberse incluido en esta correspondencia— y sólo de cuando en cuando encontraba tiempo para escribir cartas largas. Entre estas cartas extensas de don Genaro hay unas curiosas "Pequeñas noticias literarias de México o relacionadas con", que parecen ser de febrero de 1929 (II, 189–193): panorama muy vivaz de la vida de nuestras letras en este momento. Junto a las noticias verdaderas, Estrada desliza una broma literaria cuando apunta: "Xavier Icaza jr. prepara su obra 'tamales y libros", que Zaïtzeff toma en serio.

Este epistolario es, en cierta manera, una crónica no sólo de los menudos y atroces problemas que debe afrontar y resolver el diplomático mexicano, empeñado en cumplir dignamente su misión, sino también de hechos significativos de nuestra historia cultural. Señalo algunos de los temas sobresalientes: noticias de Reyes sobre la fatiga y depresión que sufre Pedro Henríquez Ureña, cuando lo visita en Madrid en 1920 (I, 89–90). "Ha estado a disgusto con todo, y no hallo qué hacer para tenerlo contento, por más que me esfuerzo hasta el cansancio. Nunca he visto nada más trágico", escribe don Alfonso. Y, años más tarde, en 1928, en Buenos Aires, refiere la situación "de nuestro querido y admirable Pedro H.U.": "Vive con gran pobreza, en una situación harto modesta, no muy bien avenido dentro de casa, sumamente triste, cansado, y casi casi renunciando a todo, leyendo libros a pequeños sorbos en desorden, sin enfocar nada con voluntad, destrozado por dentro, con las heridas de México sangrantes siempre —en el fondo— acariciadas con amor sádico [...] ¿Qué hacer, Genaro? Este hombre se está perdiendo aquí. Todo lo que él vale, aquí parece que queda sin objeto. Su último libro [*Seis ensayos en busca de nuestra expresión*] cayó en el silencio más absoluto. Es lo más triste del mundo pensar en esto, y hasta piensa uno mal de sus semejantes" (II, 174).

Es conmovedora la historia que cuenta Reyes del padre de Jorge Luis Borges. Padecía como su hijo de la vista y se quedó ciego muchos años. Luego fue operado y recobró la visión. "Cuando lo traían del sanatorio a su casa, la primera vez que pudo ver de nuevo, venía gritando como un niño, leyendo los letreros de la calle, y sobresaltado de alegría y de asombro a tal punto que ha quedado el pobre irremediablemente afectado del corazón. Creía que lo habían trasladado a otro planeta, y se pasaba los días en el balcón, viendo en la calle a la gente, y no era posible que apartara los ojos de los piernas de las mujeres, que eran para él de una extraordinaria novedad" (II, 87–88).

Otro asunto que preocupó mucho a Reyes fue "el plagio atribuido a don Francisco A. de Icaza". Como se recordará, en 1923 se publicó en Madrid el *Diccionario autobiográfico de conquistadores y pobladores de Nueva España*, título que añadía: "Sacado de los textos originales por Francisco A. de Icaza". Los memoriales que reúne esta valiosa obra habían sido reunidos por Francisco del Paso y Troncoso, como jefe de la misión histórica mexicana en Madrid, pero Icaza los organizó, aclaró los lugares geográficos y los nombres propios y escribió un excelente estudio introductorio. Desgraciadamente, en lugar de decir que él, Icaza, era sólo el editor o compilador, puso a la obra el equívoco subtítulo antes registrado. En México, sus malquerientes lo acusaron de plagiario y lo agobiaron de insultos que, como temía Reyes, "podían costarle al pobre la vida" (I, 246–247). Don Francisco, que había perdido buena parte de sus ingresos como diplomático, murió empobrecido y humillado, en 1925, sin haber conocido "el origen del chaparrón". Éste, lo refiere Estrada a Reyes: "Estando todavía en Madrid, por 1921, Artemio [de Valle-Arizpe] escribió una carta a Luis González Obregón, haciéndole conocer sus suspicacias y sospechas sobre las famosas papeletas, y anunciándole un plagio que llamaba sensacional, escandaloso y quién sabe cuántas cosas más" (I, 257).

Después de estas feas historias, un poco de humor. Estrada le comunica a Reyes "palabras chocantes". He aquí algunas: óbice, prurito, gay saber, decantado, rotario. Pedrueza, sensorio, tópico, magüer, redundar, postulados y nexos (I, 301 y 302).

Y una inusitada explosión de cólera de Alfonso Reyes, contra Ramiro de Maeztu, en 1928, quien era representante diplomático de España en Buenos Aires: "Está loco de remate. Loco peligroso. Loco de atar. Loco *raseur*, loco predicador y sermoneador, loco de coz campanuda, loco de la Biblia, loco de la teología, loco del infierno, loco de rencor contra todos los escritores de España, loco de odio contra toda idea de dignidad humana, de libertad o de alegría o de aseo, loco de mierda!" (II, 175).

En fin, recojo las noticias que da Estrada, hacia 1929, sobre un par de libros raros que me gustaría conocer: "¿Ha visto usted qué horror —escribe— ese librito hecho en París para ridiculizar a Loera y Chávez? Como broma es pesadísima. Texto probablemente de Guillermo Dávila ¿con colaboración de Barreda, Pellicer, Abate de Mendoza y Toño Salazar? Me ha causado malísima impresión por su mala leche". Y en la misma página añade: "El Vizconde Lazcano Tegui me ha solicitado varias veces que escriba un juicio sobre el *Manual de haraganería*, y que Montenegro me entregaría el original. Yo le contesté que lo haría con mucho gusto (por usted, la Embajada, etc.); pero Montenegro no ha podido recuperar el Mss. de Torres Bodet que está de Secretario en nuestra Legación en Madrid." (II, 215 y 216). Este Vizconde Lazcano Tegui, argentino, es autor de otra rareza, *De la elegancia mientras se duerme*, que sí conozco y poseo y cuya única notabilidad es el título. ❧

Pegaso

de Guillermo Tovar de Teresa

por

JORGE F. HERNÁNDEZ

Vuelta/Heliópolis, México, 99 pp., 1993.

La imaginación es la facultad que descubre las relaciones ocultas entre las cosas.

Octavio Paz

La curiosidad inagotable de Guillermo Tovar de Teresa lo llevó a preguntarse el por qué, cuándo y cómo de la instalación de un caballo alado en la fuente principal del patio central del Palacio Nacional de México. De la pregunta surgió entonces un breve pero intenso recorrido por esa zona de la historia de México que, aunque contabilizada en décadas y cuentas o memorizada en manuales oficiales, permanece enigmática y, por lo mismo, en continua revelación. Se trata de esa época de nuestro pasado que algunos llaman la Colonia, otros Virreinato y, pocos, el México que se llamaba Nueva España, con todos los significados que implican esos nombres.

Desde hace varios años —que es decir varios libros, ensayos y artículos, que contrastan con su juventud—, Guillermo Tovar de Teresa ha explorado con destreza y maestría desde los fundamentos del Renacimiento y Barroco mexicanos o la materialización de las utopías, hasta el arte fantástico de los Lagarto o las fantasías de Gerónimo de Balbás. Destacan entre sus publicaciones una completísima *Bibliografía novohispana de arte* y el irónicamente revelador *La ciudad de los palacios. Crónica de un patrimonio perdido;* el primer título por ser dos tomos-guía para cualquier tipo de lector, investigador o curioso que quiera indagar por los laberintos impresos una conciencia ya olvidada, y el segundo título, también en dos tomos, por ser un registro contra la amnesia colectiva —al tiempo que es una llamada de atención y de alerta— en donde ya varios lectores han descubierto una ciudad olvidada.

Como Cronista de la Ciudad de México, Tovar de Teresa reúne los ingredientes del historiador que registra memorias con las habilidades (propias de las crónicas) de quienes diferencian testimonios. Huella y palpitación al mismo tiempo, la crónica se desenvuelve en el difícil arte de distinguir tiempos, separando cronometrías particulares de cronologías generales. Pero como historiador, Guillermo Tovar apela a una conjugación aún más difícil: lejos de la memorización insípida o del acartonamiento académico, su vocación reconcilia a la memoria con la imaginación y a ambas con la reflexión. Sólo así se definen los símbolos ocultos de los manuscritos y sólo así se pueden recuperar las sensaciones perdidas de épocas y personas ya inexistentes.

De aquí que su curiosidad ante el Pegaso de Palacio haya encontrado el afortunado sendero de su curiosidad imaginativa. Un historiador-arquitecto se hubiera contentado con describir el material de bronce con que fue fundida la figurilla o encuadrarla en la configuración de las columnas de ese patio central. Para otros, pasaría como mero detalle decorativo y olvidable, mientras que a Tovar lo llevó no sólo a rastrear la leyenda grecolatina que sustenta la existencia de ese tipo de caballos, sino a la configuración misma de México y, en particular, del México que se llamó Nueva España.

En *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, paisaje literario e investigación histórica, Octavio Paz habla de *El mundo como jeroglífico* que representó aquella época. Un mundo que encerraba muchos signos y símbolos tan escondidos o aparentes como los versos de un poema barroco. Así como en la actualidad nos ha acostumbrado —por la abrumadora vía de la publicidad— a identificar objetos a través de imágenes, o melodías de anuncios, el siglo XIV y XVII está impregnado de un juego similar en donde los pensamientos y las intenciones se cifraban en imágenes o símbolos. Evidentemente, el sentido y las implicaciones eran otras, sin embargo, Tovar revela en este estudio cómo los emblemas encerraban ideas, anhelos y sensaciones que iban más allá de lo decorativo.

Los historiadores que recorren el pasado sobre la insipidez de párrafos interminables —e ilegibles— de fechas sin ser flechas, datos sin circunstancia, personajes sin poesía o chiste, aportan catálogos necrofílicos sin ningún beneficio. Cuando se consigue que el sendero de la vocación histórica tenga como entornos a la imaginación y al azar, no sólo se logran los buenos libros sino que además se entra al casi insaciable reino de las coincidencias. De este último sabor está impregnado el *Pegaso* de Guillermo Tovar: Pegaso que vuela en el Palacio virreinal, el mismo que sigue en vuelo en el Palacio Nacional republicano y federal —recinto que ha sido brevemente imperial y peregrinamente asta de barras y estrellas—; Pegaso que es además la constelación de las estrellas que rigen a esta viejísima ciudad de México y caballo alado que simbolizaba desde el amor local, o patriótico, de un novohispano barroco y ejemplar como Carlos de Sigüenza y Góngora hasta quizá un símbolo de "liberación virtuosa ante la ambivalencia existencial del imperio español y su desgarradora condición ontológica e histórica".

Otro ingrediente que sólo alcanzan los libros de historia que brotan de una curiosidad azarosa es que adquieren un tipo de investigación no por obligación académica, sino pasional y que resultan en una actividad —de investigación y de posterior lectura— no de satisfacción académica, sino amorosa. Amor al pasado es lo que ha llevado a Guillermo Tovar de Teresa a desenmarañar una curiosidad y, al mismo tiempo, seguir apuntalando el ya vasto conocimiento que ha compartido con nosotros sobre esa época fundamental de nuestro pasado. A partir de la imagen sublimada —es decir, alzada en vilo, alada— de un caballo, Nueva España mostraba un sentimiento de pertenencia, de nacionalismo ajeno a la Corona, una *transpeninsularidad* que lo distinguía de la *peninsularidad* hispana. Quizá el símbolo del caballo volador también tiene significados desde la sorpresa inicial que le causó a los aztecas y quizá la revisión detallada —y apasionada— de los días de la Conquista nos muestren la diferencia que desde muy pronto distinguió a los *cortesianos* de los *cortesanos*.

En la ronda de las coincidencias, las etimologías de México y Pegaso convergen en tanto fuentes, manantiales que

aparecen en cada línea de la *Inundación Castálida* de Sor Juana Inés de la Cruz y en las terribles inundaciones que azotaron —y desaparecieron— a esta ciudad de México que siempre reaparece como manantial inagotable. Pegaso sobre una fuente parecería una confirmación o cacofonía ante las ironías de la realidad que nos rodea: una ciudad fundada sobre agua cuya crónica actual se distingue por la falta de agua o un planeta azul formado por agua y que, sin embargo, lleve el nombre de Tierra...

La vocación histórica de Guillermo Tovar de Teresa se combina con su clara distinción de tiempos y la combinación que hace de estos en los territorios de la imaginación. *Pegaso* es un breve y sabroso libro de historia que confirma el encanto y la magia de los viajes al pasado, no como mero recorrido de anticuario, sino incluso como válido salvoconducto para el presente: el emblema de Pegaso "definiría a México de un modo original e íntimo: como un país dotado de la cualidad amorosa necesaria para vencer sus dificultades en cualquier circunstancia". ✍

Huidobro. La marcha infinita

de Volodia Teitelboim

por

JACOBO SEFAMÍ

✍

Ediciones Bat, Santiago de Chile, 1993.

Este libro de Volodia Teitelboim se suma al homenaje de los cien años del nacimiento de Vicente Huidobro (1893–1948). Con este volumen, Teitelboim concluye su serie de biografías sobre las figuras de la poesía chilena; los libros antecesores son *Neruda* (1984) y *Gabriela Mistral, pública y secreta* (1991). Teitelboim (1916) ingresó a la literatura como poeta; después, escribió novela y ensayo. También ha ejercido en la política chilena como diputado y senador.

Huidobro. La marcha infinita no es la primera biografía del poeta chileno, como se señala en la solapa del libro. Antes había aparecido *Vicente Huidobro. Biografía emotiva* (1979) de Efraín Szmulewicz, aunque ese intento había sido más una reseña de la vida a través de la obra y carecía de la documentación sobre Huidobro que poco a poco se ha hecho accesible al público. Me parece que el volumen más importante de información sobre la vida (en su aspecto literario casi exclusivamente) de Huidobro es el número homenaje (30–31) de *Poesía* (revista del Ministerio de Cultura de España), que editó René de Costa en 1988. Allí aparecen fotografiados muchos documentos importantes: cartas, dedicatorias de libros, manuscritos originales, revisiones, etc. La labor casi detectivesca de René de Costa llega a su culminación con este volumen, donde se presentan casi todos los documentos que ha logrado rescatar y compilar. Otra fuente de información primaria es la misma Fundación Huidobro (inaugurada hace pocos años) que cuenta con un archivo al parecer bastante completo (según vemos por las citas del libro reseñado).

La biografía de Volodia Teitelboim varía mucho en calidad dependiendo del episodio de la vida de Huidobro que se trate. Por ejemplo, la parte que se refiere al primer viaje del chileno a París y a la tan discutida polémica con Reverdy no revela nada nuevo y, al contrario, se queda como una reseña casi forzosa de ese episodio tan estudiado. Sin embargo, el libro se torna mucho más interesante en el momento de la vuelta de Huidobro a Chile, en 1932. Teitelboim tiene mucho que decir, puesto que es justo en ese momento cuando el autor de *El espejo de agua* se vuelve su mentor y maestro: en 1935 habría de salir publicada la *Antología de la poesía chilena nueva*, editada por Teitelboim y Eduardo Anguita, pero dirigida por el mismo Huidobro y que habría de ocasionar una serie de trifulcas entre los poetas mayores de Chile: Neruda, Pablo de Rokha y Huidobro. La biografía se torna, así, en una memoria que se ve auxiliada, a veces, con cartas y comentarios de algunos miembros de la familia de Huidobro.

Con la frase "la marcha infinita", Teitelboim ha querido emblematizar el trajinar incesante de Huidobro. La frase viene de una carta que Huidobro escribió a su madre (al enterarse ésta de que su hijo se ha vuelto comunista) el 30 de octubre de 1931. Esta carta en sí es uno de los testimonios más notables en la actitud vital, total, de Huidobro. Citemos uno de sus fragmentos significativos:

> Sin duda alguna soy un revolucionario, soy un rebelde hasta la médula de los huesos y lo he sido toda mi vida. Usted sabe mejor que nadie que desde mi nacimiento, toda mi infancia, toda mi vida ha sido una larga cadena de rebeldías y estoy seguro que si alguien recordara la primera palabra que pronuncié en mi vida vería que esa palabra fue NO... Aplaudí al cubismo cuando había que aplaudirlo, cuando significaba una revolución contra lo establecido estúpidamente, y lo aplaudí porque creí que en el fondo ellos perseguían en la pintura lo que yo iba persiguiendo en la poesía. Lo ataco hoy porque el cubismo se ha convertido en un arte burgués, infecto, de señores satisfechos que se han sentado sobre sus laureles a rascarse el ombligo. Y acaso nadie ha dicho de mí una más grande verdad que el poeta español Salvador Quintero: "Junto a Vicente Huidobro no hay reposo posible. Huidobro es una invitación a la mar infinita"... Sí, soy un nómade. Nunca me he sentido estable en ninguna parte... acaso este vivir en el aire sea consecuencia de haber sentido desde muy niño que estoy viviendo en un mundo falso, en un mundo sin base, que se escurre bajo los pies, que se desmorona por todos lados... [160]

Para los conocedores de Huidobro, estas palabras van a contradecirse con su postura final. En el último libro de Huidobro, publicado en vida, *El ciudadano del olvido* (1941) aparece el poema "Reposo", que se podría caracterizar con el verso "Estoy cansado y sin estrellas". También se pueden cotejar sus palabras de amargura en la carta que envió a Juan Larrea (tres meses antes de morir) en septiembre de 1947 (citada por Eduardo Milán en *Vuelta* 204): "[S]omos los últimos representantes irresignados de un sublime cadáver".

La imagen del poeta que se presenta en la biografía de Teitelboim es la de un conquistador; la fotografía de la portada muestra un Huidobro con gesto

dominante, casi con la certeza del que se sabe "dueño del mundo", con el bastón más como objeto de elegancia que como muestra de fragilidad. El motivo de la acción y la aventura, la seducción del hombre que conquista, aparecerá en la novela de Huidobro, *Mío Cid Campeador* (1929), una recreación de la epopeya medieval, cuyo personaje representa una fascinación para el poeta, puesto que se sentía su heredero. Según Huidobro, su abuelo materno (Domingo Fernández Concha) era uno de los últimos descendientes del rey Alfonso X el Sabio y éste, a su vez, era el tataranieto del Cid. El otro ámbito de la "conquista", según el libro de Teitelboim, es el de las mujeres. Según la solapa del libro, el autor de la biografía se "preguntó por qué le amaron [a Huidobro] tanto algunas de las mujeres más bellas y deseadas de su época". A cada inicio de capítulo (salvo el primero) corresponde la fotografía de la mujer de Huidobro en el periodo de vida relatado: Manuela Portales Bello, Ximena Amunátegui, Raquel Señoret y Teresa Wilms (ésta no llegó a convivir con él como las otras tres y su ingreso fotográfico no coincide con la época estudiada). Esta idea de un Huidobro como seductor irresistible es exagerada; a pesar de algunas fotografías autografiadas de actrices famosas de la época y de ciertas "aventuras" fugaces, el donjuanismo de Huidobro es un mito que tal vez el mismo poeta quiso propagar. Finalmente, para completar el espectro del conquistador, Teitelboim recurre a designaciones nobiliarias: habla de Huidobro como "rey" y señala el título de Marqués de la Casa Real que heredó el poeta, pero que siempre se negó a usar.

La arrogancia y el egocentrismo de Huidobro son factores ya conocidos por los lectores del poeta chileno. En general, se puede decir que las primeras cuatro partes de esta biografía confirman esa imagen de un Huidobro combativo, obstinado en un afán por querer siempre relucir en toda experiencia (literaria o no) "nueva" que lo pusiera a la vanguardia de sus coetáneos. Pero me parece que la contribución más interesante de Teitelboim está en la quinta y última parte de su libro. Se refiere a un Huidobro en retirada, melancólico, amargo, solitario, sufriente. Comienza con la aparición de sus últimos libros de poesía: *Ver y palpar* y *El ciudadano del olvido*. Como dijimos antes, este último marca una fase de "reposo" o, como la ha denominado Yurkievich, de "ensimismamiento". Pero el drama personal del poeta se desarrolla en 1943, cuando su mujer amada, Ximena Amunátegui (un amor que provocó escándalo en la "alta sociedad" de Santiago y que, después, sería motivo de varios poemas de Huidobro, entre ellos el canto II de *Altazor*), se enamora de Godofredo Iommi y abandona al poeta. Huidobro sufrió mucho el desprecio; viaja a Europa y actúa como corresponsal de guerra. Se supone que recibe una herida de bala en la cabeza, causa eventual de su muerte. En 1945 se realiza el matrimonio de Ximena y Godofredo; esto es una especie de daga para el orgullo del poeta. No sólo se queda sin su verdadero amor (la última esposa de Huidobro, según Teitelboim, habría de fungir más como enfermera que como amante), sino que además se recrudece el dolor por la separación de sus hijos del primer matrimonio. Salvo su contacto con Manuela, los otros no le dirigían la palabra (hay que recordar que Huidobro abandona a su familia debido a su amor por Ximena); en particular, Teitelboim relata los encuentros en la calle con su hijo Vicente y las miradas esquivas de ambos ante la posibilidad de la reconciliación. Como postscript, y para culminar el relato del apocalipsis huidobriano, Teitelboim hace un recuento del fin del esplendor económico de la familia García-Huidobro: la disolución de la Viña Santa Rita durante la época del régimen militar de Pinochet y la demolición de la casa (una especie de palacio que tenía alrededor de 100 cuartos) en donde había nacido el poeta: "Se cerró así una parábola de la historia. La fabulosa fortuna que comenzó a labrar, en el siglo XVIII, Francisco García-Huidobro y la riqueza amasada por el clan del Tata Fernández Concha, se esfumaron como volutas en medio de la vorágine... No hubo réquiem" (284).

Así, mientras el Huidobro de la poesía vanguardista se destaca por sus innumerables piruetas artísticas, polémicas y trifulcas literarias, fugaz ingreso en la política como candidato a la presidencia, enamorado pertinaz y rebelde obstinado y arrogante, el Huidobro que nos queda, el de sus días finales, es el *hombre* (ya no el "pequeño dios") que se ve doblegado por la adversidad. Pocas vidas tan fascinantes, tan agitadas, con tantas vueltas y tanto frenesí. La de Huidobro termina como una estrella que se apaga, o un pájaro tralalí en caída estrepitosa. ✻

Literatura y fantasma

de Javier Marías

por

ERNESTO HERNÁNDEZ BUSTO

✻

Ediciones Siruela, Madrid, 1993.

Javier Marías tiene la saludable costumbre de reunir sus escritos críticos. Antes fueron *Pasiones pasadas* y *Vidas escritas*. Con su último libro termina por incluirse entre los que reclaman, para la tradición de nuestra lengua, la libertad del *essay*, esa forma canónica de la divagación literaria, cada vez más escasa e irreconocible.

En la primera sección, "Serie inglesa", pasamos de los libreros de viejo a misteriosas sociedades literarias, y de fantasmas iletrados al cuasifantasmal asesinato en México del escritor Wilfrid Ewart. Una serie que no sólo es anglosajona por sus temas, también por un estilo donde son reconocibles los espectros de Sir Thomas Browne y Thomas de Quincey. Benéficas y declaradas influencias: Marías es traductor, entre otros, del *Tristam Shandy* de Sterne y del propio Browne. ¿Mecánica traslaticia? En otro de los ensayos de este libro, "Ausencia y memoria en la traducción poética", el español abre un diálogo con Paz, Steiner y Benjamin indiferenciando la traducción y la creación literarias: "¿no será la traducción en realidad, en definitiva, una interpretación, en el sentido amplio de la palabra, pero sobre todo musical del término?"

El precoz novelista español parece concederse, en algunas de estas "variaciones" ensayísticas, la misma libertad con la que ejerce la ficción: "errar con brújula".

> Necesito ir tanteando, y nada me aburriría y disuadiría tanto como saber cabalmente de antemano, al iniciar una novela, lo que ésta va a ser: qué personajes la van a poblar, cuándo y cómo van a aparecer o desaparecer, qué será de sus vidas o del fragmento de sus vidas que voy a contar. Todo eso acontece mientras la novela se va escribiendo, pertenece al reino de la *invención* en su sentido etimológico de descubrimiento, hallazgo...

Al margen de la escritura *pre-meditada*, Marías ejercita la errancia y la distinción:

> El novelista —nos dice— tiene la visión deformada, también la lengua, quizá el gusto. Pero no es sólo eso: se ha dicho muchas veces que quien vive no escribe, quien escribe no vive. Creo más bien que quien escribe lleva a cabo continuamente una selección de la vida. Elige lo que le interesa vivir, y por tanto elige su propia muerte. O, dicho de otro modo, muere numerosas veces, cada vez que quiebra lo que no puede sino ser un continuum para los que no padecen su anomalía.

La errancia sin un fin predeterminado otorga a la escritura una defensa contra cualquier lógica externa a ella misma; la constante fragmentación y jerarquización del mundo, el discernimiento de los menores detalles y el ordenamiento convertido en vicio literario son variantes de una racionalidad intrínseca al *work-in-progress*.

Ni iluminación romántica, ni premeditación ilustrada. Acaso en las secciones "El autor sobre sus escritos" y "Otras vanidades" sorprenda la clarividencia, casi pedante, con que Marías lee sus novelas; si es capaz de desmentir la consabida ceguera (o el pudoroso silencio habitual) de los autores sobre su propia obra, es porque sus críticas *a posteriori* son otra manera de prolongar la ficción, otra variante de la "errabundia" que las originó, ahora convertida en *post-meditación* (provisional).

Véanse, por ejemplo, los ensayos autorreferenciales "Lo que no se ha cumplido" y "La muerte de Manur", ambos a propósito de *El hombre sentimental*, una novela que Marías publicó en 1986, y que le valió, ese mismo año, el premio Herralde. Los dos textos críticos abordan el mismo emblema: la narración hipotética y el uso del presente de indicativo, una especie de obsesión a la cual el autor español ya había consagrado otro ensayo, "Fragmento y enigma y espantoso azar", considerado parte de su novela *El monarca del tiempo* (1978).

El problema tratado en esta mínima "trilogía" ensayística es el siguiente: en *El hombre sentimental*, el autor se propuso contar una historia de amor cuyos tres planos narrativos, *lo vivido*, *lo soñado* y *lo imaginado o supuesto* deben tener un mismo valor para el lector, sin que por ello se mezclen o confundan. El lector debe dar a *lo imaginado* el valor de *lo acaecido* sin dejar de tener presente cada plano en cada momento. Conviene aclarar que esta novela está narrada en primera persona, con lo cual entendemos lo pretencioso del ejercicio: ya se sabe que la primera persona narrativa implica la renuncia a un narrador omnisciente, externo, que actúa casi siempre como *Deus ex machina* o, al menos, como oficioso maestro de ceremonias en la ilusión del lector.

¿Cómo, entonces, lograr que las suposiciones del León de Nápoles (el protagonista, un cantante de ópera) se conviertan en *lo sucedido* para el hipotético lector que quiere llegar, implacable, a la página final? ¿Cómo lograr que lo que para el narrador *puede* ser de una determinada manera, para el lector *sea* necesariamente de esa manera, "pese a que aquél no dé nunca por ciertas sus conjeturas ni pretenda engañar a este último"?

A la recherche de tal recurso persuasivo, aparece el presente de indicativo, un tiempo verbal cuyo uso y abuso mediático lo ha convertido en cliché de la inmediatez narrativa. Evitando, por una parte, este uso "mediático", y por otra, el uso abrupto, cuasiépico, que ha localizado en una novela de su admirado Juan Benet, Marías utiliza el presente de indicativo anteponiéndole una serie de interrogantes condicionales hasta encontrar el puente perfecto del futuro conjetural:

> "Hola", dirá quizá ella. Él estará ya acostado, con esas gafas hipotéticas puestas, que le enmascaran los rasgos plebeyos y le suavizan la mirada hiriente. "¿Qué tal te ha ido hoy todo? ¿Todo bien? ¿Los negocios como es debido?"

Y entonces, mediado por esta última pregunta de la mujer, preparado por el *es* de la frase hecha "como es debido", se introduce el presente de indicativo:

> Manur se baja los lentes sin llegar todavía a quitárselos y [...] no contesta inmediatamente. Parece más viejo con las gafas asomadas a la nariz [...]. Etc.

La conclusión derivada de estos elaborados procedimientos formales que el autor confiesa con minuciosidad, es la siguiente:

> El presente indicativo [...] no sólo se utiliza para lo que es único, actual e inmediato, para lo que sucede en *este* momento (como ocurre en las acotaciones teatrales y en los guiones cinematográficos), sino que justamente se emplea también para lo contrario, para lo que se presume eterno e invariable, o por lo menos duradero, para las afirmaciones que se pretenden inmutables y definitivas "Dios existe" o "Dios no existe", lo mismo da.

Pero semejante ambivalencia radical no es solamente un "detalle" del lenguaje; ella encauza la experiencia de la trasmisión de la verdad, atada, ahora, a procedimientos ficcionales. En efecto, otros apuntes de Marías insisten en que hay un valor de verdad de los hechos asociados a (e incluso, garantizado por) el tiempo presente en que se les enuncia. Reconociendo esto, Marías retorna a la epistemología retórica de los sofistas, filiación coincidente con el post-racionalismo de las estéticas contemporáneas. Pero no se confunda al hacedor de ficciones con las últimas modas filosóficas: un novelista (¿acaso también el ensayista?) es siempre el fantasma, el sofista de su realidad; Javier Marías viene a confirmarlo con un párrafo que me permito citar *in extenso*:

> En cierto sentido aplico a la configuración de un libro el mismo principio de conocimiento que rige la vida, la realidad o el mundo, como prefiera llamárselo: no podemos comportarnos, ni decidir, ni elegir, ni obrar en función de un final conocido o de lo meramente posterior, sino que ese final o lo posterior deberán *atenerse* a lo ya vivido o acaecido o padecido, sin que eso pueda borrarse ni alterarse, ni olvidarse apenas [...] Ese no saber me permite, por otra parte, instalarme en lo que llamaré la errabundia..., algo sorprendentemente mal visto por la mayoría de los críticos actuales, quienes, educados sin duda en la lectura de novelas policíacas, dan gran importancia a lo que es

"pertinente" o "esencial" al relato, como si todo lo que acaeciera en un texto narrativo debiera ser información útil y encaminada a un mismo y único fin... Cervantes o Sterne o Proust, o más moderadamente Nabokov, Bernhard o Benet han sido maestros en esa errabundia de los textos, o, si se prefiere, en la divagación, la digresión, el inciso, la invocación lírica, el denuesto y la metáfora prolongada y autónoma, respectivamente. En ninguno de ellos, sin embargo, podría decirse que su inclinación sea gratuita, o que no sea "pertinente" o "esencial" al relato. Es más, son esas inclinaciones las que posibilitan el relato de cada uno de ellos. ❧

El asesinato del perdedor

de Camilo José Cela

por

JUAN ANTONIO MASOLIVER RÓDENAS

❧

Seix Barral, Barcelona, 238, pp., 1994.

En la obra de Camilo José Cela hay siete títulos (pecados y virtudes) capitales: *La familia de Pascual Duarte* (1942), *Viaje a la Alcarria* (1948), *La colmena* (1951), *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid* (1969), *Oficio de tinieblas* (1973), *Mazurca para dos muertos* (1983) y *Cristo versus Arizona* (1988). En el conjunto de estos libros, y cada uno de ellos puede ser, por algún motivo, una excepción, aparece un especial interés por la geografía española y por los nombres de los pueblos y de los seres que en ellos aman y sufren, una interpretación de la historia de carácter progresista, si es que esta palabra goza todavía de algún prestigio, una exaltación del sexo, un ataque a las instituciones del Estado y una defensa de las víctimas o perdedores. En cada una de ellos hay, asimismo, una poderosa presencia de elementos trágicos, líricos y humorísticos y, finalmente (finalmente aquí, no en una obra cuyos límites se le escapan al lector), una energía verbal y una dinámica complejidad estructural únicas en nuestra narrativa contemporánea y con cuatro prestigiosos antecedentes y modelos: *La Celestina* de Fernando de Rojas, la *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (las razones por las que transcribo el título completo podrían ser obvias), Cervantes y Quevedo.

Cada nueva novela de Cela, y sobre todo sus tres hitos fundamentales (*La familia de Pascual Duarte, La colmena y Mazurca para dos muertos*), marca asimismo una nueva dirección narrativa y una progresiva acentuación y explicitación de los elementos presentes en sus novelas anteriores. Dicho de otra manera, en cada nueva novela hay una mayor y más consciente exaltación de la libertad y un ataque más contundente, diría incluso que más exasperado y desesperado, a todo lo que atente contra dicha libertad. De este modo, una escritura inmoral, irreverente e incluso blasfema desde el punto de vista de la moral establecida, se erige en defensora de una nueva moral que nos libere de un mal que podría parecer endémico y que, sin embargo, por tener sus raíces en la historia, debería ser redimible: me refiero a la intolerancia y la violencia. Como revulsivo liberador Cela, autor de un competente y sabroso *Diccionario secreto*, acude a la libertad sexual. Si en *La familia de Pascual Duarte* el acto sexual todavía está visto como una expresión de violencia, reflejo de la violencia de la guerra civil y de un comprensible fatalismo, en *La colmena*, cuando ya se ha puesto de manifiesto la moral mojigata del franquismo, aparecen ya las gozosas relaciones sexuales —generalmente ilícitas— que culminan en el desvergonzado y gozoso erotismo de *Mazurca para dos muertos*.

El asesinato del perdedor participa de ambas visiones igualmente radicales y es, al mismo tiempo, una recapitulación de toda la obra de Cela. Ya sólo por este carácter abarcador (una vida y una obra vistas desde la perspectiva distanciadora de la vejez y al mismo tiempo desde la vigorosa convicción de que la vejez no es una derrota) la novela se presenta como una propuesta de nuevo original, aquí en su intento de conciliar dos actitudes opuestas: una fatalista y pesimista, el triunfo de la violencia y la amenaza del tiempo destructor, y otra optimista, la exaltación de la libertad sexual y las expresiones de desprecio al orden y la moral dominantes. La presencia o la referencia a otras obras del escritor (*Viaje a la Alcarria, Nuevo retablo de don Cristobita, Izas, rabizas y Colipoterras* y hasta a la todavía inédita *Madera de boj*) apuntan al carácter unitario de su narrativa y, por lo tanto, a la relación entre su primera novela y las más recientes.

El narrador más verosímil de *El asesinato del perdedor* nos dice: "Mi nombre es Esteban Ojeda y tuve cierta fama hace años, cuando escribí unas hojas que empezaban así: Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo". Este no es el principio de *La familia de Pascual Duarte*, sino el principio de las memorias, por lo que Esteban Ojeda puede ser tanto el propio Cela como Pascual Duarte, identificándose así víctima y narrador. De Ojeda sabemos que está condenado a muerte y se identifica tanto con Mateo Ruecas (de la misma forma que Cela se identifica con Pascual) que escribe: "Yo es como si fuera Mateo Ruecas, cierro los ojos y me siento Mateo Ruecas, el perdedor del que se habla en esta verdadera historia". La confusión de narradores aparece ya en *Mazurca para dos muertos*. Ahora la ambigüedad tiene una función distinta: no sólo la de señalar que "en la confusión también puede adivinarse la verdad", expresión del espíritu antidogmático del libro, sino, sobre todo, la de convertir a un personaje, no importa su nombre, en símbolo de los perdedores de la misma forma que Don Cosme se convierte en el símbolo de todos los jueces, es decir, de la justicia: "Los jueces son buitres que no se solazan más que con la muerte, vultur est, cadaver expectat, es un buitre, espera un cadáver, don Cosme, don Constancio, don Emilio, don Ladislao, don Abel Ernesto, el juez no admitió la denuncia que presentó el propietario"; y escribe en otra ocasión: "observo que al señor juez le llamó de diversas maneras, don Cosme, don Constantino, don Efrén, bien mirado esto es lo de menos".

Si no importa es, precisamente, porque la literatura no imita a la realidad sino que la modifica o la interpreta. Hasta el punto de que Cela se permite aquí romper las leyes de la verosimilitud para

situar en un mismo plano los personajes históricos y los personajes de la narración ("todo esto a lo mejor es mentira"), para borrar la realidad cronológica ("Hace ya muchos años, lo menos cien, quizá incluso antes de la guerra civil española con sus utopistas, sus ideólogos y sus asesinos"), la geográfica ("el gitano Moncho Fullwood y el piel roja Moncho Vives") y hasta la frontera entre la vida y la muerte pues, "A estas alturas de la vida y la muerte yo ya no creo más que en el misterio" e incluso "desde las tapias del cielo parte una vereda que lleva en derechura al infierno".

Las referencias a *La familia de Pascual Duarte* sirven para subrayar la simpatía de Cela por los perdedores. Como Pascual, Mateo Ruecas ha muerto por culpa de una decisión arbitraria del juez que le llevará a la cárcel y al suicidio. Pero hay una diferencia fundamental: en *El asesinato del perdedor* apenas si hay argumento en el sentido tradicional; lo importante es lo que desencadena el suicidio: un drama individual nos lleva a una colectividad. Por un lado hay el elemento dramático de la venganza, como se vio ya en *Mazurca para dos muertos*, aunque aquí no es tema central ni simboliza la violencia que ha enfrentado desde siglos a los españoles: si a Mateo en la cárcel le rompieron el culo y después "se lo untaron de mierda", sus amigos, en represalia, "le fueron a cagar el portal y la escalera de don Cosme"; pero aquí no hay guerras, un tema obsesivo en la narrativa de Cela, porque "las guerras justas son las más monstruosas y artificiales de todas las guerras". Lo que sí hay es una denuncia de todo lo que los triunfadores representan, con referencias específicas a la sociedad actual. Este nivel realista encuentra su expresión imaginativa en el humor negro, verdadero atentado contra las buenas costumbres, aquí sistemáticamente degradadas.

Frente a la denuncia de la opresión está la exaltación de la libertad y esta novela es una fiesta de libertad somática, procaz y goliardica: la orina, las ventosidades, la masturbación, la bestialidad y hasta la copulación con el demonio, y la celebración del cuerpo femenino, como el de la "mendiga joven y completamente desnuda, con un ramito de violetas en cada axila, una flor de loto en la cabeza y una flor de lis en el pubis". Expresión también de la libertad es lo fabuloso y lo legendario, uno de los aspectos más atractivos del libro. Retablo de bulliciosa humanidad, pero también retablo de la creación, con prodigiosos animales, ángeles, demonios y hasta el mismísimo Dios de los cielos, "astuto como el zorro, sutil como el lince y quizá malicioso como la paloma o la gaviota".

Finalmente, junto a la denigración de la violencia y la exaltación del amor como la más alta expresión de la vida, aparece también, aquí más que nunca, la realidad del tiempo: "la garduña del tiempo escarba y salta. De nada vale echarle a los virus la culpa de todo lo que se ignora, las dos únicas cosas ciertas son el amor y la muerte: el amor, al que no mata ni la muerte, y la muerte, a la que no ahuyenta el amor. ¿De qué puede servirnos estar enamorados si somos inmortales? ¿De qué nos serviría ser inmorales si se nos hubiese negado el amor?" Esta y otras tantas paradojas alientan a *El asesinato del perdedor*, otra pieza fundamental en la narrativa de Camilo José Cela. ✻

La insurrección solitaria, seguido de Varia

de Carlos Martínez Rivas

por

EDUARDO MILÁN

✻

Editorial Vuelta, México, 172 pp., 1994.

La insurrección solitaria, el libro por el cual Carlos Martínez Rivas (Nicaragua, 1924) ocupa un lugar de prestigio en la poesía latinoamericana, fue publicado en México por primera vez en 1953. El mismo libro tuvo, a lo largo de los años, dos nuevas ediciones. *Varia* reúne poemas escritos desde 1953 hasta la fecha, no recogidos en libro anteriormente.

Los años pasan y sigue el misterio alrededor de la persona y de la poesía de Carlos Martínez Rivas. Sería fácil hacer derivar de una postura iconoclasta ante la vida una postura iconoclasta ante la poesía (los tiempos actuales son indicativos de la falla alarmante entre la actitud vital y la realización o el llamado oficio poético: ya no se pide coherencia entre vida y obra a los poetas), pero sería eso: fácil. De la vida de Martínez Rivas hay rumores que no aclaran nada. De la obra hay poemas que aclaran bastante su intransigencia poética o, mejor, su intransigencia ante el fenómeno poético. De su generación, a la que pertenecen Ernesto Cardenal y Ernesto Mejía Sánchez, Martínez Rivas es el que mejor defiende una postura de alerta ante el lenguaje poético, el que cae menos en el juego de la poesía como "dato de hecho" estético. A veces parece que la "insurrección solitaria" de Martínez Rivas es un levantamiento no tanto contra la vida o contra la sociedad o contra una escala de valores determinados (aunque todo eso vehiculiza la poesía) sino contra la poesía misma, por saber que en la poesía se pierde siempre algo esencial, que la poesía nunca alcanza a compensar una carencia y que si hay algo en que, realmente, vida y poesía se parecen es que ambas son pérdidas seguras. A partir de esa especie de equivalencia, Martínez Rivas se rebela contra la poesía como fingimiento, contra la poesía como decoración o movimiento estetizante que sepulta a la vida en esa fijeza última a la que tiende el poema mediante su paradoja esencial de movimiento fijo.

En el híbrido formal que resulta de su extraordinario manejo de distintos repertorios, sostenidos por un suelo conversacional que aunque no se manifiesta en forma permanente permite escuchar su latencia, Martínez Rivas siente especial devoción por el barroco, no tanto por el barroco como oscurecimiento del mundo que se referencia por relámpagos, sino más bien por la contradicción que plantea el barroco entre la "mentira" del mundo y la única "verdad" posible del arte. Esa tensión es difícil de mantener cuando está sostenida por un tono conversacional, que tiende a inclinar la balanza hacia el lado de la "verdad" del mundo confundida con la verdad del lenguaje poético. Para mantener la tensión al límite (o para romperla, no sé bien), Martínez Rivas arremete contra el arte poético y contra todo arte que intente sustituir el flujo de la vida cuya característica es la imperfección. La perfección poética o perfección formal sería una

contradicción que el poeta debe asumir, un reflejo de la tensión ocasionada por el tener que escribir y saber qué significa ese juego ante la vida. Es característico de la poesía de Martínez Rivas el súbito oscurecimiento referencial cuando trata un tema aparentemente claro, como si quisiera demostrar que no hay nada claro (al menos programáticamente claro) en poesía. No se trata de un recurso al caos como sistema (aunque es evidente una vertiente sagrada en la poesía de Martínez Rivas): se trata de la desconfianza de un orden impuesto a la poesía que, muchas veces, aún en movimientos poéticos "libertarios", actúa como camisa de fuerza de la expresión de un impulso ingobernable.

La puesta del día de esta contradicción (o mejor: la re-edición actual de esta obra, o mejor todavía: la re-lectura de estos textos) es lo que vuelve extrañamente vigentes a los poemas de Martínez Rivas, cuarenta años más tarde, cuando la duración promedio de un poema en estos tiempos es de unos cinco años, con suerte. Es el espíritu contradictorio de Martínez Rivas (escribir pero rebelarse; conciencia del vivir la pérdida y consignarlo y, a la vez, rebelarse contra esa necesidad de consignar) lo que pone al desnudo, "afuera", a la vista del lector, los mecanismos vivos, palpitantes de una poesía que, hasta ahora, no se ha dejado sobornar ni por el tiempo. ✱

Epitafios

de Severo Sarduy

por

AURELIO ASIAIN

✱

Ediciones Universal, Miami, 96 pp., 1994.

Epitafios recoge siete décimas, una breve sección de "Aforismos" y una "Imitación" del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, único inédito del conjunto. De las décimas —los epitafios del título— el lector conoce ya cinco, publicadas en *Vuelta* 201 (agosto de 1993); dos de ellas, además, habían aparecido antes en *Un testigo perenne y delatado* (Hiperión, 1993). De los ocho "aforismos" (que no lo son en realidad: la brevedad no basta a un aforismo), siete pudieron leerse, con variantes mínimas, en enero de este año en esta revista, como parte de "El estampido de la vacuidad"; los que ahora publica Ediciones Universal corresponden sin duda a una redacción anterior. Con una tipografía enorme, muchas páginas blancas y siete ilustraciones de Ramón Alejandro (que antes acompañaron a la *Corona de las frutas* de Sarduy), el conjunto da poco más de cincuenta páginas; el resto, la parte más copiosa, no es de Sarduy: son dos ensayos de Concepción Teresa Alzola y Gladys Zaldivar sobre "La persona Severo Sarduy" y "El escritor Severo Sarduy".

No es mucho, pero vale la pena releer los aforismos. El género, que se remonta por lo menos al antiguo Egipto, tiene sus momentos mejores en la Antología griega, en François Villon y en una vigorosa tradición inglesa. Pero las décimas de Sarduy, que tienen el espíritu burlesco de Villon y pueden hacer pensar en ejemplos ingleses (como las famosas líneas de John Gay: "Life is a jest, and all things show it: / I thought so once, and now I know it."), entroncan más bien con la tradición de las danzas de la muerte medievales y encuentran aliento e inspiración en la poesía popular cubana. La serie remite, desde luego, al relato sobre "La Dolores Rondón" de *De donde son los cantantes*, que se desarrolla como una glosa del autoepitafio de la estrella. "Cortesana y poeta... De la cortesana... ya no queda nada... Pero el poeta nos mira, desde la muerte" escribió entonces Sarduy (*el* y no *la* poeta: Dolores Rondón era una de sus imágenes posibles).

El poeta, en efecto, nos mira ahora desde la muerte. Mejor dicho: desde una *representación* de la muerte: un simulacro. Teatralidad, pero no escepticismo. La muerte, en Sarduy, no borra el sentido; sobre ella, sobre su abismo, estos poemas escriben la cifra de un destino. El poeta traza su autorretrato pero los rasgos de su rostro son líneas de la poesía popular cubana. La frase que el primer epitafio inscribe sobre la lápida ("el muerto se fue de rumba") y el verso final de la serie ("si muero en la carretera") son de Miguel Matamoros. Hay que ver en ello más que un juego: la afirmación de un origen, la elección de una identidad. Sabemos por otro autorretrato suyo ("Lady S. S.", *Vuelta* 189, agosto de 1992) que Sarduy "fue sucesivamente María Antonieta Pons, Blanquita Amaro, Rosa Carmina, Tongolele o Ninón Sevilla, según fueron cambiando, con el tiempo, sus preferencias cinematográficas o rumberas". Sus epitafios lo convierten en el personaje de los cuentos y canciones que estaban en boca de todos; en una creación de Miguel Matamoros, un personaje de Beny Moré, una frase de Pérez Prado... Pero su representación de la muerte, que se cifra en una "vértebra jocosa" y una "atrevida/osamenta que convida/a su manera a danzar", es la de un dibujo de Posada.

Esa imagen tiene sin embargo su réplica en los "Aforismos". Balance prepóstumo, ensayo de poética, diario de lectura, ejercicio de meditación ascética a las puertas de la muerte, esos fragmentos constituyen el reverso de los epitafios. El personaje de las décimas, "quien tantas suelas usó", "mago de la cuartilla / y hasta del más puro son", es el escritor que se prepara, con desaliento y desolación, a escuchar el estampido de la vacuidad y se lamenta de haber escrito "en el exilio, en el desvelo, tantos libros que nadie ha leído". El tono es otro; pero las suelas del exilio, las cuartillas del desvelo, el son que suena para que nadie lo escuche resumen el mismo periplo: con música del trío Matamoros, Sarduy murió en la carretera.

En sus últimos días, además de los epitafios, las reflexiones de "El estampido de la vacuidad", la novela *Pájaros de la playa* y un "Diario de la peste" (*Vuelta* 201), Sarduy escribió la "Imitación" que ahora se publica. Curiosamente, otro escritor de nuestra lengua, también homosexual y víctima del sida, Jaime Gil de Biedma, cometió la misma irreverencia. Pero el resultado fue muy distinto en cada caso. Gil de Biedma escribió una broma literaria: un poema narrativo en el que la excursión nocturna de Juan de Yepes sirve de base a una aventura amorosa picaresca; Sarduy, la desolada canción erótica de un amante mordido por la muerte, que reproduce la sintaxis, el metro y el léxico del místico español y se resuelve en una estremecedora alabanza

del cuerpo del deseo, "que es irreal y que no dura". Alabanza y simulacro: un poema ejecutado con maestría y que a la vez subraya su carácter artificioso; que insiste en la teatralidad del gesto para decir mejor el dolor y el deseo. Es en realidad en estas estrofas en las que oímos el estampido de la vacuidad.

Las páginas de Concepción Alzola y Gladys Zaldívar no carecen de interés, sobre todo por lo que cuentan del personaje del autor. Ambas escritoras fueron amigas y cofrades de Sarduy en Cuba. En el primero de los ensayos hay unas líneas que me han llamado la atención. Dice Concepción Alzola que Sarduy le escribió una carta en la que le

> contó cómo había estado en la India, y le sorprendió a orillas del Ganges un 7 de septiembre, víspera de la Caridad del Cobre, patrona de Cuba, asimilada en el panteón Yoruba a Ochún, diosa de los ríos. "No llevaba conmigo nada que ofrendarle, y entonces eché al agua tu manuscrito"...

Lo curioso es que en "Benarés", un relato recogido en *El Cristo de la rue Jacob* —quizá, por cierto, el libro suyo que prefiero—, Sarduy había contado la anécdota así:

> Poco importa en nombre de qué dios, pero hay que bañarse en el Ganges. A las seis de la mañana, esa convicción que otorga el fanatismo, permite encontrar transparente y fresca un agua que en realidad blanquean aún las cenizas de las incineraciones de la víspera.
>
> Además: alquilo una de las canoas contrahechas y ahuecadas que recorren el río, junto a los *ghats*. Subo con mi amigo, y en medio de la corriente, tiro al agua el manuscrito, cuidadosamente mecanografiado, de una de mis novelas. El barquero atónito, en un inglés británico, voz de soprano, me pregunta si es un libro sagrado.
>
> Previsible resultado: las aguas milenarias no aceptan mi "ofrenda". El manuscrito encartonado flota, deriva, no se hunde, y lo que es peor, se va alejando poco a poco hacia la mala orilla. Los tres, filósofo, barquero y autor rechazado, perseguimos el texto malhadado sobre las aguas y le entramos a remazos encarnizados. Hasta que se lo lleva la corriente. Hacia el delta, hacia dios.

¿Dos anécdotas o una misma? ¿Un relato autobiográfico o su simulacro? ¿Cuántos manuscritos echó Sarduy al río? ❧

Conjeturas sobre un sable

de Claudio Magris

por

JAVIER ARANDA LUNA

❧

Anagrama, Barcelona, 105 pp., 1994.

Hay libros que fomentan los sueños. Sus páginas levantan muros, construyen calles por las que uno transita; cafés, plazas donde presenciamos un encuentro amoroso o un crimen. Sus días ensanchan los nuestros. Sus líneas oscuras, más que limitar, disparan la imaginación. Cuando los cerramos, su mundo no concluye. Después de leerlos seguimos conversando con sus fantasmas como con gente a la que conocimos en un prolongado viaje; muchas veces sus sueños se confunden con los nuestros. Y cuando creemos que los hemos olvidado por completo, al cabo de los años descubrimos, en ocasiones con terror, que sus palabras subsisten en las nuestras y algunos de sus gestos en el rostro de la mujer que tenemos enfrente. No muchos libros obran esos conjuros. En realidad son pocos. Tan pocos que no tiene caso nombrarlos; cada lector tiene los suyos.

Recordar fue para los primeros usuarios del término traer algo al corazón. Se recordaba con el corazón, no con la mente. Gracias a la memoria reconstruimos con fragmentos parte de lo que fue; con el recuerdo, lo que somos. Claudio Magris publicó en 1986 un libro que logró instalarse, más que en la memoria, en el recuerdo de algunos lectores. Me refiero, naturalmente, a *El Danubio*. Si la lectura puede definirse como un viaje, *El Danubio* podría ser un magnífico ejemplo: recorrido por días significativos que se reflejaron en las huidizas aguas de un río; tránsito posible gracias al ensayo, la crónica, la imaginación literaria. Recientemente empezó a circular otro libro de Magris: *Conjeturas sobre un sable*. Su lectura también equivale a un viaje, a un viaje alrededor de un viejo sable, o mejor, en torno al cosaco que lo blandió: Piotr Krasnov.

Este libro, como *El Danubio*, es múltiple por los géneros a los que recurre: en sus páginas coexisten la crónica y el reportaje históricos, el ensayo y la ficción. Su título no miente. Es un libro de conjeturas, de revelaciones surgidas de indicios, de signos que la Historia dejó de lado. Magris se acerca a lo oculto por las cosas "apenas" visibles, por los "detalles" que hacen sospechar que la Historia de los hombres algunas veces, no pocas, es otra. El libro es el comentario de un informe, que un viejo sacerdote elaboró para sus superiores, sobre la "trágica y grotesca ocupación de Carnia por parte de los cosacos que se habían aliado a los alemanes" durante la Segunda Guerra Mundial.

El personaje central del informe es el oficial Piotr Krasnov. Desde las primeras páginas el sacerdote advierte, con ironía, sobre la dosis de ficción que podrá tener su relato con las palabras que dedica a la barba del cosaco: "no sé ya si la recuerdo porque la he visto realmente o porque lo he escrito...". Así Magris instala frente a la reflexión histórica la ficción literaria. A fin de cuentas no importa si el general tenía barba o no sino el destino, los destinos, que le asignó el oscuro manejo de la Historia.

Más que una crítica a la Historia, *Conjeturas sobre un sable* es una crítica al descuido con que la Historia se escribe. Pero la crítica es al mismo tiempo una propuesta sobre el quehacer historiográfico: investigar con imaginación literaria; imaginar siguiendo las huellas reales de algunos hechos significativos del mundo. El sacerdote que comparte sus conjeturas es explícito en sus objetivos. Le escribe a su corresponsal Mario: "No estoy buscando la verdad, sino más bien las razones que expliquen el falseamiento de la verdad". Para el narrador la verdad parte de un principio religioso bastante simple: si la verdad es una el sí debe ser sí y el no, no, como recomienda el Evangelio. Por supuesto esta visión no desdeña la mentira, "es tan real como la verdad", actúa sobre el mundo, lo transforma, "está ante nosotros, la podemos ver y tocar, seta venenosa que no por ello es menos real que esas otras comestibles". Se puede acceder a la verdad por la mentira; rastreando lo falso podremos acercarnos a lo real.

El "rompecabezas" de la vida de Krasnov, "armado malamente y ni siquiera demasiado difícil de desentrañar", abundaba en "detalles" falsos y desorientadores sobre todo respecto al lugar y el modo de su fallecimiento. La notoria falsedad de los hechos condujo a este cura "jubilado del espíritu" a convertirse en un historiador aficionado que más que recomponer los hechos se dedicó a reconstruir sus deformaciones. No creo que tenga sentido resumir las historias apócrifas elaboradas sobre la vida de este oficial que combatiera contra los bolcheviques y después, aliado a los nazis, quisiera hacer posible el sueño de una nueva patria para los cosacos. Si somos más generosos que justos con Krasnov podemos apuntar que la patria de sus sueños fue efímera y su ejército de bárbaros —algunos de los cuales sobrellevaron el exilio como acróbatas de circo—, un grupo de aventureros intrépidos, harapientos e ingenuos.

El interés del sacerdote por desenmascarar la falsedad de la historia contrasta con otros que el lector supondría fundamentales en su religión: rezar le cansa y de la ayuda al prójimo, "el más auténtico oficio religioso" ya no se vale. Se refugia en la comodidad de la lectura y la reflexión incesante, "mucho más llevaderas que el diálogo con los demás". Se trata de un hombre viejo casi incapaz de abrir una puerta y cuyos días son largos, demasiado lentos. El transcurrir del tiempo le da la impresión que es circular. Le parece moverse en él y con él "libremente, del pasado hacia el futuro y del futuro hacia el pasado, en un presente de todas las cosas". Su concepto de la vida es interesante. Confluyen en ella libertad y destino. Conviene reproducir sus palabras: "...cuando me encuentro en el pasado —y el pasado en ese momento es absolutamente presente y real a mi alrededor—, mis acciones están ante mí, ya acontecidas e irrevocables... y si las cosas son ya también en el futuro, igual que en el pasado, quizá también ese existir suyo en el futuro no excluya nuestra libertad".

El autor del informe, al trazar la parábola de la vida de Krasnov —o de ese general anónimo en que supuso encontrarlo—, intentó descifrar la suya propia. Libros como *Conjeturas sobre un sable* muestran que a la Historia no le cae nada mal el ejercicio de la imaginación literaria y que la literatura, cuando lo es de verdad, puede valerse de la historia para ensanchar el mundo de la imaginación. Lichtenberg creía que cada libro es un espejo. Superficie única e irrepetible para cada lector. El rostro que miramos no es improbable que describa en algún momento el nuestro. ✻

Alejándose avanza

de Ana Belén López

por

DAVID MEDINA PORTILLO

✻

Fondo Editorial Tierra Adentro, CNCA, México, 90 pp., 1994.

Me gusta creer que la poesía nace de una dificultad, de un problema o un disturbio —como escribe Magrelli— ante las palabras. Y es probable, pienso, que a eso que llamamos experiencia poética no la preceda un "algo" que decir sino, apenas, una sola voluntad de escritura. Es esta aspiración y no el tener qué contar, y cantar en nuestro caso, la que da una carácter particular a todo poema: no se escribe, dirá otra vez Magrelli, por natura, sino contranatura. Por lo mismo, ignoro si es razonable hablar de una victoria del lenguaje en poesía, sólo de eso.

Porque el silencio también gana. Y quien ingresa a esta realidad última del poema comienza a hablar de otro modo. Cree, acompañado por William Carlos Williams, que la intensidad de lo escrito depende, asimismo, de la intensidad de lo no dicho: "En mi familia balbuceamos, hasta que (medio desesperados) accedemos al lenguaje". Otro camino para llegar a saber, por ejemplo, que la desnudez precede al cuerpo.

Desde una preocupación similar, a mi parecer, Ana Belén López (Mazatlán, Sin., 1961) ha escrito este pequeño libro. Porque *Alejándose avanza* es una breve lección de silencio meditado; quiero decir: nace de un pensar hecho aliento, al extremo incluso de que sus poemas convergen, crecen como escalas de un ejercicio respiratorio. Labor esta nada fácil, sobre todo si tenemos en cuenta que, en la mayoría de los casos, las poéticas del silencio cabecean hoy en la atmósfera de un hermetismo asfixiante.

Por el contrario, las estructuras rítmicas de estos poemas ("Lienzo blanco del regreso" es el mejor ejemplo) serían impensables sin la ulterior nitidez verbal que permiten. Transparencia inacalcanzable, también, sin aquella ética del silencio (¿no es una ética?) que señalamos más arriba:

Nada
no puedo decir nada
cuando las hojas
caen
    la jacaranda
    se va

la tarde se vuelve
más gris

el árbol es tan árbol
nada
    no puedo decir
nada

En efecto, cuando un "árbol es tan árbol" no hay nada qué decir. Y no porque se anuncie aquí una mediana poética que toca a sus límites sino, principalmente, porque en esta experiencia poética se ha advertido que —dice Juarroz—: "la palabra *constelación* no guarda el mismo contenido de silencio que la palabra *flor*".

Un reconocimiento de esta naturaleza permite, por otro lado, que la mirada poética también se transforme. De acuerdo con esto, no es gratuito que las secciones de *Alejándose avanza* lleven nombres como, por ejemplo, "Cosas", "Lugares", "Personas", etc. Se trata, digamos, de estancias de la contemplación (y de los sentidos): de un detenerse para acceder a la innegable vivacidad de lo inmediato. No sólo mirar sino admirar; tocar a la puerta de lo nimio para recobrar esa primera vez de las cosas y los seres: "Regresar/ regresar/ al cuarto oscuro/ para beber agua del mismo vaso". ¿Un regreso al origen? Sólo si ese *origen* está al final, al término de un ejercicio poético que ha reemprendido la modesta tarea de ver en derredor. ✻