

## El debate político e intelectual en México

de Jaime Sánchez Susarrey

por

FEDERICO REYES

HEROLES



Grijalbo, México, 1993.

Me temo que estamos frente a un libro que va a provocar un pequeño escándalo. Digo que tengo temor al respecto porque las frecuentes turbulencias causadas por vanidades heridas, por los señalamientos de incongruencias e inconsistencias en personajes activos en la vida política y cultural del país pocas veces reciben respuesta puntual y madura. Rectificación o ratificación, atendiendo a los argumentos, a las razones, son excepción. En nuestro país en general, pero sobre todo en el medio intelectual, con preocupante facilidad se cae en la diatriba, en el insulto, en la explicación mezquina. Las discusiones se subjetivizan y todo se convierte en chismes y parlerías. Se cae así en un lenguaje de descalificación personal y de grupo, en una búsqueda infructuosa de victorias pírricas que a México nada le dejan.

El atraso político del país incluye a sus intelectuales. Ellos son parte actuante y privilegiada de la sociedad. Las palabras, los conceptos, las ideas deben ser usadas con absoluta seriedad. Hoy que tanto se habla de modernizar y democratizar al país, miremos con frialdad lo arcaico e incluso vergonzoso del debate intelectual en México. Pocos, escasísimos,

aves raras, son las confrontaciones serias, de altura, en las cuales la esencia del trabajo intelectual, las ideas y sus consecuencias, no se pierden por el triste espectáculo de los escupitajos escritos o la inútil esgrima verbal. Si de terminar con cotos para el análisis se trata —en todas las áreas, para poder así acceder a una sociedad más democrática y justa— es bueno abordar las actuaciones de los que más foros y por ende más responsabilidad tienen en transmitir sus visiones del mundo. Ojalá y me equivoque y no haya escándalo o esa otra respuesta, igual de inmadura, que es el silencio con oficio de enterrador; ojalá me equivoque y este libro sea atendido en los argumentos de fondo que lo sustentan.

El texto aborda de manera puntual y sistemática las grandes disyuntivas que se han presentado a los intelectuales del país en los últimos veinticinco años. Incorporarse al Estado, militar en un partido de oposición, convertirse en hombre de fe o de razón, qué postura adoptar frente al partido casi único, qué decir de Estados Unidos de Norteamérica son algunas de ellas. El libro toma como piedra de toque el 68. Allí se abren los expedientes. ¿Dónde estaba cada quien, y cómo evolucionó? ¿Hubo o hay una generación del 68? ¿Qué piensa ahora, dónde está? Los trágicos sucesos del 68 obligaron a tomar posiciones. ¿Qué fue de ellas? Por supuesto que el ejercicio no es exhaustivo sino selectivo. Ese brutal suceso sirve al autor para hacer un corte en el tiempo, como todos los cortes arbitrario, en búsqueda de claridad. ¿Por qué 68? ¿Por qué no? El objetivo temporal del autor es un cuarto de siglo, arribar a la actualidad. Lo que dijeron, han dicho y dicen algunos de los actores principales de la escena política y cultural del país rastreando sistemáticamente todo tipo de expresiones. En tal ejercicio afloran contradicciones, incongruencias, actitudes prosopopéyicas y, por qué no decirlo, necedades. Todo sujeto que vive de las ideas y está expuesto a la chapu-

cera historia corre el riesgo de resbalar. Curiosamente lo único que aminora ese riesgo del gran error o el ridículo es la sistemática confrontación que ayuda a enmendar el pequeño error que puede agravarse si el intelectual actúa como el avestruz. El rastreo es puntual.

Estas serán, creo yo, las páginas del escándalo. Pero jamás las más importantes del texto. El momento en que aparece el libro no es el más propicio para un análisis sereno, ¿cuál lo sería? No lo sé. Los ánimos están muy exacerbados y, lo más grave de todo, la intolerancia lleva tiempo merodeando. ¡Cuidado con la intolerancia! El autor pudo haber evitado los nombres y remitirse en abstracto a aquellos que, por ejemplo, han apoyado a Cuba indiscriminadamente o que han estado o están en la nómina del Estado al cual criticaron. Pero no, Sánchez Susarrey los cita en libros, conferencias, desplegados, entrevistas. Allí están sus palabras. De allí brotan las inconsistencias, punto. El autor no pretende convertirse en juez supremo, nada más absurdo e indeseable. Pero tampoco se arredra en señalar marometas intelectuales y discursivas de quienes siguen teniendo responsabilidades como formadores de opinión pública en el país.

Un texto así, en otros países, sería visto como un necesarísimo corte de caja. Pero en México nos da por los cadalsos y los altares que son su contraparte. El olor a incienso y la reverencia, suplantando al auténtico respeto. Las aureolas que no el conocimiento rodean a muchos de los principales protagonistas de la cultura nacional. Ello habla del carácter premoderno de nuestra sociedad en la cual muchos huelen los hábitos del maestro X, Y o Z y no ponen en duda una de sus palabras. En esos santuarios reina un ambiente cuasi religioso. Ellos son dadores de la palabra y sus seguidores se dedican a evangelizar. Además los santuarios pueden determinar la vida de los individuos. Abrir el espacio a una plana, a un suplemento, a una revista, a una

edición, a una beca, a la vida social que hay detrás de los profetas intelectuales y que puede cambiar el curso de una vida.

Pero momento: no se piense que en esta encrucijada podemos de nuevo salir diciendo que son los caciques culturales quienes tienen la culpa. Personificar lleva a eludir el debate de las ideas que están detrás. Quitemos de enmedio los nombres de Paz, Benítez, Fuentes, González Casanova y asumamos que se trata de un problema serio y complejo. Vayamos a las ideas. Si la actitud de cuatro, cinco o diez distinguidísimos pensadores fuera obstáculo para modernizar las relaciones culturales del país, el problema sería menor pues como personas inteligentes que todos son, se darían cuenta de las graves consecuencias de que los simpatizantes acrílicos devengan en serviles colaboradores y terminen en aduladores. En ese sentido el problema somos todos.

Revisemos nuestras actitudes frente al fenómeno del conocimiento. Analicemos no reaccionemos: fuera los reaccionarios. Retomando el análisis que Kojève hace de Hegel, para que la relación entre amo y esclavo cuadre tiene que estar en los dos frentes (en *Jacques y su Amo* Kundera expone también la compleja relación entre quien quiere ser guía y quien quiere ser guiado). Pero las consecuencias de largo alcance son las verdaderamente graves para el país y para los propios intelectuales. En un mundo tan cambiante como el nuestro, en el cual tantas referencias incuestionadas se vienen al piso a diario, se requiere de un debate sistemático serio y respetuoso que permita, a tiros y troyanos, ir encontrando, sin insulto y sin pasiones cegadoras, en dónde hubo un tropezco lógico o carencia de información o un prejuicio que, como todos los prejuicios, sesga el pensamiento.

Todos los centros de trabajo sufren de endogamia, en el sentido estricto de la palabra. Pero quizá la más preocupante sea la endogamia intelectual, que produce un enclaustramiento de las relaciones, una cerrazón que ahuyenta la imprescindible exposición de las concepciones e ideas a la realidad histórica de los otros pensamientos. Popper lo ha destacado para la sociedad en general. Los riesgos de la sociedad cerrada son múltiples. Kuhn lo ha desarrollado para las comunidades epistemáticas pertinentes. Si alguien en toda configuración social mo-

derna debe resignarse a la permanente disección pública de sus planteamientos, ese es, precisamente, el intelectual. Ojalá y el libro de Sánchez Susarrey sea leído fuera de esas coordenadas de alturas y cadalsos que han llevado a acciones tan abominables y preocupantes como la quema de una efigie de Octavio Paz frente al Ángel de la Independencia.

¿Cuáles son los principales ejes que sostienen y articulan el texto? Uno de los cuestionamientos centrales es el de la independencia del intelectual. Sánchez Susarrey señala las varias formas de dependencia o cercanía que degradan, distorsionan y, en algún sentido, corrompen la misión del intelectual. Cómo ser verdaderamente independiente cuando se trabaja para el partido, para el gobierno, el estado o el señor... (así, con puntos suspensivos). La necesaria labor cuestionadora del intelectual lo conduce, inexorablemente, a romper con la lógica del discurso político, con su dinámica legitimadora del poder instituido. Pero las limitaciones al intelectual se extienden a otros ámbitos. La vinculación del intelectual con los partidos es, además de tormentosa, lesiva del trabajo cuestionador. Sánchez Susarrey recupera allí la añeja y no por ello superada noción de intelectual orgánico. Ella no permite medias tintas: o se piensa en función del poder o se razona con raíces independientes que nutren el pensamiento de una savia que, tarde o temprano, se confronta con el poder. Siempre he pensado que esa expresión de Gramsci fue poco afortunada: si se articula el discurso legitimador no se actúa como un intelectual. La duda que quedaría es si se puede entrar y salir sin perder el auténtico impulso intelectual, esencialmente cuestionador. Yo creo que no es posible. En eso hay un celo que vela por el auténtico intelectual. En esta óptica afloran dolorosos rasgos de los dos tipos de nómina que condicionan al pensamiento libre. La nómina objetiva indica de qué se vive, dónde se cobra; enseña esa dependencia evidente y, para muchos, insuperable, pero no por ello menos dañina del trabajo intelectual. Dime dónde cobras y te diré qué tan libre puede ser tu razonamiento.

Pero sobre todo resalta la nómina subjetiva: Aquellos que viven de los favores, las gracias, los guiños, las señales, la información privilegiada, venga ésta de Presidencia, de la sobremesa con un

secretario o de las reiteradas y alambicadas invitaciones de los partidos para compartir causas. Plumas de partido disfrazadas de intelectual, súbitos articulistas de primera plana, que casualmente, son asesores pero no ponen asterisco, ediciones millonarias con su respectivo aparato publicitario que construyen, erigen, de la noche a la mañana, milagrosamente, nuevos pilares de la inteligencia que en realidad es *intelligentsia*, o sea al servicio de alguien más que no se ostenta. La capacidad corruptora del poder hacia los intelectuales es total. Sus rostros son infinitos. Quizá la gran lección que pueda sacarse de esa amplísima gama de relaciones es que todas son lesivas, sangran el trabajo intelectual auténtico, zahieren de muerte al pensador y, además, son disfuncionales a la larga para el propio Estado, los partidos y el poder, cualquiera que sea su manifestación. Una sociedad que mira corromperse a sus referentes morales, termina por no creer en nada, ni en persona alguna. México se encuentra en ese rumbo. Las cifras lo muestran. La familia y la iglesia avasallan en la confianza frente a las instituciones públicas y sociales.

Bienvenidas las labores de partido y los intelectuales orgánicos. Ambas son actividades necesarias para la conducción política. Pero no engañemos a la sociedad. Que cada quién se sitúe en su lugar con absoluta transparencia. De la confusión nadie sale ganando.

Otro eje fundamental del pensamiento de Sánchez Susarrey es su radical (en el sentido estricto de la palabra) ir a la raíz, su radical rechazo a la ideocracia, concepto que retoma de Octavio Paz. Tal acepción se refiere a todas aquellas teorías o discursos políticos, matrices discursivas (horrenda pero útil expresión) que por una vía o la otra puedan conducir al "... dominio de una ideología totalitaria mediante el monopolio del poder político" (pág. 105). Por esa ruta Sánchez Susarrey lleva al banquillo de los acusados, por supuesto, a los marxistas ortodoxos; pero no sólo a ellos, hoy tan vapuleados, sino también aquellos, que pregonan la certera conducción hacia algún fin preestablecido, preconcebido (o en última instancia imaginado), quieren someter toda discrepancia. Los orígenes de esta vertiente de discusión nos llevan a Platón mismo y su racionalidad única, invoca y, necesariamente, a los revolucionarios franceses, a Comte,

Hegel y Marx, como los grandes vanidosos que llegaron a descubrirnos la verdad que debía ser impuesta.

Al incursionar en la gran teoría política Sánchez Susarrey tiene buen cuidado de discernir las muy dudosas aportaciones que Lenin hace al planteamiento marxista. Teología autoproclamada que conduce, nada menos y nada más, a la abolición de la soberanía popular en favor de una idea, de un partido o, peor aún, de un grupo de iluminados. Pero todos estos materiales, que siguen los raros vericuetos de la duda intelectual, encuentran sitio en el texto para así poder rastrear los orígenes stalinistas o leninistas de ciertos grupos de la intelectualidad mexicana.

La ruta de análisis le permite entonces exponer los rasgos autoritarios de origen del llamado sistema político mexicano, al cual califica, recordando a Juan Linz, como no democrático "... de pluralismo limitado". Así las manifestaciones endémicas de tales planteamientos cognoscitivos, erróneos de inicio, digamos no democráticos, hacen posible la exposición del por qué de algunas actitudes totalmente absurdas de la llamada izquierda mexicana y de algunos sectores internos del sistema. Aparecen así varias dicotomías dolorosísimas: Revolución Mexicana *versus* democracia; nacionalismo *versus* democracia, latinoamericanismo *versus* democracia y, por supuesto, la inexorable justicia *versus* democracia. Ahora sí se pueden entender los enredos de mirar bien, o por lo menos con tolerancia sin medida, lo que ocurre en Cuba, siendo esto lo mismo que se critica al interior de nuestro país.

Brican entonces las subordinaciones en la escala de valores de cada quién. ¿Qué va primero? El incómodo expediente de poner obligados partea-guas delata una infinidad de contrahechuras. Brotan las posiciones de quienes dejan de lado el contenido moral de la inteligencia que libros como éste ayudan a recobrar. La pasarela desnuda a quienes quisieron y quieren presentarse como abanderados de una causa noble y resbalan al insondable precipicio de la casuística: aquí está bien lo que allá está mal o viceversa. También afloran las irresponsabilidades, esas expresiones que suenan inteligentes aunque no lo sean. Aquí el riesgo incrementado potencialmente por los medios de comunicación es el de caer en la dialéctica del

rating, en la cual las frases contundentes — así no soporten el análisis más ligero — terminen por imponerse ya que no demandan más de treinta segundos para su repetición sistemática. Es tanto como permitir que los reflejos castren a los argumentos. ¿Que explicación del acontecer mundial puede darse en treinta segundos? Pareciera que el medio se ha convertido en el gobernador del fin.

Pero aún en el mundo de la alta cultura mexicana abundan las ocurrencias populares y en el fondo populistas. El aplauso lo es todo, así se subviertan las categorías, pocas por cierto, que en verdad pueden conducir a una convivencia más civilizada. Si en nuestro país decimos que quien atropella a un perro es mataperros, lo mismo ocurre con quienes, convertidos en ametralladoras de frases ingeniosas, degradan el debate político hasta convertirlo en un festival de ocurrencias. El problema es el resultado final. El intelectual, o supuesto intelectual, cosecha fama pero allí quedan millones de televidentes, cientos de miles de radioescuchas, decenas de miles de lectores, con la impresión de que tener una posición política es salir a apoyar siempre las causas populares o los mitos de autoconsagración. Se calla el hecho de que siempre hay que ceñirse a los cotos, a las *mohoneas* de principios, a la rosa de los vientos de la doctrina que con frecuencia señala nombres contrarios al populismo intelectual. Son esas *mohoneas* conceptuales las que nos llevan a tener que aceptar que nuestras simpatías o antipatías, nuestras inclinaciones naturales deben, en el trabajo intelectual, estar controladas, amarradas fuertemente cuando salimos a la plaza pública. El país demanda dejar atrás la improvisación irresponsable, exige entonces más seriedad, así de sencillo.

Sánchez Susarrey separa por un lado a los hombres de fe, respetables como todos pero incapaces de gobernar su credo, de exponerlo a un mínimo y sistemático enfrentamiento con la realidad, de los que intentan aceptar los derroteros de la confrontación. La experiencia no existe "... el socialismo real deja incólume al socialismo ideal". Por allí Sánchez Susarrey arriba a otra vertiente de su pensamiento que cruza todo el texto. Primero el carácter relativo de los valores para lo cual retoma y contrapone de alguna manera a Marx con Weber. Pero también en esta ocasión recurre a ese

gran bastión de cualquier forma de determinismo que es Popper. Sólo en una sociedad abierta en la cual se confrontan sistemáticamente las múltiples versiones de la realidad, esa que nombramos en singular por irresponsables, sólo en una sociedad abierta se puede garantizar evadir el totalitarismo, la dictadura y arrinconar al autoritarismo.

En un libro delicioso e imprescindible, *Árbol que crece torcido* (Editorial Vuelta), Isaiah Berlin recupera dos autores nodales para sortear los riesgosisimos caminos de cualquier determinismo: Vico y Johann Gottfried Herder. Berlin señala con toda claridad la configuración de las religiones seculares y nos pone sobre aviso: con las órdenes que profesan tal o cual credo aparecen las cofradías, las hermandades y, con ellas, la noción de hereje. Por ello no queda otra vía que la construcción de un sólido retén a cualquier amenaza en contra de las libertades políticas comenzando por la libertad de expresión. Con ellas las sociedades se alejan de los monopolios de la verdad, de las burocracias administradoras de una idea que se considera insuperable o simplemente la verdadera, la justiciera. Quien sacrifica derechos políticos hoy en aras de cualquier verdad omnisciente, ajusta ya los barotes de su propia celda.

Mucho más allá de pueriles pseudo venganzas, el problema del debate político e intelectual en México es, al fin y al cabo, un problema de culturas políticas, de valores profundos con los cuales los mexicanos miramos a nuestro país y al resto del mundo.

Hace quince años diseñé un curso de teoría política que, en realidad, se centraba en problemas de epistemología. El objetivo sería (con cualquier instrumento que fuese el adecuado: Kuhn, Popper, Canneti, etc.), cultivar en el estudiante una concepción fundamentalmente antidogmática. Fuera dogmas de cualquier especie o variedad: cómo presentarlos, olfatearlos, detectarlos y exhibirlos, era la difícil misión. Nada podía ser más lejano a la idea del intelectual comprometido que, precisamente, un curso así. De dos cosas me sentía particularmente orgulloso: de no tomar clases de siete de la mañana por considerarlas un atentado a la inteligencia y, segundo, lograr inventar un horario en el que no apareciera un seminario de *El Capital*, título que llegó a convertirse en divisa de todas las

materias. El llamado sujeto histórico deambulaba por todos los salones de la Facultad. Eran los tiempos en los que se repetía, sin cuestionar, la noción de clase mayoritaria, como justificante omnicompreensivo que nadie ponía en duda a pesar de que ya existían los estudios sobre el sector terciario.

Por supuesto, hablar de democracia formal era hablar de democracia burguesa hueca, insensible, ciega ante los verdaderos problemas que surgían de la infraestructura que todo lo condicionaba. Mi generación no debía pertenecer, por la información que circulaba ya, a la que repetía el catecismo marxista sin más. El mundo bipolar y la ratificada apuesta por la revolución global seguían presentes. O con unos o con otros: así de sencilla quería plantearse la disyuntiva. Hoy sigo dando mi curso con la comodidad de que los textos que asigno, básicamente los mismos, están de moda. Fue nadar contracorriente y no me arrepiento. Por ello creo poderme imaginar más o menos, toda proporción guardada, las dificultades de Jaime Sánchez Susarrey al poner en entredicho no a un grupo, menos aún a fulano o Zutano, sino a una vertiente cultural con extendidísimas raíces. Pero de lo que estoy cierto es de que, como buen crítico de cualquier tipo de jacobinismo, como buen liberal político, Jaime sabe que la única arma válida para luchar contra la intolerancia es la tolerancia misma. ✽

## Modernidad e independencia

de François-Xavier Guerra

por

RAFAEL ROJAS

✽

*Ensayos sobre las revoluciones hispánicas,*  
México, FCE, 406 pp., 1993.

Después de un libro polémico, que inauguró otra mirada al salto difícil entre el Porfiriato y la Revolución Mexicana,

François-Xavier Guerra se ha remontado a los orígenes políticos de Hispanoamérica. Esta retirada historiográfica, de los finales al inicio del siglo XIX, parecía anunciarse ya en *México: el antiguo régimen y la revolución*. Aquí se encontraban recurrentes alusiones al impacto de las reformas modernizadoras de Carlos III y Carlos IV, a la fiexa histórica de las instituciones novohispanas, a la retrocesión de la soberanía con las Cortes de Cádiz, a las fricciones entre el proyecto liberal y la inercia de los cuerpos coloniales, en fin, al desencuentro de la modernidad y la tradición en el siglo XIX mexicano. Por eso, a pesar del contexto temporal y espacial que distingue a ambos libros, en *Modernidad e independencias* se observan al menos dos motivos similares: presentar las revoluciones como el acto final de un nuevo imaginario político generado por el antiguo régimen y concebir el Estado moderno en el ámbito de la resistencia que siempre le opone el orden holístico.

En estas ideas Guerra no oculta su apego a la tradición historiográfica francesa que va de Alexis de Tocqueville a François Furet. La modernidad, lejos de aparecer como una dimensión que se impone desde el futuro, es el resultado de un devenir secular. Tampoco se trata, según el modelo occidental, de un proceso fluido, irreversible y sin tensiones críticas. Pero ahora el acento se ha movido del corte a la continuidad y el cambio social que supone que la revolución es más la clausura de un ciclo que la apertura de otro. Así como el Estado revolucionario en México termina por ser un reajuste institucional de la dictadura porfiriana, el 1789 francés y el 1808 español marcan el desenlace de una pugna ancestral entre el monarca, sus ministros, la representación, los cuerpos del reino y el pueblo. Esta visión *preterista*, que invierte el célebre imperativo de Marc Bloch de "desenrollar la bobina", le permite a Guerra comprender la independencia hispanoamericana como la desarticulación de un imperio y no como la génesis paralela de varios estados nacionales.

Junto con la búsqueda arriesgada del "ídolo de los orígenes", en este libro el enfoque se ha desplazado voluntariamente hacia la cultura política. Por ella Guerra entiende la trama de prácticas y valores políticos que forman las doctrinas, los discursos, los modos de

asociación, las tradiciones institucionales y el imaginario social. Durante el siglo XVIII las ideas ilustradas y las monarquías absolutas, más que definir una nueva razón estatal, difundieron la imagen política de la comunidad moderna. La nación ya no era tanto un mosaico de principados, ciudades y pueblos, como el conjunto de todos los habitantes del reino. La sociedad dejaba de ser un orden jerárquico, donde cuerpos, estamentos y castas se distinguían por sus derechos, para convertirse en una esfera de ciudadanos libres e iguales ante la ley. Finalmente, el Estado comenzaba a imaginarse como una representación del pueblo capaz de delegar el ejercicio de la soberanía en el Príncipe. Así, las nuevas referencias políticas se ajustaban más a la imagen del *Leviathan* de Hobbes que a la metáfora de la "nave corporativa" de Santo Tomás.

La génesis del nuevo imaginario político en el siglo XVIII partió, según Guerra, de tres modelos de absolutismo atlántico: el inglés, donde el Parlamento ejercía una efectiva limitación de los poderes reales, el francés, cuya representación de antiguo régimen —los Estados Generales— estaba dominada por la Corona, y el español, una suerte de mixtura entre el sistema parlamentario de los reinos de Aragón y el orden realista de la corona de Castilla. Estas tres formas de resolver la tensión entre el poder real y las instituciones representativas se unieron en una sola vía de acceso a la modernidad política. Las tres revoluciones modernas, Inglaterra 1648, Francia 1789 y España 1808, se desataron por medio de una rearticulación de la lógica representativa. Luego de reivindicar la representación, en su interior se producía un difícil cambio de imagen social: los representados ya no eran los antiguos cuerpos del reino sino todos los ciudadanos de la nación. Con este desplazamiento mental de la antigua representación surgía el sujeto moderno de la libertad e igualdad jurídica y política.

Pero para que se alcanzara la imagen moderna de la sociedad no sólo fue preciso el cambio institucional sino una transformación de la cultura política. Justo aquí Guerra destaca el efecto de las ideas ilustradas, la pedagogía popular de la prensa y los panfletos, el surgimiento de un espacio público donde se deshace el orden estamentario y las nuevas formas de sociabilidad política:

clubes, logias, fracciones parlamentarias, salones, tertulias, academias y sociedades patrióticas que encaminan el agrupamiento de las élites hacia la fundación de partidos modernos. En este sentido es interesante la aplicación del concepto de *área cultural*, que Guerra toma de Fernand Braudel, para medir los índices ilustrados de las sociedades hispánicas a finales del siglo XVIII. Y aquí nos enfrentamos con una paradoja: en la Nueva España, a pesar de ser la región más alfabetizada e instruida de América, predominaban la cultura política tradicional y las ideologías resistentes a la modernidad. Este fenómeno conduce a la idea de que en Hispanoamérica la correlación entre el espacio público ilustrado y la cultura política moderna fue inversa, o sea, las áreas menos ilustradas y con élites más pequeñas alcanzaron primero la ideología liberal.

Como es sabido, la razón de esta proporcionalidad invertida radica en que el antiguo régimen colonial penetró de manera dispareja el territorio americano. Los grandes virreinos fundados en el siglo XVI, Nueva España y el Perú, asimilaron más a fondo el orden holístico que los otros dos creados en el siglo XVIII, Nueva Granada y el Río de la Plata. De la profundidad histórica del sistema corporativo tradicional en estas regiones se derivaron luego los obstáculos a la modernidad y la persistencia del antiguo régimen durante la formación de los estados nacionales. El caso de México, en el siglo XIX, ilustra el permanente reacomodo de las élites dentro de un modelo cívico ficticio que daba forma moderna a los vínculos tradicionales. Por eso pensaba con razón Alexis de Tocqueville que las tensiones generadas por el nuevo orden siempre se fundamentan en la fijeza secular del antiguo régimen.

América Latina entró junto con España en la lógica representativa moderna. Entre el motín de Aranjuez en 1808 y la Constitución de Cádiz en 1812, la Metrópoli y sus colonias atravesaron dos fases políticas idénticas: el traspaso de la soberanía a las Cortes y la génesis de una nueva constitucionalidad. El primer movimiento produjo una confirmación nacionalista frente al exterior, mientras el segundo permitió un reajuste interno del Estado. En el espacio colonial los cabildos, las diputaciones provinciales y hasta los levantamientos

armados apelaron desde un inicio a la unidad de la nación española bajo Fernando VII, el rey cautivo. Pero al pasar a la segunda fase, la de la creación del gobierno legítimo, las colonias se proyectaron como estados nacionales autónomos y apareció con fuerza el principio de la independencia. Entonces las insurrecciones separatistas, a pesar del signo jacobino que las identificaba, consumaron en la práctica la soberanía nacional que teóricamente ejercieron las instituciones representativas.

La independencia separó políticamente a América de España, pero la historia de ambos espacios, durante el siglo XIX, siguió coordinadas semejantes: alternancia de formas republicanas y monárquicas de gobierno, pronunciamientos militares, crisis financiera, inestabilidad constitucional... Todos los fragmentos del territorio hispánico se sometieron a la prueba de construir estados nacionales según el imaginario político moderno. Sin embargo, más que la proyectada modernidad, era el antiguo régimen el que los hermanaba en una raíz histórica común. Por eso Guerra rectifica la idea de que en Hispanoamérica el Estado precedió a la nación, afirmando que las comunidades políticas tradicionales —reinos y ciudades— antecedieron tanto a la institución estatal como a la identidad nacional. Desde ellas y con ellas tuvo que efectuarse la gran transformación liberal del siglo XIX.

El rescate del escenario antiguo le permite a Guerra calibrar la magnitud del cambio. Si la imagen del Estado moderno en la inteligencia liberal del siglo XIX fue capaz de desatar el desmontaje de estructuras seculares, entonces la influencia de las ideas sobre la acción de los sujetos fue mucho más intensa de lo que sospechamos. De ahí que el criterio metodológico rector de *Modernidad e independencias* sea algo así como una *desilusión* de la cultura política liberal

Todas las fuentes de aquella época nos muestran que por lo político se libraron las batallas, se soportaron tantos sacrificios y, en muchos casos, se sacrificaron riquezas e intereses, y hasta la prosperidad misma: ¿En nombre de qué podemos considerar todo esto como una ilusión y eliminarlo de nuestro análisis?

Al *desilusionar* el imaginario moderno Guerra se aparta de una historiografía

fundamentalista que ha considerado la cultura política como residuo de la trama económica y social. Pero este enfoque, que podríamos incluir en la *épisteme* postestructural, también rechaza la explicación ideocéntrica y el escenario sin actores. Para Guerra la ideología es mentalidad y la cultura política no excluye los actos y formas de asociación del sujeto. Por eso su vuelta a las ideas se salva de caer en un nuevo estructuralismo histórico. ✽

## Rimas I (Doscientos sonetos)

de Lope de Vega

por  
ANDRÉS SÁNCHEZ  
ROBAYNA

✽

Edición crítica y anotada de Felipe B. Pedraza Jiménez. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid-Ciudad Real, 1993.

"Desmayarse, atreverse, estar furioso..."; "Ir y quedarse, y con quedar partirse..."; "Pasé la mar cuando creyó mi engaño..."; "Yo vi sobre dos piedras plateadas..."; "Suelta mi manso, mayoral extraño..."; ¿Cuándo se escribieron y dónde se publicaron estos famosos poemas de Lope de Vega, que se cuentan no sólo entre los más representativos del autor sino también (por ello mismo) entre los mejores de la poesía española de los Siglos de Oro?

Se editaron en sus *Rimas*, muy a comienzos del siglo XVIII. Lope no era entonces ningún muchacho: había cumplido ya cuarenta años. A pesar de que alguno de esos poemas había sido escrito en edad muy juvenil (por ejemplo: el citado "Yo vi sobre dos piedras plateadas..."), la mayor parte de ellos corresponde al período de madurez de su autor, esto es, a una fase de su vida desde la cual pudo ya nuestro poeta

expresar una peculiarísima filosofía del amor (una filosofía, por cierto, que sólo en parte se corresponde con la petrarquista y neoplatónica, y en este hecho reside sin duda uno de los puntos de máximo interés de estos versos). Podemos leer o releer ahora esos poemas en la excelente edición crítica que acaba de publicar un conocido lopista, Felipe B. Pedraza Jiménez, a quien ya debíamos, entre otras cosas, un espléndido *Lope de Vega esencial* (1990). Pedraza nos ofrece no sólo textos depurados sino también —fruto de largos años de estudio— anotaciones preciosas sobre mil y un detalles de los versos de Lope, desde algunos problemas del léxico hasta complejas referencias mitológicas o claves biográficas. El resultado es un trabajo filológico de extraordinaria envergadura: casi setecientas páginas de excelente poesía y de filología a su altura, a las que seguirán en breve, además, las de la *Segunda parte de las Rimas*.

La extensa introducción sitúa estos poemas en la trayectoria vital y literaria de Lope. Había éste aprovechado la suspensión de las representaciones teatrales por parte de Felipe II a fines del XVI (con motivo de la muerte de su hija Catalina) para poner en orden sus papeles y para editar su poesía, hecho éste infrecuente, como se sabe, en la literatura de la época. Lo que Lope lleva a cabo es una verdadera cosecha de sonetos de carácter amoroso, aunque no quedan excluidos otros temas, desde la recreación de motivos bíblicos hasta la "carta" a un amigo, pasando por el elogio a personajes poderosos e incluso los motivos satíricos. De ahí que las *Rimas* sean un *canzoniere* petrarquista sólo a medias.

No deja de asombrarnos, en el preciso contexto de la filosofía del amor de la época, el hecho de que el objeto del amoroso "dolor deleitable" no sea aquí una sola mujer (es decir, en ese preciso momento, Micaela de Luján: *Lucinda*), sino que Lope incluya poemas relativos a mujeres anteriores, especialmente a Elena Osorio —objeto del hermoso ciclo de los "mansos". Tampoco vio Lope inconveniente alguno en tomar prestados de sus propias obras de teatro muchos de los poemas que aquí se incluyen y que, aunque nacidos de su pensamiento y de su sentimiento, a los de un "personaje" escénico

aparecieron previamente asignados. Problemático asunto este, sobre el que volveré luego. Por lo pronto, y para retomar uno de los aspectos sin duda más importantes de estos sonetos, Lope no sólo rompe aquí la idea (y la práctica) de un cancionero dedicado a una única mujer, sino que también contraviene la tópica "idealidad" de la experiencia amorosa como solo centro o posibilidad única del canto: junto a numerosos poemas que son, sí, expresión perfecta de neoplatonismo (véase sólo el soneto 58: "Dejadme un rato, pensamientos tristes..."), leemos otros cuyo realismo erótico y cuya "carnalidad" constituyen graves atentados al espíritu de extrema idealización de la experiencia amorosa (un solo ejemplo también esta vez, el ya aludido soneto 64: "Yo vi sobre dos piedras plateadas..."). En su reciente *La llama doble. Amor y erotismo*, Octavio Paz afirma que "el eros platónico más bien desnaturalizó al amor y lo transformó en un erotismo filosófico y contemplativo del que, además, estaba excluida la mujer". Habría que decir que Lope, en estos y en otros poemas suyos, supo hacer coexistir el acostumbrado y filosófico *intellecto d'amore* petrarquista y neoplatónico con algo que era, en realidad, su crítica y, en cierto sentido, su relativización: cuerpo y alma no fueron para Lope entidades polares y contradictorias sino complementarias y mutuamente iluminadoras. Lope no fue único en esto (recuérdese sólo el Aldana del soneto "¿Cuál es la causa, mi Damón, que estando...?", o el Góngora del prodigioso epitalamio "¡Qué de envidiosos montes levantados...!"), pero sí el poeta que vio en la mujer no sólo la "abstracción" que pedía la tradición platónica sino también la persona de carne y hueso que amaba y odiaba y sufría de celos. El editor de estos poemas lo resume diciendo que Lope, en verdad, supo ver en la mujer "una doble cara": la ideal y la concreta.

Asunto también de capital importancia es la "facilidad" intelectual con que Lope extrae de sus propias piezas teatrales algunos sonetos para insertarlos en este nuevo y más personal contexto. Se ve para ello con frecuencia, claro está, obligado a corregir y "adaptar" esos poemas. No puede dudarse de la legitimidad de este proceder: son poemas igualmente suyos en uno y en

otro contexto. Sin embargo, estamos, por nuestra parte, obligados a interpretar ese hecho en toda su complejidad filosófica, esto es, a entenderlo, tal vez, como parte de un estilo intelectual basado en la "dramaticidad" de la persona poética. Lo que se ha llamado la "capacidad de Lope para metamorfosear su voz en la de otros seres", en el teatro, es un fenómeno que nos sitúa de lleno ante el problema de la identidad poética. (Para referirse al "yo" que aparece en los poemas que comenta, Pedraza, muy atinadamente, se refiere en sus notas una y otra vez no a Lope sino al "yo poético".) Convendría, en este sentido, explorar la idea de que Lope, en estos y en otros poemas suyos, no es uno, sino varios poetas, incluso en el sentido pessoano de esta idea. Tal vez Lope fue, como siglos después Fernando Pessoa, esencialmente un "poeta dramático", según dijo de sí mismo el gran lírico portugués. La creación, por parte del Lope último, de la figura y de la obra del poeta Tomé de Burguillos (en buena parte, una contrafigura paródica del propio Lope petrarquista) vendría a confirmar, a través de un ya explícito heterónimo, la tendencia a "metamorfosear" la voz poética, rasgo presente a lo largo de toda su obra —lírica y teatral—: un fenómeno en el que el proceder de estas *Rimas* nos hace pensar de inmediato.

No cabe en esta breve reseña el comentario de otros puntos de gran interés en estas *Rimas*. La de Lope es una poética que huye tanto de las extravagancias como de la vulgaridad (de una parte, no es bueno, dice, "escribir por términos tan inauditos que a nadie pareciesen inteligibles"; de otra, añade, "cuando no es para enseñar, no se ha de escribir para los que no pudieron aprender"). Lope es, por ello mismo, muy cuidadoso con su escritura. Solemos asociar su famosa facilidad y abundancia a su "espontaneidad" (pregunta: este es, en realidad, un concepto equivoco); la presente edición demuestra, por el contrario, que Lope corregía sus poemas una y otra vez (aunque aquí incurrió en algunos errores y descuidos). Las *Rimas*, por lo demás, constituyen una cosecha poética en la que no faltan los poemas mediores, los atrevimientos (como lo es el atribuir, en los preliminares, un soneto propio a su amante Micaela de Luján) o

las "falsedades" evidentes. Una de las más graves es la declaración del verso 12 del poema dedicado a Pedro Liñán (soneto 38): "¡Mal haya quien adula al poderoso...!", formulada en un contexto plagado de elogios a personajes poderosos (empezando por los Reyes, en el soneto 35) y que concluye, precisamente, con un discurso que celebra una España, la de la época, en la que nunca hubo, dice, "tantos príncipes que con tal gracia, primor, erudición y puro estilo escriban versos, como son tan evidente ejemplo el conde de Lemos, el de Salinas, el marqués de Serralvo, el comendador mayor de Montesa, el duque de Osuna, el marqués de Montescalros y el doctísimo duque de Gandía"; olvidó (¿olvidó?) al mejor de todos, el conde de Villamediana, que desde 1599 daba muestras de su talento poético... y de un espíritu aventurero que a Lope tal vez no le convenía aplaudir. Es frente a tanta pluma nobiliaria como cabe, tal vez, entender declaraciones tan orgullosas y hasta jactanciosas como ésta del soneto 110: "yo soy con el amor que todos aman, / instrumento, pintura, joya, espada, / más afinado, porque soy más diestro..."

Pero lo más importante es lo que estos poemas prueban una vez más: la "estrategia" ético-estética de Lope según la cual escribir y vivir (vivir, nótese bien, significa aquí amar) serían para él la misma cosa, como lo dice el célebre soneto 66 de estas *Rimas*, "A Lupericio Leonardo", tantas veces citado a este propósito. Aunque el texto del poeta aragonés se ha perdido, puede deducirse que éste le reprochaba a Lope (probablemente) tanta exhibición de vida amorosa. Lope le contesta: "¿Que no escriba, decís, o que no viva? / Haced vos con mi amor que yo no siento, / que yo haré con mi pluma que no escriba". Versos, tal vez, también jactanciosos, pues parecen proclamar que sólo él amaba, pues que sólo él lo demostraba (lo escribía) una y otra vez. Delicada cuestión. No puede negarse la importante presencia de lo autobiográfico en toda la obra de Lope (poética, dramática, narrativa); sin embargo, nuestro poeta no podía mantener una actitud enteramente contraria a la de su cultura. En otras palabras: la ecuación vida = literatura es un principio romántico. Si aceptamos al pie de la letra lo que el poeta dice acerca de sí

mismo —esto es, si superponemos absolutamente "yo" biográfico y "yo" poético—, corremos el riesgo (como alguna vez, entre otros, el maestro Dámaso Alonso, según anota Pedraza oportunamente) de hacer de Lope un poeta del siglo XIX. Pero Lope —¿será preciso recordarlo?— fue un poeta del siglo XVII para quien el "yo" significaba algo muy distinto a lo que significaría para un romántico. En el "yo" poético lopesco (en el "yo" de la cultura renacentista y barroca) hay un altísimo porcentaje de codificaciones y de convenciones literarias: el "yo" poético es, en buena parte, una creación cultural, una ficción, como arriba apunté a propósito de los diferentes poetas que pudiera haber en Lope y de la ficción que es, al fin, el poeta Tomé de Burguillos frente a la otra ficción que no deja de ser, en el fondo, el Lope (diríamos) ortónimo. Conviene no perder de vista esta idea al leer los hermosos poemas de Lope.

Queda pendiente mucha tarea crítica en torno a estos poemas. Valga un par de ejemplos, anotados al paso: está por hacerse, si no me equivoco, un examen de las distintas y atractivas "definiciones" lopescas del amor ("Desmayarse, atreverse, estar furioso...") a la luz de la riquísima tradición de las definiciones del amor que comienzan con el nacimiento mismo del soneto en Sicilia ("Amor é un desio che ven da core...", de Giacomo de Lentini). Igualmente sugestivo, por otra parte, sería un estudio del enigmático soneto 19, "Pasando un valle oscuro al fin del día", cuyos problemas de interpretación no aspira esta edición a dejar resueltos al apelar al adjetivo "surreal"; la interpretación de Pedraza es contextualizadora (para nuestro editor, se trata de una alegoría del naufragio amoroso), pero no pueden descartarse otras lecturas de carácter metafísico y tal vez hermético.

Hay que felicitar al Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha por iniciativas editoriales como la presente. Las ediciones críticas constituyen uno de los instrumentos fundamentales del trabajo filológico, pero no debe olvidarse lo más importante: que las ediciones de este tipo nos ayudan a leer mejor. Con esta cuidadosa edición preparada por Felipe Pedraza leemos mejor las *Rimas* de Lope —un poeta que está ahora, de este modo, más cerca de nosotros. ✽

## Poesía completa

de Luis Cernuda

por

JAMES VALENDER



*Obra completa*, volumen I, edición a cargo de Derek Harris y Luis Maristany. Ediciones Siruela (Libros del tiempo, 57). Madrid, 863 pp., 1993.

A Derek Harris y a Luis Maristany les debemos la preparación de la primera edición crítica tanto de la *Poesía completa* (1974) como de la *Prosa completa* (1975) de Luis Cernuda, ambos tomos publicados en Barcelona en la editorial de Carlos Barral. De la acogida en tusiasta dada a esta iniciativa dio fe elocuente el hecho de que, al poco tiempo de su aparición, ambas ediciones se agotaron. En 1977 se hizo una segunda edición, ampliada y corregida, de la *Poesía completa*, que también se agotó en seguida. Obviamente, existía mucho interés en Cernuda, en uno y otro lado del Atlántico; pero, por desgracia, tras la quiebra de la empresa de Barral, no hubo editorial que tomara el relevo. Como consecuencia, desde hace más de quince años, la obra del poeta sevillano sólo ha sido accesible en ediciones y recopilaciones parciales, situación sólo paliada en parte, en fechas recientes, por la publicación en Alianza Tres de una reedición (poco fiable, por cierto) de *La realidad y el deseo*, el volumen en que Cernuda estableció el canon de su obra poética.

Ahora, por fin, acaba de aparecer en la Editorial Siruela el primer tomo de una edición, en tres tomos, de la *Obra completa* de Cernuda, nuevamente a cargo de Derek Harris y Luis Maristany. Se trata de una edición realmente notable, en que el buen gusto de los diseñadores del libro rivaliza con la erudición y discriminación crítica de los compiladores. Sólo es de lamentar el que Luis Maristany, muerto en un accidente el año pasado, no pueda ver el resultado del gran esfuerzo

emprendido por él y por su colega inglés. Los que nos interesamos en Cernuda echaremos de menos no sólo al escrupuloso editor, sino también al inteligentísimo crítico que era. La edición nueva, que tanta ilusión le había dado, le está dedicada.

Al preparar la edición de la *Obra completa*, Harris y Maristany partieron de las que habían establecido en 1974 y 1975 para la casa Barral, incorporando a la misma estructura numerosas novedades. En este primer tomo, dedicado enteramente a la poesía, las modificaciones son muy notables. Al conocer de las ediciones anteriores lo primero que le llama la atención son quizás los inéditos. Son treinta los poemas nuevos rescatados, la mayoría escritos en los años anteriores a la guerra civil. Un buen número de ellos procede de los papeles de Cernuda que conserva José Luis Cano, en Madrid; otros provienen del archivo personal de uno de los amigos que tuvo Cernuda en California al final de su vida, Carlos Otero. Se trata, en todos los casos, de poemas rechazados por su autor, o, al menos, omitidos por él de las colecciones correspondientes de sus versos. Habrá lectores que sin duda cuestionarán la legitimidad de rescatar poemas rechazados por el propio autor. Sin embargo, en el caso de Cernuda la decisión parece justificada. Refiriéndose a los inéditos, Harris y Maristany explican que:

el hecho de que prácticamente todos estén escritos a máquina, corregidos y acabados, de que algunos cuenten con uno o más borradores y, al menos por lo que respecta a los poemas excluidos de *Los placeres prohibidos*, el hecho incuestionable de que Cernuda tuvo primitivamente la intención de publicarlos [...] son factores que nos han impulsado a incluirlos en una edición con las características de la presente.

A ello habría que agregar que, al presentar los textos, los editores son muy cuidadosos en establecer una clara jerarquía entre el canon establecido por el autor y el conjunto de los textos rechazados. El lector difícilmente puede equivocarse al respecto.

De la etapa sevillana de Cernuda (1924-1928), se dan a conocer por primera vez cuatro poemas (dos décimas y dos romances) excluidos de *Perfil del*

*aire* (1927), así como un largo poema serventesio, "Lamento de Andrómeda", que los editores adjudican a la fase final de *Égloga, elegía y oda* (1927-1928). Si los primeros, aunque de factura impecable, no hacen más que confirmar la misma visión melancólica que encontramos en muchos de los primeros versos del poeta, el "Lamento" sí llama la atención por varios motivos. En primer lugar, se trata de un monólogo dramático, forma que Cernuda habría de cultivar con especial predilección, sobre todo a partir de las lecturas que realizaría, ya exiliado en Inglaterra, de la poesía inglesa. La temprana redacción de este poema tendería a confirmar la hipótesis, formulada por Jaime Gil de Biedma, de que Cernuda no tuvo que depender de Eliot o de Browning para descubrir esta modalidad poética: de que llegó a ella llevado antes que nada por su propia experiencia e inteligencia poéticas.

Por otra parte, el "Lamento" encierra una de las primeras reivindicaciones (si no la primera) que hace Cernuda, llevado por André Gide, de su pasión sexual. En la versión final del poema, y como indica el título, el autor proyecta el tema sobre la figura mítica de Andrómeda, quien, según la reinterpretación que ofrece Cernuda del mito, vive encadenada a su represión sexual, a su tristeza, a la espera de un Perseo que la venga a liberar. Curiosamente, en una versión anterior del mismo poema, el monólogo se atribuye no a Andrómeda, sino a Jonathan, quien se dirige a David con la misma súplica de que lo libere de su soledad, dramatización que desde luego deja en mayor evidencia el carácter homoerótico del amor que se canta. Tal vez, al igual que Lorca, quien a veces también desplazaba su pasión homosexual hacia figuras femeninas, en este momento Cernuda aún dudaba si asumir su homosexualidad en público. Sea cual sea la causa, el texto resiente cierta indecisión, indecisión que parece impedirle al poeta llevar el tema a su plenitud. Lo cual es una lástima, porque algunas de las estrofas están escritas con una fuerza corrosiva envidiable. Estas, por ejemplo, en las que el poeta rechaza con violencia los distintos límites impuestos al amor por la sociedad convencional y en las que, al hacerlo, anticipa algunos de los versos más característicos de *Los placeres prohibidos*:

He llevado mi vida entre sombras lejanas  
sombras de necesidad de miseria pequeña  
Que visten como mantos sus placeres sin  
ganas  
Odiando a quien persigue hasta el fin lo  
que sueña.

Mi furor los destruye, destruye lo que  
existe,  
Triunfo del error, gloria de la mentira,  
Y sus cuerpos, no carne sino escama que  
viste  
Vanidad hedionda que a cualquier viento  
gira.

Son vergüenza del aire, vergüenza de la  
tierra,  
Sus formas son de cieno y su espíritu  
cieno,  
Al verlas acoger con amor lo que yerra  
Un mar rojo de cólera sube mis venas  
lleno.

De la época surrealista de Cernuda (que es aquella que más textos nuevos nos brinda en esta nueva edición) se recogen un total de veintiún inéditos: ocho son contemporáneos de *Un río, un amor* (1929); los demás (doce poemas en verso y uno en prosa), de *Los placeres prohibidos* (1931). El segundo grupo representa la aportación más interesante, aunque tal vez no por una superioridad estética intrínseca. Y es que, junto con los inéditos mismos, los editores de este volumen también nos proporcionan datos que nos permiten reconstruir el contenido de la primitiva versión (nunca publicada) de *Los placeres prohibidos*. Por lo visto, en un principio, el libro iba a constar de un total de treinta y seis poemas (en lugar de los veintiséis de la versión definitiva), repartidos en dos secciones, tituladas "Sólo mi pena sabe" y "Enumeraciones". Dedicada "A mi querido amigo Emilio Prados", esta versión primitiva también llevaba como lema o epigrafe unos versos del poeta persa Hafiz, pequeño detalle que tal vez indicaba la tradición oriental en que, como buen andaluz que era, Cernuda quería inscribir estos cantos del deseo.

Los inéditos mismos tienen un valor desigual. En algunos casos la dinámica surrealista de asociación automática, en lugar de permitir al poeta revelar lo oculto, sólo parece llevarlo a la divagación y la dispersión: es decir, trae consigo una baja en la intensidad

expresiva. En otros, el texto sí cuaja, pero alrededor de núcleos temáticos que se ven desarrollados mucho mejor en otras composiciones. Así, en general, el poeta, que era un crítico muy estricto de su propia obra, seguramente tuvo motivos para dejar estos poemas fuera de la selección final. Sin embargo, no cabe duda de que, vistos en su conjunto, los inéditos de *Los placeres prohibidos*, lo mismo que los que corresponden a *Un río, un amor* nos ofrecen una perspectiva fascinante desde la cual seguir la producción misma de las dos colecciones. Por otra parte, al leer estos textos nuevos, no faltará al lector, estoy seguro, que crea que el autor ha sido, en alguna ocasión, excesivamente severo consigo mismo. En el caso de "La noche, el baile", por ejemplo, un poema en que, con una gran economía expresiva, el poeta nos brinda una gozosa y dolorosa intuición del carácter a la vez irrefrimible e insaciable del deseo:

Una queja burlona,  
Una voz langorosa,  
Voz que cantando habla  
Íntimamente para un hombre,  
Brilla con diamantes  
Arrebatados a los ojos.

En un acento cuántas vidas.  
La noche honda sobre un río,  
Aguas abajo los amantes  
Labio contra labio.

Una mano sus pétalos abriendo  
Sobre el adén que huye, ante las olas,  
Ajada luego  
Lentamente se pliega a la tristeza.

Un sol tras los cristales desmayado,  
Afan, afán, ah la aventura  
Rie en las ramas tan azules,  
Rie en las venas, en el cuerpo,  
En el cuerpo de nuevo entre sus alas  
A la luz del olvido.

La mayoría de los textos rescatados corresponden a esta etapa surrealista, de tanta importancia en la carrera del poeta. También de evidente interés, aunque mucho menos numerosas, son las otras composiciones inéditas escritas en fechas posteriores. De los años 30 se nos brindan: "Deseo", un poema inspirado en la relación amorosa que el poeta mantuvo con el muchacho

gallego Serafín F. Ferro: "El pequeño molino de viento", un poema algo fallido tomado de un diario del autor; y "Locomotora" y "Cortejo", dos curiosas canciones infantiles escritas durante la guerra civil (la segunda derivada, sin duda alguna, de la famosa "Marcha triunfal" de Rubén Darío). De los primeros años del exilio corresponden "Escrito en el agua", un interesante complemento en verso al poema en prosa del mismo título (título tomado de Keats, como se sabe) con que Cernuda cerró la primera edición de *Ocnos*; "Amistad de la muerte", una protesta airada y algo autocomplaciente ante la incomunicación humana; y "El verano", una breve canción sobre el vuelo de una golondrina, poema que es, como el ave misma, todo "temblor alado".

Finalmente se recogen dos composiciones que coinciden con la redacción del último libro de Cernuda, *Desolación de la quimera* (1956-962): "El poema" y "De incógnito". La segunda, el retrato de un contemporáneo o tal vez un autorretrato, nos ofrece una insólita reflexión sobre las dos facetas de un artista: el hombre público, discreto y tímido, frente al poeta privado, interior e "invisible", los dos igualmente desconocidos, cuando no desdenados, por los demás. Es un poema muy revelador de las preocupaciones que obsesionaban a Cernuda en sus últimos años. Sin embargo, desde el punto de vista estético, me satisface más la otra composición mencionada, que encarna una amarga meditación sobre la vida, ya no del poeta, sino del poema. Escrito en un tono seco y cortante, como tantos otros versos de esta época, "El poema" deja ver las bases tan tenues y tan paradójicas sobre las cuales finalmente se sostiene la fe del poeta en su propia vocación:

Sin noticia de nadie y subrepticio  
Desde su limbo llega como intruso,  
Desde su limbo al mundo se desliza.  
A la vida adonde no halla sitio.  
Debe existir anónimo, secreto,  
Solitario e inútil.

Su vivir no depara  
Ni obtiene el gozo de los otros;  
Más aún así es el hijo  
De un hombre, que lo acepta  
Con miedo y con asombro.

Tan desvalido, aun trae  
Razón de vida, prueba  
De un ser y una riqueza  
Extraña.

Entonces, extranjero,  
Bienvenido de tu nada a esta nada.

Si he insistido sobre todo en el interés de los inéditos reunidos en esta nueva edición de la *Poesía completa*, es por constituir ellos, para el lector ya asiduo de los versos de Cernuda, la parte más llamativa del volumen. Sin embargo, sería muy injusto cerrar esta nota sin por lo menos mencionar las otras muchas novedades que trae esta edición con respecto a la edición anterior de Barral. En primer lugar, encabeza el libro un excelente estudio introductorio de Derek Harris, que es una especie de resumen de su libro de 1973, *Luis Cernuda. A study of the poetry*, texto que sigue constituyendo una de las lecturas seminales de la obra de Cernuda. Por otra parte, las notas que acompañan el texto de los poemas han sido minuciosamente revisadas y puestas al día, tomando en cuenta, por primera vez, algunas de las principales variantes que se registran en los manuscritos, en los casos en que éstos se conservan. La "Bibliografía descriptiva" y la "Cronología biográfica" también han sido actualizadas con muchos datos nuevos que han de interesar al estudioso del poeta.

En otro orden de cosas, habría que celebrar asimismo la feliz repartición de materiales que se inicia con este volumen. En él, se recoge no sólo la poesía en verso del sevillano, así como sus traducciones poéticas, sino también, siguiendo la voluntad de Cernuda, las dos colecciones de poemas en prosa, *Ocnos* y *Variaciones sobre tema mexicano*. En la edición anterior, por razones ajenas al deseo de los compiladores, los poemas en prosa se habían reunido en el tomo de la *Prosa completa*, junto con los ensayos críticos, hecho que tendía a relegar la importancia de estos poemas dentro del conjunto de la obra lírica del poeta. Es de esperar que su nueva y atinada colocación al lado de los poemas en verso sirva para reivindicar su interés como libros poéticos, de excepcional valor propio, íntimamente relacionados con los distintos ciclos de *La realidad y el deseo*.

En fin, se trata de una edición ejemplar cuya aparición no sólo cubre una laguna lamentable, poniendo la poesía de Cernuda a la disposición de toda una generación nueva de lectores, sino que también, al hacerlo, nos ofrece de esta obra, una de las obras poéticas contemporáneas más importantes de lengua española, un perfil más exacto y más completo. Es de esperar que los otros dos tomos previstos, en que se recogen la prosa crítica, narrativa y dramática del poeta, nos deparen otros textos igualmente bien cuidados y llenos de sorpresas. ✽

## Jaime Gil de Biedma, cartas y artículos

de Juan Ferraté

por

JUAN ANTONIO  
MASOLIVER RÓDENAS

✽

Sirmio Quaderns Crema, 222 pp.,  
Barcelona, 1994.

"De todas las historias de la Historia/sin duda la más triste es la de España,/ porque termina mal", escribe Jaime Gil de Biedma en uno de sus poemas más celebrados, la sextina "Apología y petición". Tal vez este justificado fatalismo histórico explica la necesidad de identificar a nuestros escritores no por lo que han aportado individualmente, ni siquiera por haberse agrupado en torno a una revista (*Contemporáneos*) o en torno a un nombre que implica un manifiesto estético (modernismo, surrealismo, ultratrazo), sino por alguna fecha que los sitúe históricamente en lugar de definirlos artísticamente. Del histórico Desastre de 1898 (desastre español, se entiende: la pérdida de las últimas colonias de ultramar) nace el nombre, inventado por Azorín, de generación del 98; una fecha literaria, el tercer centenario de la muerte de Góngora, da nombre a la

generación del 27, conocida asimismo como generación de la Dictadura; sigue la más anodina generación del 36, para llegar a la del 50, que es la que nos interesa aquí y ahora. "Del 50" puede o debe traducirse como generación del medio siglo, aunque está en la conciencia de todos que esta fecha representa asimismo el final del dramático aislamiento de España tras la victoria de Franco, gracias al Concordato con el Vaticano, al Pacto de Madrid de 1953 con Estados Unidos y al ingreso de España en las Naciones Unidas.

La antología de José María Castellet *Veinte años de poesía española*, publicada en 1960, se propone destacar, dentro de la heterogénea generación del 50, la presencia de tres poetas catalanes que escriben en castellano, Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo, en lo que ha sido considerado como una verdadera maniobra de lanzamiento y promoción de lo que pasará a ser conocido como "la Escuela de Barcelona", título del estudio más importante (aunque sólo sea por lo exhaustivo) dedicado al grupo, de la escritora Carmen Riera. No es la primera vez que acudo, por lo que tiene de significativa, a la anotación que hace Carlos Barral el 14 de diciembre de 1957 en uno de sus diarios a propósito de la poesía social alentada por Castellet en "aquellos vergonzosos *Veinte años de poesía española*" (Juan Ferraté *dixit*): "poesía social = poesía revolucionaria, la trampa en que han caído los ingenios a lo Goytisolo. La trampa general", y añade: "Recibí una interesantísima carta de J. Ferraté. Debo corregir M.", es decir, el que será su primer libro de poemas *Metropolitano*. ¿Con quién se está identificando, pues, Barral? ¿De qué "Escuela", horrible nombre, estamos hablando?

La publicación ahora de la correspondencia entre Juan Ferraté y Jaime Gil de Biedma merece la pena ser destacada por tres razones: en primer lugar, porque de forma implícita pero contundente nos obliga a replantearnos la denominación de "escuela", favorecida por la mayoría de la crítica, o por lo menos replantearnos quiénes son los integrantes de dicha escuela; en segundo lugar, porque tanto la correspondencia como los dos artículos sobre la poesía de Gil de Biedma confirman que Ferraté es posiblemente el mejor crítico de la obra del poeta barcelonés; y,

por último, porque nos permite conocer el *work in progress* de ambos escritores. Deberíamos añadir el interés "narrativo", con una serie de anécdotas y de reflexiones que enriquecen el perfil humano de dos personas que comparten la pasión por la poesía griega y latina (algún día se hará justicia a la influencia que han tenido Juan Petit y Eduardo Valenti en la formación clásica de estos escritores), por la trovadoresca o por la anglosajona.

El nivel personal enriquece la dimensión humana además de proyectarse en lo literario, ya que como dice Ferraté en el segundo de los artículos aquí incluidos. "A favor de Jaime Gil de Biedma", "la experiencia de lector de Jaime Gil de Biedma no se distingue, pues, regularmente de su experiencia humana, y eso significa que en su obra la literatura no ejerce en ningún sentido una función distanciadora con respecto a la experiencia". El hedonismo y la exaltación del ocio son dos rasgos de la correspondencia que aparecen plenamente desarrollados en la poesía de Gil de Biedma. Lo mismo con la obsesión por la edad ("a los treinta y dos años uno ya no se hace muchas ilusiones acerca de su vocación", escribe) y con las relaciones sexuales: "ya no es lo natural, júbilo, liberador que era antes. La edad me ha robado una cualidad que yo antes tenía". Por su parte, Ferraté, más pudoroso en lo sexual ("mi propia excitación vagamente erótica"), ha leído los *Poemas póstumos* "conmovido, realmente y tontamente. Me figuro —bueno, no me lo figuro: lo sé— que estamos, cada cual a su manera, luchando los dos con nuestra edad media, ¡qué atrozmente bárbara!".

La correspondencia se inicia en 1957, cuando Ferraté viaja como profesor universitario ("el trabajo de enseñar es en sí mismo cuestión de pura rutina") a Santiago de Cuba. Gil de Biedma se muestra más desenfadado y más osado en sus opiniones, que pueden ser tan malvadas como exactas: si Jaime Salinas "escribe además un libro de memorias que no sé si ninguno leeremos jamás, pero que nos da pretexto para sesudos coloquios estilísticos", el quehacer poético de Carlos Barral "es siempre un poco más complicado de lo necesario, pero brillante". El período más fértil, más penetrante en los juicios críticos y de una mayor naturalidad expresiva es el que

va de 1962 a 1969, cuando Ferraté se encuentra en la Universidad de Alberta, en Canadá. Tras una larga etapa de silencio, se intercambian unas cuantas notas de escaso interés, inicio tal vez de un enfriamiento, aunque también es cierto que las visitas de Ferraté a Barcelona se han hecho más frecuentes. A esta curva "narrativa" de tanteamiento, comunicación abierta y distanciamiento, hay que añadir la introducción general, significativamente titulada "Las reglas del juego", y la introducción a cada una de las cuatro secciones en que Ferraté ha dividido la correspondencia. Escritas en el presente, dan una nueva perspectiva, en ocasiones desencantada y no exenta de resentimiento.

Lo que tiene de peculiar esta amistad, a diferencia de los encuentros regulares de Gil de Biedma con Salinas, Barral o el hermano de Ferraté, Gabriel Ferrater, es que se desarrolla en la distancia y en la escritura, y precisamente por esto la incidencia en la obra de Gil de Biedma es mucho más profunda. "Con anterioridad a mi marcha a Cuba en octubre de 1954, apenas debí de hablar con él más de media docena de veces", escribe Ferraté; para añadir: "nuestra relación se estabilizó fácilmente en la distancia justa y eso bastó para que en todo momento fuese franca y cordial". Esta "distancia justa" nos da el tono y la clave de esta correspondencia. Es la que le permite a Juan Ferraté ser venenoso en sus comentarios sobre los amigos (Barral es "un villano" y de él "no se puede esperar nada bueno, y aún creo que se puede esperar lo peor", el comportamiento de Claudio Rodríguez, del que no recuerda haber leído una sola línea, le hace vomitar, y Salinas considera "todos sus errores redimibles con una borrachera") y a Gil de Biedma recibirlos con un educado silencio, y si su reserva de veneno no desmiente su reputación de persona corrosiva ("Lain, Marías y Aranguren son tres nombres que irresistiblemente me mueven a pasar cuanto antes la página del periódico; para Castellet, con haber conllevado el de mi generación, me basta"), es también generoso o exacto a la hora de los elogios.

Pero lo que importa sobre todo en esta correspondencia es el respeto que

se tienen mutuamente. "Lo que me gusta de ti es que escribes como una persona civilizada, y dando a entender que quien te lea habrá de ser igualmente civilizado", escribe Ferraté; mientras que Gil de Biedma elogia su "casi inverosímil agudeza", "tu carta rebosa vitalidad, intelectual y física, que aquí por estas tierras no estilamos". Si Ferraté vive un exilio físico, Gil de Biedma vive, puede decirse, un exilio interior en un país con un "sofocante sistema de inhibiciones morales", donde "la situación del intelectual medianamente civilizado y medianamente progresista es de una futilidad y de una soledad que asusta", aunque acepta que en la década de los sesenta, es decir, del "milagro económico" (ya Franco condenado, o condenados nosotros, a permanecer en el poder *till death us do part*), "aquella cara de pedrada del español sempiterno empieza poco a poco a suavizarse".

La evolución del país es paralela a la evolución de la poesía de Gil de Biedma: la distancia que va, sobre todo, de la poesía de compromiso civil, que no niega sin embargo su individualidad y su procedencia social ("yo nací (perdonadme) en la edad de la pérgola y el tenis") al exacerbado individualismo de los *Poemas póstumos*. De toda esta evolución ha sido testigo privilegiado Juan Ferraté y sus juicios, de una correcta pero categórica franqueza y de una sensibilidad e inteligencia excepcionales, han tenido un peso en la poesía de Gil de Biedma reconocido por el propio poeta, que acepta siempre los comentarios más incisivos, unidos a la conciencia que tiene Ferraté de que se encuentra ante uno de los grandes renovadores de la poesía española contemporánea.

Si esta correspondencia muestra algo que sirva de utilidad a los estudiosos más obtusos, es que si descartamos por grotesco el nombre de "escuela" y, por deleznable, el de "grupo" (la amistad, "este amable espejismo", para Ferraté; "en la vida se siguen teniendo amigos, pero se les deja de ver", para Gil de Biedma) por el de "academia" en su sentido más puro, Juan Ferraté ocupa, junto con Carlos Barral y Gabriel Ferrater, el lugar privilegiado que no pueden ocupar el filósofo Manuel Sacristán, el crítico y ensayista José María Castellet o el poeta José Agustín Goytisolo. ✽

## Un príncipe en la azotea

de Damián Bayón

por

JORGE BRASH



Contrapuntos, Joaquín Mortiz,  
México, 285 pp., 1993.

Es éste un libro de memorias, que como aquellas de Proust, se le restituyen fugazmente al autor por virtud de "ciertos momentos privilegiados, las músicas, los olores"... Recuperación, más que busca, del tiempo perdido. Damián Bayón nos tenía acostumbrados a seguirlo en su interminable recorrido por el mundo del arte. Al parecer, para Bayón, como para los antiguos navegantes de Grecia, lo necesario no es vivir, sino viajar. Y no sólo en cuanto al desplazamiento físico sino, sobre todo, al incesante comercio entre la experiencia propia y la que el artista nos presenta en su obra. En esas andanzas, pues, los recuerdos aparecen, una y otra vez, tenidos a veces por el gozo de la visión fugaz; otras, por la nostalgia.

Un buen día, convaliente en un hospital de París —vuelve la analogía con Proust—, nuestro crítico emprende la intermitente reconstrucción de sus años formativos. Cuatro otoños más tarde, suspenderá su feliz recordación no sin un dejo de melancolía. Para entonces, Bayón nos habrá obsequiado con un paladeable volumen de casi trescientas páginas en el que da cuenta de sus primeros encuentros con lo bello.

Confluyen en la producción de Damián Bayón tres vertientes principales: la crítica de arte, la poesía y la prosa. "Así, en el momento del balance comprenderé que mi pecado, si pecado hay, es el de haberlo visto y entendido todo en términos de belleza. Habré sido, pues, un espectador, no creo que un *voyeur*, en el fondo me juzgo dema-

siado timorato para serlo". Como crítico, aparte de sus colaboraciones en *Vuelta* (reflexiones sobre Gauguin, Gaudí, Tàpies, la nueva arquitectura...) y en otras revistas, ha publicado varios libros, entre ellos *Arte de ruptura* (Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1973), *El greco o la estética del rayo* (Editorial Vuelta, 1989) y *Pensar con los ojos* (Fondo de Cultura Económica).

Suele ocurrir con la crítica, acaso más que con otras manifestaciones literarias, que el bosque nos impida ver los árboles. Siguiendo con la trillada metáfora, Bayón se nos revela, ahora mejor que nunca, como un arboricultor esmerado. Y, por supuesto, está bien consciente de ello: "exigente conmigo mismo, con los años me he hecho cada vez más formalista en cuestiones de estilo: lo que no quede registrado con la precisión más clásica, el tono más leve —aunque contundente— no merece la pena de ser escrito, y menos aún de ser leído". De tal suerte, Bayón sabe que "a poco que sea capaz de manejar con cierta facilidad mis dotes de impenitente observador, podría alcanzar la fortuna de escribir alguna página inspirada en que se reflejaran ciertas de las gentes que me asombraron, la multitud de paisajes guardados en el fondo de mis retinas, las obras de arte y los libros que han nutrido mi soledad acompañada".

Cuando la libertad o la ilusión que de ella tenemos se ve obstaculizada, suele crecer y acendrase para procurarnos un dominio aun más vasto. Los límites que se le imponen a Damián a sus cuatro o cinco años de edad lo llevan a explorar la azotea de la casa paterna. "De lo alto [de la casa de junto] se asomaba una niña de mi edad o más chica, que fue el primer ser humano con quien establecí comunicación extraterrestre. No directa sino por teléfono. Un teléfono que todos entonces sabíamos fabricar con las cajas de polvo Coty que usaba mamá [...]. Como nunca me dejaron salir a jugar a la calle, mi casa se convirtió en mi castillo, la azotea en isla encantada y allí fui príncipe indiscutido por más años de los que hoy puedo suponer".

En extremo cuidadoso de no caer en el relato confesional, Bayón deja casi entre líneas algún resabio de su infancia solitaria. Siendo el Benjamín, su dependencia de la madre se destila en el alambique de un matriarcado virtual.

Aquella entrañable figura a la que debe su aprendizaje de las primeras letras ha dejado un inquietante enigma al antiguo "príncipe": "Su antigua ternura que hoy reconstruyo de manera muy tenue, se fue insensiblemente trocando —como el cielo que se nubla—, y pasó de una cierta alegría todavía juvenil, a una seriedad adulta, erigida en norma suprema".

En cuanto al padre, "ese hombre de cuarenta años que al mismo tiempo yo quería y respetaba", propietario de una fábrica de chocolates y hábil versificador de circunstancias, "era un temible rival: agradable, impecablemente afeitado y vestido de punta en blanco"; por si fuera poco, vertía su afecto en primer lugar sobre la madre de Damián y luego sobre la hermana, bastante mayor que éste.

Con su atención vuelta hacia la circunstancia —en el sentido orteguiano— siempre que puede, Bayón nos proporcionará el dato antropológico o socioeconómico que nos permita hacernos mejor cargo de las circunstancias en que se desenvolvió su niñez. Nos pintará así al lechero y su medida metálica con asa; al frutero, a los vidrieros, al afilador tras una mágica cortina de chispas, quien se anunciaba tañendo una flauta de Pan; a los vendedores de tierra o de cemento, al proveedor de hielo que esculpía a golpes de pico aquella cristalina e inestable materia. ¡Ah, y la ruleta del barquillero!, iniciación temprana a los más arriesgados juegos de azar.

Lo que Bayón no puede rescatar "del acuario borroso de la memoria", va tomándolo, si viene a cuento, de fuentes fidedignas. Un ejemplo: nos habla de la moda de las muchachas. "Sin polvo ni maquillaje, debían ir con la cara lavada. Sus vestidos andaban por debajo de la rodilla, con medias de algodón [...]. El pelo en trenzas o suelto a la espalda, aunque a ellas —con más motivo que a las mayores— les llegó también el momento de cortárselo para adoptar la universal melena [...]. Un vestido femenino común estaba anunciado a \$32, o sea unos diez dólares al cambio del día [...]. Un juego de dormitorio de doce piezas valía \$215, aunque los había hasta de \$555."

Decía Melville que la meditación y el agua han ido siempre de la mano. Nada más cierto en el caso de Damián

Bayón, a quien su madre le enseñó a leer y escribir durante tres largas semanas de travesía trasatlántica. La intensidad de ese recuerdo no admite paráfrasis: "lo más notorio era el olor a barco o más bien —en plural— los olores del barco: el de la brea, el de la grasa de las máquinas, el de los bronceos lustrados y el de aquellos insonoros pisos de goma que oían deliciosamente. Otra cosa que me fascinó enseguida fue la multiplicidad de puentes, escaleras, infinitos corredores curvos, con pasamanos de ambos lados para aferrarse a ellos los días de marejada". Y "cuando algún valiente se atrevía [a hacer girar los pesados ventanucos de gruesos vidrios verdosos y marco de bronce], esos óvalos debían entrar un aire mojado, irreconocible: un gran viento salvaje que aullaba en nuestros oídos y nos recordaba que apenas estábamos separados por unos centímetros de metal del feroz Atlántico que, si en los primeros días de navegación costera había sido de un verde turbio, ya en alta mar se había convertido en ese azul rabioso que, para mí, sigue, siendo el más noble de los colores".

Damián Bayón busca, como Octavio Paz,

no mi camino:  
el rastro de los pasos  
que por años diezmados me han traído  
a este instante sin nombre, sin cara.

Y ese rastro está formado por olores que evocan rostros, sonidos que reconstruyen ámbitos y sensaciones. La complicada trama de vivencias cobrará una forma más coherente y entrañable cuando el joven Damián despierte a la sexualidad y descubra el goce estético. El marco inmejorable de ese acontecimiento será su viaje a Europa, en particular París. Tiene entonces trece años y asiste con sus padres a una presentación de Ida Rubinstein, quien danza al hipnótico ritmo del *Bolero* de Ravel.

La música tuvo siempre un lugar destacado en la niñez de Damián. La familia tenía una pianola donde él podía "pedalear" la "Appassionata" de Beethoven o el Momento Musical número 2 de Schubert. En el hogar materno se escuchaban asimismo zarzuelas como *La verbena de la paloma* y *La Gran Vía*. Pero de la "música seria", su preferida habría de ser *Scherezade* de

Rimski-Korsakof. Había también idas a la ópera que lo hacían aburrirse como una ostra. "Las respectivas agonías de *Aida* o de *La Bohème* me parecían exageradamente estiradas y la verdad es que estaba deseando que las protagonistas —tanto la egipcia como la parisense— terminaran por morir de una buena vez". No obstante, años más tarde sabría disfrutar de *Tristán e Isolda* y *Parsifal*, de Ricardo Wagner.

Del encuentro con Cataluña, la tierra y las costumbres de sus antepasados (su abuela materna, "la Yaya", hablaba en catalán con la madre de Bayón), el arquitecto recordará La Sagrada Familia y el Parque Güell, de Gaudí, como "vastos decorados de un teatro a un tiempo en construcción y ya tocados con el mágico carácter de gloriosas ruinas".

Entre los trece y los quince años Bayón descubrirá su afición por las bibliotecas. La de su escuela le prestará *El Decamerón*, de Boccaccio, primer encuentro serio con la literatura erótica. Lector ávido desde aquella doble travesía, Damián se sumerge de lleno en el mar de las letras y decide formularse un plan de lecturas cronológicamente ordenadas de la literatura universal. Empezaría por los chinos, en atención a la antigüedad de su civilización. Aconsejado por un joven estudiante de filosofía, pronto se convence de que mejor será dejarse llevar por lecturas más espontáneas.

El mar estará presente en los recuerdos más intensos de Bayón. Las rocosas playas de su tierra natal son el escenario de una caída que, durante uno de sus muchos paseos, le corta la respiración durante largos y angustiantes segundos. Otro día, ve "a un hombre muy mayor, que yo tomé por mi abuelo materno, que había muerto el año anterior [...] Tuve miedo en la mitad de la tarde del verano, miedo de reencontrar, aunque sólo fuera con la mirada, a ese ser que siempre se mantuvo tan distante conmigo".

En la formación de Damián Bayón tendrá parte nada desdeñable el haber asistido al Colegio Nacional de Bachilleres, en Buenos Aires. Allí toma clases con José María Monner Sanz, que seguía los lineamientos de la *Teoría literaria* de Monner Sanz padre. Don José María inculca en Bayón el gusto por

la lectura y el estudio del *Quijote*. Las imprescindibles ediciones de Francisco Rodríguez Marín y Diego Clemencin, lecturas que "parecen no avanzar, tanto desmenuzan la materia lingüística y temática", le brindan largas horas de estudio y placer. Entre los ensayos sobre la materia, preferirá la *Guía del lector del Quijote*, de Salvador de Madariaga. Disfruta también de los estudios cervantinos de Unamuno, Azorín y Ortega y Gasset.

Muy pronto Bayón estará al día en cuanto a las mejores letras tanto hispánicas como francesas e inglesas. Lee con provecho y agrado a Pérez Galdós, Pereda, Valera, Palacio Valadés, pero se inclina por la más reciente literatura de Baroja, Valle Inclán, Azorín, Gabriel Miró y Juan Ramón Jiménez.

De aquellos prolegómenos a la vida intelectual de Bayón, él recuerda muy especialmente a su primer profesor de historia del arte: Carlos Gutiérrez Larreta, quien invitaba a sus discípulos a su departamento y los trataba no como a alumnos, sino como a verdaderos amigos.

Sin duda, una de las experiencias que iluminan la antesala intelectual de Bayón será su encuentro con Pedro Henríquez Ureña y con Alfonso Reyes, entonces embajador de México en la Argentina. Ambos eruditos prodigarán atenciones y más de un gesto amistoso tanto al joven Damián como a sus colegas. A las tertulias que se organizaban con aquellas luminarias de la cultura asistían personajes como Jorge Luis Borges, Amado Alonso y Angel Battistessa. Poco después Bayón conocerá a Ramón Gómez de la Serna y a Rafael Alberti, quien le hará una crítica amistosa sobre su poesía.

Bayón pone fin a sus primeras memorias echando una rápida y nostálgica mirada a esos cuatro años que le tomó redactarlas, durante los cuales se obligó "a recuperar, retrospectivamente, [sus] años jóvenes", esa época en que se manifestó su "peligrosa disponibilidad por lo bello" así como la desazón y el sentimiento de no saber qué hacer con ella. "Los viajes, los libros, el arte, me dieron a su debido tiempo la respuesta única y múltiple. Ellos han sido mis verdaderos compañeros. Ellos y unos cuantos —muy pocos— amigos entrañables, a quienes creo haber sido perpetua, patéticamente fiel". ❧

## Ensayos sobre crítica literaria

de Antonio Alatorre

por

DAVID MEDINA PORTILLO

❧

CNCA, México, 1994

Estos *Ensayos sobre crítica literaria* me han hecho recordar una idea que, spongo, a Antonio Alatorre podría parecerle interesante. Se trata de la República Contraplátónica imaginada por George Steiner en su libro *Presencias reales* (1989): una ciudad en donde las disciplinas interpretativas serían limitadas a su producción mínima (principalmente filológica) en favor del florecimiento de una cultura conformada únicamente por lectores y escritores.

Dicha metáfora le sirve a Steiner para, entre otras cosas, discutir el predominio actual de lo parasitario en las exégesis críticas (esa "ciudad secundaria", realidad negativa de su República Contraplátónica). Steiner advierte allí la realización de una de las intuiciones de Hegel según la cual vendría un tiempo en que lo teórico reemplazaría a la contemplación (y el placer) de las obras.

Conceder como pocos de un estado cultural en el que la inflación crítica (con sus tecnicismos al día) ha desbordado sus límites, el autor de *Lenguaje y silencio* se pregunta cómo sería una literatura (y el arte en general) libre de las disputas hermenéuticas entre, por ejemplo, estructuralistas y deconstructivistas. En este sentido, aquella República Contraplátónica nos permite vislumbrar una realidad digna de mayor atención: en última instancia, cualquier discurso crítico que no provenga de una *interpretación vivida* tienen muy poco que decirnos sobre la experiencia de las formas estéticas.

Ahora bien, y pese a que esa república pertenece al terreno de la ficción, Steiner toma de ella algunos elementos

para intentar devolverle al acto crítico un poco de realidad, esto es, para construir las bases de una crítica práctica, de una "política de lo primario".

Así, cuando al inicio sugerí que a Antonio Alatorre podría interesarle la ficción steineriana pensé sobre todo en esto último. En efecto, una política de lo primario es la que ordena gran parte de las ideas expresadas en los *Ensayos sobre crítica literaria*: "Trataré de explicarme. A mí, más que discurrir sobre el fenómeno y los problemas de la crítica, lo que me gusta es meterme en el fenómeno y los 'problemas' de la literatura". En este orden, resulta significativo que una de las metas principales de Alatorre en estos ensayos sea defender toda intuición personal iluminada por la inteligencia, en contra de las lecturas técnicas. Incluso, muchos de sus textos centran su atención en el desmantelamiento irónico de las modas críticas contemporáneas, las que Alatorre define como chacharas neo-académicas (poetologías, narratologías y demás morralla).

Esta toma de posición de Antonio Alatorre está respaldada por una conciencia intelectual que presenta sus credenciales sin mayores preámbulos: "Sé muy bien que no hay grandes novedades en estos ensayos. No me pico de original. Ni sigo ni propongo un método. Mi lenguaje no tiene nada de técnico. Mi vocabulario es el de entre semana. Mi filosofía el sentido común". Y contra lo que pudiéramos esperar, esta confesión no es una finta. Antonio Alatorre practica de manera excepcional esa filosofía del sentido común entendida —ya lo dijimos— como prenda de una intuición personal iluminada por la inteligencia. Por ello, sus *Ensayos...* surgen siempre motivados por alguna causa concreta, nunca disparan sobre objetivos abstractos. Asimismo, se puede afirmar que sus referencias eruditas han sido dictadas antes que nada por el diálogo amistoso con, por ejemplo, Raimundo Lida, Amado Alonso, Alfonso Reyes, Juan José Arreola, Tomás Segovia, Margit Frenk, Edward Sapir, etcétera: son experiencia de primera mano.

Pero quizá uno de los aspectos más conocidos para nosotros de este ejercicio crítico es su carácter polémico. Así, las querellas protagonizadas por Antonio Alatorre son siempre una suerte de anecdotarios valiosos por lo que ofrecen de razonamiento, erudición y sensi-

bilidad puestos en juego. Y estos *Ensayos...* son una buena muestra de ello. Casi no hay página que no esté marcada por la presencia de una mirada alerta, para quien la palabra crítica sólo tiene sentido en cuanto privilegia —para retomar a Steiner— una política de lo primario, ajena a cualquier galimatías interpretativo. ✽

## La insurrección solitaria, seguido de Varia

de Carlos Martínez Rivas

por  
MIGUEL ÁNGEL  
ECHEGARAY

✽

Editorial Vuelta, México, 1994.

Asegura el poeta nicaraguense que todo es materia para la poesía, *excepto los problemas*. Para manifestarlo con mayor contundencia se sirve, precisamente, de un poema. Los problemas, dice: "Son estériles. Sin ser humanos absorben al hombre. Le chupan su médula." Y, sin embargo, la paradoja no vacila en aparecer: hoy es más sencillo conocer a Carlos Martínez Rivas por sus varios y cotidianos problemas, que por su espléndida obra poética. Una proverbial hipocondría y gran afición al ron Carta Negra. El alejamiento de su familia y el impreciso papel que ha cumplido como *gloria nacional*, además de una exigua pensión gubernamental, son algunas de sus contrariedades más sabidas. Insatisfacciones diarias recopiladas por admiradores esperanzados, que bajo la coartada de una buena intención, se empeñan en *rescatar de sí mismo* al poeta: El hombre es el lobo del escritor. Para el caso, la periodista brasileña Benrice Maranhao, quien el año 1991 publicó una "semblanza no autorizada" de Martínez Rivas. Cruel ironía: existen li-

bros sobre los problemas que aquejan a un gran poeta que dice que los problemas son materia inútil para hacer poesía, mas sus libros de poesía simplemente no están a la mano de quien desee conocerlos... Por fortuna, la Editorial Vuelta ha salvado ya este escollo.

No se equivoca Martínez Rivas al desestimar las dificultades personales, "porque los problemas no son humanos, son mecánicos. Un ardid, treta, industrias del Príncipe de este Mundo para morirte a solas. Para hacerte morir por nada para nada con nadie". No es contingente la verdadera poesía y el demonio es realmente un fantoche.

La palabra como agrimensora perfecta para deslindar los dominios de la vulgaridad, es una toma de posición para Martínez Rivas. Si el transcurrir cotidiano nos vuelve iguales, según la más violenta de las reconciliaciones imaginadas, el ejercicio de la poesía, en cambio, nos separa irremediabilmente. Para algunos poetas esa separación es una oportunidad de alcanzar una reconciliación más prometedora que la mera aglutinación humana: el ruidoso mundo que procuran los muchos o pocos lectores es la nebulosa trama para intentar religarse de otra manera.

Para los poetas como Martínez Rivas, la palabra perdió, si algún día lo tuvo, su poder de atadura. La poesía no es comunidad originaria: es un lenguaje extraño y extrañamiento en el lenguaje. Solamente puede localizarse la poesía en la propia poesía que nos sea *propia*. De ahí que el nicaraguense se empeñe en decirnos que es un poeta de *poesía aparte*. De ahí también la dificultad para acercarse a su obra.

En su ensayo "Legítima defensa" (1954), Octavio Paz distingue al poeta nicaraguense de entre sus contemporáneos y valora la exclusiva propiedad de su palabra poética. Palabra que Martínez Rivas "pule como un arma". El mexicano celebra la aparición del primer libro de Martínez Rivas: *La insurrección solitaria*, que a la postre será su único libro pero también su más querida y desmesurada rebeldía. Su *legítima defensa*, que más que debilitarse parece haber ganado con los años en fuerza y ajenidad. De ahí su semejanza con el barco que reposa en el lago de Nicaragua, pintado por Armando Morales.

Es en los años cuarenta cuando Mar-

tine Rivas entra en personal asociación con la poesía. Después, durante su estancia en Madrid y en París, engarza su rebelión solitaria. No se reclama como convidado de las vanguardias literarias de la época. Perteneció a esa generación de artistas latinoamericanos que no corrieron el riesgo de confundirse con europeos, pero que tampoco se disfrazaron de viajeros nacionalistas. Es decir, aquellos que no requirieron ser occidentalistas para poder ser auténticos contemporáneos.

Martínez Rivas demuestra que el Occidente moderno no sólo es incautable sino también capaz de admitir el contrapunto de otras voces, y que las tradiciones no se fundan solamente en la traición a sus reverencias. Consonancia cultural que desvanece todo ánimo vanguardista. Mientras los *folkloristas impíos* se desentendían de los méritos filosóficos de Horacio, el nicaraguense se regodea en su asombro por la sabiduría que dejó como herencia el latino. Se aparta de los desdeñosos jóvenes surrealistas y de su proclividad a coleccionar "fetiches negros de fieros ombligos", pues él prefiere indagar sobre las cosas que sueña la filosofía de Horacio, de las que "ni entro ni salgo/ y que ando extrañado/ y que aún no acabo..."

La distancia que procura mantener con la *avanzada* europea no es menor que la que tiene frente a otros poetas de su misma generación y tierra. Desapego de origen. En el día de Pentecostés del año 1950, se reconoce y se distingue como poeta. Coincide con Ernesto Cardenal en una reunión social, donde ambos brindan "a la áspera salud de ser diferentes/ Fiel cada cual a su distinta lengua roja/ a su pentecostés privado/ a su fraude provisional". El poeta es al mismo tiempo su propio partero y su forense.

Las fuerzas del bien y del mal son completamente ciegas. No pocos son los versos de *La insurrección solitaria* tramados al parecer por tal aserto. La fe, como disciplina religiosa, es apenas un vano esfuerzo por descifrar el sentido y palpar los extremos de esas dos encontradas fuerzas. De ahí que la *bondad* o la *maldad* sean un sistema de medición ostentoso pero inútil. Por encima de la fe estallada en escapularios, Martínez Rivas no se detiene en la for-

mulación de augurios acerca del *pirri-co* triunfo de una u otra fuerza, pues solamente cumple con advertir la manifestación de éstas en sus poemas. En un peculiar villancico, el poeta refiere el nacimiento de un niño y el entusiasmo de los pastores por ir a Belén a conocerlo. Empero, se pregunta a qué viene ese niño y el motivo de la promesa que trae consigo: "Si viene a traer la paz y no la guerra, no sé a qué venga." Si se duda del cometido del Hijo de Dios, es porque su gesta es solamente interminable, nunca definitiva; y sus encarnaciones son favor nunca reintegrable. Por ende, su presencia es mera necesidad y secuela de una gastada confabulación:

Por más dulce que sea la llegada  
de los bebés, y ofrecerlos,  
¡por el amor de Dios! si no han de  
cambiar todo  
esto, no sé a qué vienen,  
y si sé  
que vienen a engrosarlo no a cambiarlo

Poesía impregnada de una nueva declaración bíblica: la palabra divina compromete su destino con la palabra poética. En ello Martínez Rivas es cercano a otros poetas como Vallejo y los heraldos negros que le anunciaron golpes en la vida "tan fuertes como los golpes del odio de Dios" y "caídas de los Cristos del alma", o como Ali Chumacero y su *Responso del peregrino*: "cuando el juicio de Dios levante su dominio/ sobre el gélido valle y lo ilumine/ de soledad y mármoles aullantes". Firme implicación de las voces poética y religiosa que, según comentario de Aurelio Asiain, parece concernir a no pocos escritores de la generación del nicaraguense, entre los que se cuentan Cardenal y Mejía Sánchez. Sea mediante la paráfrasis o el epigrafe bíblico, el poema final resulta ser una empeñosa abolición de límites entre lo sagrado y lo profano: la verdad de esta poesía se erige sobre ambos territorios.

El aprecio que Martínez Rivas ha mostrado a lo largo del tiempo por las artes plásticas, explicitado en textos que merecen ciertamente su pronta recuperación y publicación, ha terminado por confundir a varios de sus críticos. "Dos murales U.S.A." es un largo

poema de singular importancia en su obra, mas su lectura pareciera plegarse al juicio plástico del poeta. Murales de composición diurna y nocturna. Superficies decoradas con secreta pulcritud y con los atisbos de una realidad cuyo desenlace es la petrificación literaria.

Las ciudades son una deformidad de la naturaleza; tan delicada ésta si no tuviese urbanas jorobas. Andar sobre el asfalto todopoderoso e inédito es obligarnos a mirarlo todo bajo el microscopio de lo pasajero bien adherido: los "patios pozos" o "las asquerosas cremas en pie de querubín". El poeta es un sonámbulo minucioso que al habitar una ciudad imposiblemente propia se palpa a sí mismo con la seguridad que le proporcionan sus palabras. Mural desfondado por la escritura y de sutiles dimensiones para retener a la mujer que siempre estará descubriéndose en muchas mujeres. Acrece la existencia femenina, más que vista, espía. Porque espíar es arrancar la máscara con que la muerte suele cubrirse. Mujer mortuoria y esqueleto sensual con daga: ser que nos anuncia "que lo Peor está y aún no acaece".

Por su parte, el mural nocturno está hecho de hormigón. Lloro lentamente la ausencia de la piedra en su solidez humana: ¿Sabrán de su infelicidad aquellos cuya vida no ha brotado sobre la roca? Martínez Rivas se conmueve: "¡Ay, en verdad, más te valiera Padre dar al hijo que te pidiera aquí pan, una piedra!" La contundencia indicada por la piedra es signo de humanidad, esencia de un verdadero y único asidero. Después, a dúo, canta la diferencia. La mirada es nada frente al tacto: "Se ve lo que no se toca." Mirarlo todo, entonces, en su mentira más aparente. Ver lo que no es nuestro, lo que no es, no puede ser Nicaragua y sus parajes. Mirar California, mirar "la nieve nieve nieve", que a fin de cuentas nunca vemos, pues "no se ve cuando se toca, dijimos".

Más que olvidada, la poesía de Martínez Rivas vive custodiada por un silencio admirativo. Es una poesía urdida por la permanencia. Afirmativa y segura. Después de tocarla de nuevo para comprobar su integridad, volvemos la mirada hacia el Lago de Nicaragua en donde reposa un barco solitario. ☛

## Azar narrativo e inmovilidad novelesca

por

CHRISTOPHER  
DOMÍNGUEZ MICHAEL



*El fin de los buenos tiempos*, Ignacio Martínez de Pisón, Anagrama, Barcelona, 157 pp., 1994.  
*Los susurros de Perseo*, José Ricardo Chaves Editorial Duero, México, 269 pp., 1993.

Es difícil encontrar dos libros tan distintos en la narrativa contemporánea de nuestra lengua, escritos por autores de una misma generación, que *El fin de los buenos tiempos* del español Ignacio Martínez de Pisón (1960) y *Los susurros de Perseo* del costarricense José Ricardo Chaves (1958). Las diferencias que los separan son obra y razón de la diversidad de nuestras literaturas, pero existen correspondencias verosímiles cuya probabilidad pretendo destacar en esta reseña.

Martínez de Pisón es un narrador que cultiva la zona ambigua entre el azar y las coincidencias. Es imposible no sospechar la prelación de un Paul Auster sobre *El fin de los buenos tiempos*, donde la necesidad es víctima de los sobresaltos impuestos por la ficción. Escritor que imagino reo del vicio del cine, Martínez de Pisón viaja en busca de esos accidentes que trastornan la coherencia de los periplos existenciales.

José Ricardo Chaves apela en *Los susurros de Perseo*, su primera novela, a una doble tradición, la del *bildungsroman* que transcurre en el escenario estático de una ciudad de la provincia latinoamericana. La apelación de José Ricardo Chaves está escrita con pleno conocimiento de causa: el destino de sus héroes es propiamente un destino, es decir, un encadenamiento necesario y fatal de los sucesos.

Martínez de Pisón cuenta tres historias, dos de ellas impecables por su ritmo, y una tercera algo estropeada por

el sentimentalismo. "Siempre hay un perro al acecho" es la crónica de la muerte de una niña cuyos padres deciden festejar el falso final de una grave enfermedad con un viaje a Lisboa. El trío no alcanza la ciudad blanca. El azar, siempre aparente, levanta signos ominosos durante su camino y los devuelve a esa fatalidad de la que se creían librados. Narra un padre que se convierte en notario de la desgracia; la niña, hipersensible a fuerza de convivir con la muerte, lo culpará de una tragedia descrita mediante el golpe de las circunstancias. "El fin de los buenos tiempos", que da título al libro, muestra a un pueblo español sacudido por la crisis de su endeble equipo de fútbol, al que se pretende rescatar de la inopia con el concurso de un nuevo entrenador, antigua estrella del balompié nacional, que regresa al terruño para completar un desastre que él mismo inició, dieciocho años atrás, preñando a la madre del joven as del cuadro pueblerino.

Si Martínez de Pisón acomete la escritura de relatos tan sobrios como calculados, fragmentos cuya narratividad no depende de visión orgánica alguna, José Ricardo Chaves ha querido escribir una novela plena y cerrada, atada con firmeza a las convenciones de cierto realismo latinoamericano que nace con olor a decadencia durante los injertos modernistas y culmina con sagas como las de Onetti. En *Los susurros de Perseo* ocurre todo lo que ha de ocurrir en una novela de su tipo: el claustro jesuitico donde las vocaciones son vigiladas y castigadas, la hipocresía de las buenas familias, los amigos que sueñan con la vocación artística o con la oportunidad financiera, los expósitos que descubren su virilidad en la recreación del eterno femenino o aquellos que culminan sus carceles eróticas en la homosexualidad pública. No falta, inclusive, ese suicidio final cuyo abuso literario ya no merece reprobación, como no la necesitan los gestos consuetudinarios que dicta el libretto operístico. José Ricardo Chaves pertenece a esa clase de escritores que optan con plena conciencia por detenerse en los hallazgos modernos y, por ello, su *bildungsroman* acata con tanta propiedad las reglas del género: las tribulaciones formativas son las mismas desde Werther hasta Törless. Jimena, uno de los personajes del narrador

costarricense, deja hablar a su creador: "Los malabarismos literarios de los escritores modernos no le gustaban, esa imprecisión constante, esos abruptos conjuros que intentaban impugnar el tiempo."

Ignacio Martínez de Pisón es, quizá, ese otro escritor rechazado por José Ricardo Chaves, precisamente aquel que busca la interrupción del tiempo mediante abruptos conjuros. *El fin de los buenos tiempos* cierra con "La ley de la gravedad", retrato del hijo que regresa al padre perdido para verlo morir. Curiosamente, este es uno de los temas de *Los susurros de Perseo*. Pero si José Ricardo Chaves bosqueja una trama global de la provincia adolescente, Martínez de Pisón recurre a la memoria selectiva del hijo pródigo y reconstruye un afecto mediante la fragmentación de su desarrollo. Tan lejanos uno del otro, Martínez de Pisón y José Ricardo Chaves no han querido evadir la narración de ese parricidio que, sublimado o no, es una de las obsesiones de la literatura secular.

Uno de los valores más firmes de la nueva narrativa española, Ignacio Martínez de Pisón es autor de *La ternura del dragón* (novela 1984), *Alguien te observa en secreto* (cuentos 1985), *Nuevo plano de la ciudad secreta* (novela 1992), y ahora de este trío de relatos que lo muestran, para utilizar un elogio mesurado, como un lector perspicaz de la moderna literatura europea, uno de esos escritores que absorben con envidiable naturalidad la retórica prosística de su época. En una dirección contraria, José Ricardo Chaves habla desde la tradición criolla y esperamos seguirlo escuchando con una seguridad mayor a la mostrada en *Los susurros de Perseo*. Federico Patán ha escrito en *Sábado* que el problema de esta novela radica en su debilidad dramática. Conuerdo con el reparo si lo buscamos en el lenguaje del que se sirve José Ricardo Chaves: su búsqueda de la meticulosidad flaubertiana convierte a una prosa digna como la suya en un trasiego ampuloso que empalaga y aburre.

En el ancho dominio de la narrativa hispánica de hoy, Ignacio Martínez de Pisón y José Ricardo Chaves ilustran, incidentalmente, al azar narrativo y a la inmovilidad novelesca: *El fin de los buenos tiempos* es un libro que invita a destruir el espejo durante el camino y

*Los susurros de Perseo* es esa llamada a cruzar hacia nuestra imagen e inmovilizarnos en su densidad novelesca. ✽

## Ladrón de árboles

de Pedro Sorela

por

ROSA BELTRÁN

✽

Ediciones Corunda, México, 121 pp., 1993

Quizá lo primero que el lector se pregunta al abrir *Ladrón de árboles* es qué justifica publicar un libro como éste. ¿A qué obedece y qué puede significar que un editor mexicano decida difundir la obra de autores poco conocidos y que entre ellos elija precisamente el primer libro de cuentos de Pedro Sorela? Es decir, ¿por qué leer —por qué publicar en México— a un colombiano que vive, escribe y trabaja como periodista en España, un autor y director, a lo largo de diez años, de obras de teatro que no hemos visto, un novelista apreciado por la crítica europea como "una de las escrituras más individualizadas de la novela en España", un escritor, en fin, poco ubicable en el tiempo y el espacio —"ha vivido en varios países y tiene familia directa en siete", reza la solapa— del que hasta ahora muy pocos tenían noticia?

Son muchas las razones para no escribir textos de ficción, para no editarlos y, en países como el nuestro, parece haber todavía más para no leerlos. Escribir, leer, editar libros de ficción, es poco rentable y poco original: hay demasiados libros escritos (publicados o no), demasiados libros que no se leen, demasiados que se leen y pronto se olvidan y demasiados que se leen, se recuerdan, se comentan y se vuelven una cifra en el anecdotario de los libros, un número incapaz de devolver a su autor la emoción que le provocó escribir el libro. Leer lo que se publica en un país donde todo parece oponerse a esta

actividad sólo se justifica como un acto supremo de la voluntad, como una forma inútil de rebeldía o como un vicio. Pero publicar y difundir los libros que escriben otros, desde otros países, sin que exista un conocimiento previo del autor, sin que se trate de un clásico, un *best-seller* o un libro de texto es, debe ser, sintomático de algo. ¿Pero de qué?

La clave de los móviles que llevan a un editor a confiar en dieciséis historias que desde el título proponen el equivoco como única explicación de los hechos parece estar en los propios cuentos: las cosas son así porque ocurren. A tono con las exigencias de una época que pondera el azar sobre cualquier conjetura, los cuentos de *Ladrón de árboles* confirman la inutilidad de dar respuestas y, peor aún, de hacerse preguntas. El juego opera de la siguiente forma: el narrador lanza una propuesta, el lector corre desde el lado opuesto del campo, llega a tiempo para recibirla, contrapone una hipótesis, trata de conciliar ambas pero entonces advierte que la propuesta original se escurre, opone una lógica distinta, explota.

La imposibilidad del lector para decidirse por una alternativa comienza con los títulos: "El irlandés que no lo era", "Secuestrador (a) que se extravió", "No historia". Pero la incertidumbre no se queda en el nivel de la enunciación. Esta doble cara de los hechos es el principio rector de historias que acaban por mordirse la cola, de trampas que en realidad son tram(p)as. En uno de los cuentos, un jugador es derrotado por sus propias deducciones; en otro, una pareja de amantes clandestinos es liquidada por un grupo terrorista que confunde a los amantes con un par de espías; en otro más, una mujer reconstruye su vida a partir de lo que no es ni fue, de una posibilidad trunca en el presente y sólo factible en un pasado hipotético. Tal vez es la respuesta del autor al mundo de certezas y triunfalismos del hombre 'moderno, decidido y natural' a la europea; la bofetada con guante blanco que Sorela pone en manos de ese invitado indeseable en las fiestas de la modernidad, el azar. Pero la ironía es también la exigencia literaria de los tiempos que corren: la medida en que se expresa un denso pesimismo siempre revestido de humor, la fórmula perfecta para que "ansiedad, vaciedad, frivolidad" se im-

pongan, al mismo tiempo, como consigna y como lastre, como práctica social y como norma literaria.

Sorela no está lejos de Carver ni de Coover ni de Borges, aunque sus personajes prefieren viajar en primera, veranear en el Hotel D'Anglaterra (nunca en el Hotel de la République), vivir en casas donde las rejas están electrificadas, usar gafas oscuras para conducir y sufrir las consecuencias de un modo hostil e imprevisible a condición de que sea dentro de una historia de amor y lujo. Con estos autores Sorela comparte no sólo la pasión por construir espejos sino la de armar frases y anécdotas precisas como mecanismos de relojería. Historias que transcurren como un vértigo y cambian y se transforman en pequeños dramas portátiles y construyen mundos emergentes donde los personajes pueden refugiarse a la menor provocación.

Preguntarse las causas de esta u otras coincidencias, huelga decirlo, es absurdo. No porque no exista afinidad en el tratamiento de los temas, en la concisión del estilo o en la propuesta de verdades reversibles, sino porque cualesquiera que sean las razones para que ciertas cosas —ciertos libros, ciertos autores— ocurran lo importante es que lo hacen. Porque, después de todo, el azar tiene también sus aciertos. ✽

## Piedras hundidas en la piedra

de Luis Vicente de Aguinaga

por

VÍCTOR SOSA

✽

Fondo Editorial Tierra Adentro, CNCA, México, 1992.

Es infrecuente encontrar en la novísima poesía mexicana un perfil que, con extrema claridad en su trazo, continúe delineado el rostro de esa tradición crítica o tradición del rigor que atravesó

nuestro siglo y que hoy parece estar en franco proceso de evaporación (como se evaporan los dioses al dejar de ser pensados y reinventados por el hombre). Ese perfil existe y se llama Luis Vicente de Aguinaga (Guadalajara, 1971). Con su último libro, *Piedras hundidas en la piedra* (tiene dos *plaquettes* anteriores: *Noctambulario*, 1989, y *Nombre*, 1990), el poeta jalisciense se inserta en esa vertiente de luz —que es destello oblicuo de faro más que cenital alumbramiento y que aún relampaguea en este crepúsculo finisecular.

En efecto, la preocupación de Aguinaga es la misma preocupación de la vanguardia: hay una carencia de casa para el ser o —desde otra perspectiva— la única casa posible es la carencia. Porque “aquí no hay casa para el invierno”, hay, a lo sumo, “El hueco de una puerta” como un referente lejano de la casa, como una comprobación virtual de aquello que se nombra y se anhela en el nombre: casa como origen perdido, como sagrado recinto al borde de la historia, como música esférica. Sabemos, entonces, que no hay casa más allá de la que se cifra en el deseo, y si no hay casa no hay música —ese otro recinto arquitectónico—: “falta música/ para echar a andar este verano” nos dice el poeta y agrega que “faltan los cantos/ los ecos/ los orígenes/ con que fabricaremos un inútil plan/ para el próximo verano”. Como en el mito de Orfeo, Aguinaga sabe que el arte nace de la carencia, de la falta —en el doble sentido de incumplimiento y de ausencia—, de la desastrosa perdición de un mundo. El ser está solo frente al desastre y no puede entrar ni siquiera una vez al mismo río; no puede entrar porque no puede salir. Prisionero en su centro se debate entre un silencio y otro, entre una

caída —el nacimiento— y otra caída —la muerte. Es entonces —ante tanta inanidad y tanta necesidad— que inventa la poesía. Poesía que es el ser transferido al lenguaje o, en otros términos, el ser *objetivado* en la materialidad de las palabras, comprendido y aprehendido en su manifestación ya que, como ha dicho Gadamer: “el ser que puede ser comprendido es el lenguaje”. De este pensamiento que concibe el ser como *habla* y como *escritura* —pensamiento sustancial de nuestra modernidad— se desprende la escritura poética de Aguinaga: “se cierra/ el instante/ te encierra/ y tú trepado en él/ como bloque de hielo/ sobre el río”. El poeta trepado en un autobús reflexiona sobre el instante; el viaje —allí somos todos Ulises— adquiere connotaciones metafísicas y el cotidiano camión que nos transporta se *vehiculiza*, transformándose en arquetipo de la deriva existencial: “abordaste el camión sin saber que no abordabas el vehículo sino el viaje”. Ahora bien, esa deriva tiene lugar en la lengua, en el territorio *que puede ser comprendido* del lenguaje —en ese espacio donde el ser abre un paréntesis de libertad (la palabra) entre los dos silencios que le asechan, redescubriendo “otra vez la sensación, la idea de que cualquier hombre puede ser libre aunque en su vida no conozca más que un pequeño, exageradamente pequeño sitio”. Ese pequeño sitio siempre es ubicuo: puede llamarse camión, mundo, escritura —pero sobre todo escritura. Aguinaga navega —es decir: viaja— por la escritura con toda la atención y la intención de quien construye un periplo incierto: se deja ser por ella. Pero no se trata del nocturno automatismo surrealista donde muchas veces hemos visto naufragar el lenguaje y el

ser. Se trata de una creación *architectural et prémédité* (Mallarmé) donde se pesa y sopesa la carga inmanente de las palabras para que dicho edificio se sostenga en su coherencia. Coherencia contenida *en* y *por* la forma del discurso poético:

Los pájaros no se imaginan. Se ven  
y ventilan el aire.

Un pájaro: el aire  
no se imagina  
aves  
ángeles  
gregales,  
montes, triángulos  
en orden, pirámides que vuelan  
con la espalda al cielo.  
Los pájaros  
nada se imaginan. Vuelan.

De allí se desprende el homenaje. Vicente de Aguinaga saluda dialógicamente a sus maestros: Haroldo de Campos, José Angel Valente, Octavio Paz, E.E. Cummings, Eduardo Lizalde. El jalisciense no comete parricidio con sus mayores, comete incesto. Pero cuidado, se trata de una relación incestuosa que responde a la potestad del libre albedrío y no a un trágico y edípico enunciado oracular. Porque aquí no hay Sófocles ni Freud que se alcen detrás de estas palabras; se alza, eso sí, el río de una escritura que dibuja un círculo secreto y abierto hacia aquellos afluentes que saben encontrar su más íntimo cauce:

Círculo.  
Estero, puente  
y dos orillas de agua.  
Puente: mezcla no:  
reunión. ☞

