

## Siglo de caudillos: Biografía política de México (1810-1910)

de Enrique Krauze

por

RAFAEL ROJAS



México, Tusquets Editores, 349 pp., 1994.

La historia ideal eterna, que Gianbattista Vico imaginó en su *Scienza Nuova*, era un movimiento circular de tres edades: la de los dioses, la de los héroes y la de los hombres. Según el célebre *torno*, el derecho natural y de gentes, las naciones y los individuos, los estados y las lenguas jamás se desembarcaban de este ciclo perpetuo. Era el tránsito sucesivo de la teocracia a la aristocracia y la democracia, o la metamorfosis de Júpiter en Hércules y Prometeo. Sabemos que la aplicación de esta circularidad a cualquier historia nacional no sólo es arbitraria, sino irremediablemente ociosa. Pero, ¿por qué no jugar a describir la trayectoria de México dentro del *ricorsi* de Vico?

Un posible uso de este metarrelato sería registrar las culturas prehispánica y novohispana en la era divina, el siglo XIX y la Revolución en la época heroica y el presente en el paso hacia lo humano. Si bien no todo el esquema, al menos la edad intermedia corresponde al "México carlyleano" que nos descubre Enrique Krauze en su último libro. La secularidad heroica por excelencia del devenir mexicano es la que se extiende de Iturbide a Díaz, de Hidalgo a Zapata

y de Morelos a Madero. Sin duda fue este el tiempo de la fundación política del México moderno y por eso constituye, hasta hoy, la mayor reserva épica de la historia nacional. Quizá, para ser fieles al modelo, debiéramos correr la edad de los héroes hasta Lázaro Cárdenas y así abarcar el lapso completo de la tradición carismática. Pero entonces tendríamos que hablar, más bien, de siglo y medio de caudillos.

Vico no resulta tan abstracto si se recuerda su idea de que en la edad heroica actuaba el "héroe político nativo". Y el siglo XIX mexicano fue precisamente el primer escenario de la política nativa. Sus actores cifraron las referencias históricas del país y por eso la memoria revolucionaria formó con ellos el panteón cívico de la patria. Los caudillos de la Independencia, la Reforma y la Revolución fueron colocados en una suerte de galería teleológica que desembocaba en el Estado actual de México. Pero para confirmar esta hilera hacia el destino era indispensable su antípoda, es decir, la hilera del obstáculo, el desvío y la traición. Así se montó la galería del antihéroe, con el bochorno de los "llamados" imperios, las dictaduras y los retratos de Iturbide, Santa Anna, Miramón, Maximiliano y Porfirio Díaz. El panteón positivo contribuyó al invento de la metahistoria liberal de México, mientras el negativo favoreció la descalificación de la herencia conservadora.

El libro de Krauze se propone desmontar ambas galerías y desconstruir el cisma de la memoria mexicana. No intenta borrar los enfrentamientos del pasado, pues sabe que eso es imposible, pero sí repartir con mayor equidad los recuerdos y los olvidos, las asunciones y los rechazos. Para lograr esta justicia, Krauze sustituye el criterio de juicio, siempre presentista, de la política, por el eterno de la moral. Es así como habla sin rodeos de la excentricidad de Hidalgo, la lealtad de Morelos,

la ambición de Iturbide, el tedio de Santa Anna, la religiosidad de Juárez, la tristeza de Maximiliano y la melancolía de don Porfirio. Se trata de una restitución de las pasiones en la historia que otra vez lo acerca a Carlyle. Claro está, para Krauze el principio heroico de la historia no corona una jerarquía ontológica, a la manera de *Los héroes*, sino que se articula con los otros factores que producen la "indeterminación relativa" del tiempo.

En la biografía del mundo de Carlyle no apareció ninguno de los caudillos mexicanos de esa época: Victoria, Guerrero, Iturbide, Santa Anna o Juárez. Tampoco Max Weber usó el ejemplo de la dictadura porfiriana para ilustrar su célebre modelo de dominación carismática. Sin embargo, Krauze demuestra en su libro que la figura del caudillo gravita en el centro de la historia de México. Y aquí reside, quizá, uno de los aportes esenciales de la obra que se inició con los *Caudillos culturales en la Revolución Mexicana*: comprender la energía carismática de los líderes más allá del campo restringido de la política. Los caudillos de Krauze, como los héroes de Carlyle, también pueden ser poetas, filósofos, historiadores o sacerdotes, es decir, intelectuales. De ahí que en este libro se desarrollen figuras como Lucas Alamán y José María Luis Mora, quienes a pesar de no haber estado al margen de las funciones políticas, fueron ante todo formadores de opinión y grandes jefes doctrinales. Ellos, lo mismo que Guillermo Prieto, Justo Sierra y Francisco Bulnes, cuyas menciones en el texto son recurrentes, podrían figurar en una *biografía del saber*.

Es interesante observar como cambia, a lo largo del siglo heroico, la proyección carismática de los caudillos. En el periodo que va de la Independencia a la Reforma, los líderes políticos hacen uso de lo que Charles Lindholm ha llamado "las técnicas del frenesi". Hidalgo,

Morelos, Iturbide, Victoria, Guerrero y Santa Anna encarnan el riesgo militar, la aclamación directa y un poder suprapolítico que no les llega por la vía del dominio pleno de las cuestiones de Estado, sino de la inercia simbólica del orden monárquico. A partir de la generación de Melchor Ocampo, el caudillo adopta la imagen civil del hombre versado en leyes políticas, que detenta una autoridad legítima y constitucional. Ahora, la exaltación popular de su persona es procesada por el espacio público de las élites, y su lugar, aunque distante de la sociedad, está más cerca del Estado. El fracaso del Imperio de Maximiliano indica el arraigo de esta nueva racionalidad republicana entre los círculos liberales. La República Restaurada fue la consagración del caudillo de levita y el Porfiriato, nacido de una revuelta militar, no hizo más que pacificar los cacicazgos armados que sobrevivieron a la guerra contra el Imperio y extendió la burocracia administrativa. Por eso el trauma estatal del México moderno es que desde Juárez la clase política haya aspirado a un desplazamiento de lo carismático por lo institucional y que, al cabo de medio siglo, en vez de una sustitución, se diera una síntesis de ambos elementos en el presidencialismo revolucionario.

El último de los caudillos civiles fue Francisco I. Madero y por eso se justifica que el libro termine con él. Luego de la frustración de su misticismo democrático sobrevino otro ciclo de sociabilidad caudillesca. Pero más que un umbral, Madero representa un desvío tentativo, una ucrónia posible que hubiera cancelado, antes de tiempo, la edad heroica en la historia de México. Quizá por eso su personalidad ejerce tal fascinación sobre Enrique Krauze. Sin embargo, el retrato de Madero es paradójicamente el más débil, pues apenas se resuelve en dos páginas. ¿Acaso con él la historia ha dejado de ser biografía? Esta presentación incompleta del último caudillo nos devuelve al *torno* de Vico. En el interior de lo que imaginamos como una época cerrada pueden reproducirse las tres edades a menor escala. Entonces los insurgentes parecerían dioses, Santa Anna, Juárez y Díaz serían héroes y Madero el hombre final del siglo XIX.

En *Siglo de caudillos*, Enrique Krauze conserva esa nueva *idea patriarcal* de la

historia que siempre ha distinguido su obra. La mirada moderna hacia la tradición heroica produce una escritura que enlaza la narrativa nacional con la arqueología de las herencias doctrinales. Desde una certeza democrática alcanzada, Krauze interroga a los sujetos protagónicos del secular autoritarismo mexicano. Pero sus retratos no esconden las tramas colectivas, ya que los héroes han sido captados, sin poses, en medio de la acción social. Esta persistencia del tema de los caudillos fundadores en los textos de Krauze desafía el vaivén de las corrientes historiográficas. Por eso, a su discurso pueden atribuirse las palabras finales de una célebre conferencia de Ernest Renan: "En ciertos momentos, el modo de tener razón en el futuro es resignarse a estar pasado de moda". ❧

## Le premier homme

de Albert Camus

por

FABIENNE BRADU



Paris, Gallimard, 331 pp., 1994.

El 4 de enero de 1960, Albert Camus moría en un accidente automovilístico. Llevaba en su maleta un manuscrito en proceso de elaboración, que ahora, treinta y cuatro años después, su hija Catherine da a conocer bajo el título de *Le premier homme*. El éxito del libro (la primera edición de 120 000 ejemplares se agotó en un mes) acallaría por sí solo las dudas que la crítica dejó aflorar sobre la oportunidad de publicar esta obra inconclusa: los lectores le rinden un más emotivo homenaje, leyéndolo con avidez, con curiosidad y también con legítima admiración por la maestría del primer trazo. La edición recoge las variantes escritas al margen, las indicaciones de posibles desarrollos o de reorganización del relato, y señala las partes ilegibles del

manuscrito, redactado a mano con una velocidad que traiciona a un hombre pudoroso y urgido de escribir un pasado hasta entonces inédito. Cuando muere un escritor, la tristeza no sólo nace de la pérdida de un ser humano a veces excepcional, sino también de la difícil resignación a no esperar de él una obra más. Por eso, la publicación de *Le premier homme* se antoja un regalo, un engañoso consuelo que, sin embargo, tiene algo de milagro.

*Le premier homme* habría sido una novela autobiográfica, pero la muerte prematura de Camus la dejó en un estado de autobiografía, inevitablemente escrita por la pluma de un gran novelista. Si rebasa la simple condición de anecdótico, de confesiones sobre una infancia duramente marcada por la pobreza y la orfandad de padre, es porque encierra una reflexión sobre el sentido de estas huellas iniciales. Se advierte una gran nostalgia por el "mundo inocente y cálido de los pobres, un mundo cerrado sobre sí mismo como una isla dentro de la sociedad", pero no hay autocomplacencia hacia el joven protagonista que, gracias a su inteligencia y su esfuerzo, será arrancado de la miseria como si se tratara de salir dolorosamente de un útero materno. El tema que se dibuja, por encima del relato anecdótico e incluso por encima de la búsqueda del padre que encabeza el proyecto como un ineludible frontispicio, es el tema de la pobreza. Camus la pinta con una verdad que no abreva en el detalle pintoresco, sino en el sentido profundo de lo que significa para un hombre nacer en semejante medio. La pobreza es, antes que un asunto de condiciones materiales de vida, una carencia de lenguaje, de pasado y de moral. No se trata de una pobreza dramática, de harapos o de hambre a la Dickens, sino de esa pobreza llana, monótona y limpia, que asegura una elemental sobrevivencia a costa de vidas sacrificadas a la contabilidad de los centavos. Y para no hacer de la pobreza una épica de la buena (o mala) conciencia, Camus inicia la evocación de su infancia con los juegos en las calles y las playas de Argel. "Reinaban sobre la vida y el mar, y lo más fastuoso que puede dar el mundo, lo recibían y lo usaban sin medida, como señores seguros de sus inagotables riquezas". Este preámbulo sirve

de contrapunto a la pobreza; es, a un tiempo, una justicia poética para completar la memoria y una manera de dilatar la entrada a la casa familiar, cuya puerta Camus empuja con todas las reservas de su reticente pudor.

Vivir en la pobreza, apunta Camus, es, por ejemplo, crecer en el estrecho círculo de los nombres comunes, en el desconocimiento de los nombres propios que, al visitar la casa de un tío más acomodado, el niño descubre como el glosario exótico de una realidad insituable: lo que en su casa se llama "plato" o "florero", en ese otro mundo, se llama "vajilla de Quimper" o "cerámica de los Vosgos". En el florero de la casa se resume la "pobreza de lo superfluo, porque lo superfluo nunca se utilizaba". Muy pronto, el niño Camus descifra los signos de la pobreza y, simultáneamente, los del otro mundo que rodea la isla y le enseña un sentimiento desconocido: la vergüenza y, un poco más tarde, la vergüenza de tener vergüenza. En la ceremonia de entrega de los premios escolares, el niño intuye que el hecho de que su abuela y su madre sean las primeras en sentarse en las sillas reservadas a los padres, sea una señal que traiciona su pobreza. Sólo años después, es capaz de formular la naturaleza de esta señal: los pobres siempre se adelantan a sus citas: tienen tan pocas obligaciones sociales y tan pocos placeres que temen no llegar a la hora.

La moral no atañe a los pobres, parece decir Camus, porque en su mundo no existen las tentaciones que le pongan a prueba: "La única cosa que Jacques (Camus) había podido ver y comprobar en materia de moral era simplemente la vida cotidiana de una familia obrera en la que, era evidente, nadie había pensado jamás que existirían otras vías que el trabajo más pesado para ganar el dinero indispensable para vivir". El robo de una moneda de dos francos y el espectáculo de la abuela buscándola entre la mierda del excusado público donde el niño fingía haberla perdido, no provocan en Camus el remordimiento que lo hubiese conducido a regresar la moneda a la estrechísima economía familiar. Al contrario, sólo muchos años después, se pregunta cómo pudo conservar la moneda y, gracias a ella, disfrutar de un partido de fútbol al día siguiente.

(Hay, en este episodio, un eco del leitmotiv de Meursault). La culpa, el remordimiento o la vergüenza se le revelarán por efecto de contraste con el otro mundo, es decir, cuando empiece a vislumbrar una realidad distinta a "la fortaleza sin puentes levadizos que es la miseria". Con el tiempo, esta falta de moral se transformará en una moral, a un tiempo idealizada y añorada como un paraíso perdido.

"La memoria de los pobres es menos copiosa que la de los ricos, tiene menos referencias en el espacio puesto que rara vez abandonan el lugar donde viven, menos referencias también en el tiempo de una vida uniforme y gris". La ausencia de una memoria familiar es otra consecuencia de la pobreza, que entorpece la búsqueda del padre, muerto en la primera guerra mundial por una patria cuyo suelo pisaba por primera vez. El misterio del padre, diluido en un puñado de recuerdos, no es otro que "el misterio de la pobreza que hace a los seres sin nombre y sin pasado, que los hace entrar en la inmensa muchedumbre de los muertos que hicieron el mundo al deshacerse para siempre". Más que en ningún otro momento, el novelista Camus tiene conciencia de que sólo la literatura podría resarcir el vacío de la memoria, dar una voz al anonimato de la pobreza, pero lo que acaba describiendo y escribiendo es la vanidad del proyecto.

La entrada a la escuela y, sobre todo, el encuentro con un maestro, Louis Germain, fueron la simultánea salvación y pérdida del niño Camus. Es arrancado para siempre de la "Inocencia de la pobreza" pero al mismo tiempo Camus descubre en los estudios una puerta insospechada para escapar del aire enrarecido de la casa familiar. No lo anima un espíritu triunfalista de renegado social, sino, al contrario, el sentimiento siempre mitigado de orgullo por sus éxitos y de traición a los afectos de sus orígenes. Louis Germain es mucho más que una figura sustituta del padre: es el *iniciador* que la providencia pone en el camino, "ese que debe ser amado y respetado para siempre, incluso si no es el responsable". La carta que se incluye al final del libro y que Camus le escribiera después de recibir el premio Nobel en 1957, es una conmovedora prueba de su gratitud: "He dejado

pasar un tiempo para que se disipara el ruido que me ha rodeado en esos días, antes de hablarle con el corazón abierto. Acaban de hacerme un honor demasiado grande, que ni busqué ni solicité. Cuando supe la noticia, mi primer pensamiento, después de mi madre, fue para usted. Sin usted, sin esa mano afectuosa que me tendió cuando yo era un niño pobre, sin sus enseñanzas y su ejemplo, nada hubiese sucedido." No lo es menos la carta que le dirige Louis Germain, pocos meses antes de la muerte de Camus: "Siempre mostraste un pudor instintivo para revelar tu naturaleza, tus sentimientos", le escribe el maestro que se precia de conocer mejor que todos sus biógrafos al hombrecito que tuvo sentado en su salón de clase. Algunas veces, siempre entre paréntesis, Camus insinúa una anticipación de su carácter de adulto: "Ya se dibujaba su naturaleza de formas múltiples, que debía facilitarle tantas cosas y volverlo apto para hablar todos los lenguajes, adaptarse en todos los medios, a jugar todos los papeles, excepto..." El paréntesis se cierra, sin que sepamos si Camus volvería más tarde sobre la excepción o la callaría para siempre. En otro momento, apunta algo fundamental para entender los resortes de su pensamiento y de su corazón: "Toda su vida, la bondad y el amor lo harán llorar, nunca el mal o la persecución que, al contrario, vigorizaban su corazón y su decisión".

Pero ni Germain, ni la madre de Camus, para quienes el escritor venció por única vez su pudor instintivo, pudieron leer estas páginas llenas de amor y de gratitud. La muerte de ambos destinatarios también invalida la reparación que pretendía ser este libro, publicado tardíamente.

El último capítulo que Camus alcanzó a escribir es un refrendo desenfundado de "una pura pasión de vivir enfrentada a una muerte total". Los párrafos corren, casi sin puntuación, hacia "la esperanza de que la misma fuerza que lo había empujado por encima de los días, le daría, con la misma generosidad, razones para envejecer y morir sin rebeldía". Es imposible, al seguir el ritmo vertiginoso de las palabras, no pensar en el automóvil que estalló a la mitad del camino y deshizo para siempre al hombre rebelde. ✽

## Pasado presente

de Juan García Ponce

por

CHRISTOPHER

DOMÍNGUEZ MICHAEL



Fondo de Cultura Económica,  
México, 351 pp., 1993.

*Pasado presente*, de Juan García Ponce no es la más acabada de sus novelas, pero quizá sea, con la evidencia que el autor nos proporciona descaradamente, la más íntima y valerosa de sus obras. Valor del artista que escribe una novela apenas en clave que retrata, con desigual fortuna, la intimidad de su generación. Un gesto de esta naturaleza no es común entre los escritores mexicanos y creo que sólo Juan García Ponce era capaz de efectuarlo. Irresponsable ante el escándalo que su libro podría causar y solidario con su propia memoria de artista, García Ponce ha escrito un texto cuya intención recuerda, si acaso, a las novelas autobiográficas de José Vasconcelos. En *Ulises criollo* o *La Tormenta* también se efectúa esa combinación entre personajes históricos y situaciones falsas, al jugar el autor la potestad de su yo contra la identidad del tiempo. Y si las memorias de Vasconcelos son una novela a pesar de la voluntad de su creador, la novela de García Ponce es una autobiografía vez y otra pesa a su manifiesta verdad novelesca. Admito que suena descabellado comparar a García Ponce con Vasconcelos, ajenos en el tiempo histórico y antipáticos en el espacio estético, pero me obstino en hilar correspondencias curiosas. Estamos ante dos escritores igualmente transidos por un Absoluto, de semejante afán monumental y dueños de una escritura que peca por ser, en ambos casos, descuidada y repetitiva, caótica y auto-complaciente. Vasconcelos quiso dejar testimonio de su periplo protagonizado en el teatro de la Historia; García Ponce está igualmente orgulloso de la actuación del artista en un escenario de idéntica

intensidad, esas alcobas donde el cuerpo y la mente dirimen sus trágicas batallas. Y no me resulta difícil imaginar un discretísimo coloquio entre Vasconcelos y García Ponce sobre la herejía de la esterilidad, conversación que ese peccador católico, rehén de la carne y el pseudo-gnóstico devoto del fetichismo hubieran llevado hasta el buen puerto de las confidencias prostibularias. Juan García Ponce acompaña a Vasconcelos en un pabellón solitario y mal afamado de la literatura mexicana, aquel que congrega a los impúdicos.

Pero García Ponce recurre a la memoria sin la rabia rencorosa que enfebreció a su improbable precursor. *Pasado presente* es una novela escrita con la aparente tranquilidad de espíritu que se permite un artista tras cruzar los fuegos purgativos de la transgresión. Más que un ajuste de cuentas, *Pasado presente* es un libro signado por la nostalgia de los cuerpos perdidos y de las amistades peligrosas, novela curativa y nostálgica en la que el autor se perdona la vida y se la perdona a sus estrictos contemporáneos.

*Pasado presente* parte del contrapunto entre dos escritores cuyas figuras resaltan sobre el cuadro de una generación. García Ponce cede la "obertura" no a Lorenzo, su evidente alter ego, sino a Hugo, ese amigo y rival, que inicia la narración comparando a la ciudad lastimada por el terremoto de 1985, con aquella otra de 1953, fecha donde comienza la narración. Hugo y Lorenzo son esos contemporáneos estrictos que asumen en conflicto los afanes generacionales y las educaciones sentimentales; el novelista retrata sus "infancias paralelas", y los ve triunfar, precozmente a Lorenzo con una obra de teatro premiada, y de manera más tardía a Hugo, quien en 1965 publica una novela titulada *Sucesión de un momento*. En esa fecha la acción de *Pasado presente* parece difuminarse.

Al ceder con insistencia esa primera persona a Hugo, el hermano-enemigo, García Ponce realiza una concesión cuyo valor irónico exalta la rivalidad literaria como una de las altas pasiones del espíritu. Caballeridad atenuada por atribuciones anecdóticas de otro calibre que cada lector juzgará a su manera. Una mujer, Geneviève, es el tercer personaje primordial en discordia, heroína cuya vida erótica es el gran motivo estético de *Pasado presente*.

Obsesionado por el mundo del sexo como lo estuvo Henry Miller, uno de sus maestros, Juan García Ponce —y esa me parece su carencia más dolorosa— nunca ha podido ser ese gran cronista de la sensualidad que sus libros prometen. Su exaltación del erotismo tiene mucho de sádica en el sentido original de la palabra. Sadeano entonces, García Ponce se complace en la repetición mecánica de las constantes y las variables que rigen el comercio sexual. Es improbable que García Ponce haya escandalizado alguna vez a una buena conciencia (pues éstas no leen novelas como las suyas), pero no deja de conmover (y atosigar) la insistencia del novelista en ese inmoralismo de la transgresión tan rebasado por la saturación pornotópica de la sociedad contemporánea. Mientras el exhibicionismo de Geneviève es una actuación que fascina a su creador, el lector no encuentra más que una sucesión de clichés cuyo estatuto ya es viejo en el entramado garciaponciano. Libro con libro, García Ponce va privando de sensualidad (cuya chispa es la capacidad de asombro) a su erotismo. Las heroninas de García Ponce, como las de Sade, viven una sexualidad destinada a satisfacer un sistema de ideas eróticas (Bataille, Musil, Klossowski, en este caso) antes que a provocar la sorpresa sensual del lector. Los actos de Justine y Juliette son, como se sabe, una demostración didáctica y sistemática de la filosofía de Sade. García Ponce afirma con razón que sus obsesiones, por serlo, son repetitivas. Pero el problema radica en que sus obras son novelas de ideas (eróticas) más que artefactos de la imaginación sensual, de tal forma que si el lector renuncia a compartir con el novelista esas obsesiones, el pacto se rompe, y García Ponce se condena a esa satisfacción solitaria que contradice, paradójicamente, su vocación como novelista de ideas.

*Pasado presente* añade poco al itinerario erótico de García Ponce, pero su naturaleza de novela en clave sí resulta una perturbación notable en la evolución de su obra. Con mayor desparpajo que en *Crónica de la intervención* —la gran *summa* de García Ponce—, *Pasado presente* expone, apenas camuflados, a los escritores y artistas de la llamada Generación de la Casa del Lago, y a muchos de los intelectuales de la época. Experiencias de grupo como *Poesía en voz alta*, el Centro Mexicano de

Escritores, o las revistas *s. nob* y *Universidad*, aparecen con la nómina casi exacta de sus protagonistas; encontramos citados por su nombre verdadero a personajes del ambiente literario y teatral como Sergio Magaña, Carlos Pellicer, Luis Buñuel, Jorge Ibarquengoitia, Seki Sano, Juan Rulfo o Salvador Novo. Y quien tenga un buen conocimiento de la historia gremial de la literatura mexicana reconocerá en el elenco de *Pasado presente* a personajes que podrían ser (y cito en desorden) Ignacio Retes, Jaime García Terrés, Pilar Pellicer, Juan José Arreola, Emilio Carballido, Tomás Segovia, Juan Soriano, Salvador Elizondo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, José de la Colina, Emilio García Riera, Luisa Josefina Hernández, Octavio Paz, María Luisa Elio, Carlos Fuentes, Jomi García Ascot, Fernando García Ponce...

¿Es *Pasado presente* una nostálgica broma literaria que García Ponce juega a sus contemporáneos? ¿O estamos ante una novela cuyo realismo memorioso será materia de curación para los historiadores literarios? Quizá sea demasiado pronto para emitir un veredicto. Los protagonistas de *Pasado presente* están vivos en su mayoría y serán ellos quienes decidan (en privado o en público) si García Ponce ha sido alevo, inexacto o extravagante al recrear ese México intelectual de los años que van de 1953 a 1965. Olvidando por necesidad la imprevisible opinión de los aludidos en una novela descaradamente alusiva, no me queda más que especular sobre el destino de *Pasado presente* como novela histórica y sentimental.

El problema de una novela en clave puede estar en la relación que uno u otro de sus elementos adquieran al paso del tiempo. ¿La dignidad artística de la novela convertirá a la clave en un aspecto secundario? ¿O al caducar el interés por la clave perderá lo más sustancioso de su carácter? Me inclino (y no sin reservas, dado que como crítico contemporáneo soy parte interesada en el desciframiento de la clave) por la primera solución. Creo que *Pasado presente* es una novela que sobrevivirá en la historia íntima de nuestra literatura precisamente porque ésta es su materia primordial. El gesto de García Ponce es un acto coherente con el ludismo de una obra, la suya propia, que ha querido registrar el itinerario del deseo; y

nada me parece más lógico que las pasiones de su generación hayan acabado por convertirse, de manera tan transparente, en el tema de una de sus novelas. Será la distancia en el tiempo la que borre algunos rostros o buena parte del contorno de *Pasado presente*. Pero algo quedará del aliento de una época gracias al retrato realizado por uno de sus intérpretes más apasionados.

*Pasado presente* es algo más que un cuadro generacional cuya ejecución debería sentar precedente entre nosotros; es una novela en la que Juan García Ponce entrega con integridad esa capacidad de evocación que es la más pertinente y frágil de sus virtudes artísticas. Desde que leyó a Thomas Mann, Juan García Ponce decidió venerar al artista como héroe y durante varias décadas ha sido fiel a su elección. Su obra es arbitraria e imperfecta pues de recurrencia del dolor y de búsqueda de la gracia está compuesta toda narración dramática que involucra a un héroe. Vasconcelos admitió con orgullo, al prologar *Ulices criollo*, que su vida política y moral no estaba escrita para caer en manos inocentes. La obra literaria de García Ponce no es *ejemplar* en idéntico sentido pues expresa abiertamente esa batalla aciaga del artista con una forma cuyo dominio total es imposible e indeseable. Y el resto no es silencio, como quiere Juan García Ponce, sino literatura. Para su fortuna y la nuestra. ✽

## Páginas de ida y vuelta

de Tomás Segovia

por

JOSÉ HOMERO

✽

Ediciones del Equilibrista, Hingham, Estados Unidos, 249 pp., 1993.

Si hubiera que elegir una figura incómoda en nuestros salones ilustrados

seguramente nos decidiríamos por Tomás Segovia. Sus intereses poéticos y vitales poco coinciden con los bogantes —y a menudo los enjuician. Conocedor de las varias teorías y disciplinas que han marcado nuestro siglo con una racionalización tan excesiva como falta de autocrítica sobre su legitimidad, ha procurado olvidar conocimientos. Despojarse: acto ritual, propiciatorio a la revelación, a un saber que sin anular acervos milenarios prefiere la experiencia del camino. Inocente e ingenuo devela misterios, señalando entuertos, indicando con claridad los calcáreos asientos que sustentan tantas certezas, mediante el sencillo acto de preguntar; sobre todo de preguntarle a los discursos pretenciosos desde dónde hablan. "La reflexión podría caracterizarse como ese modo de pensar que no puede ahorrar preguntas porque su centro de gravedad está mucho más en el preguntar que en el contestar."

*Páginas de ida y vuelta*, compilación de artículos periodísticos y conferencias impartidas y publicados en *El sol* de Madrid y *La jornada semanal* entre 1990 y 1991, inquiera en torno al concepto de propiedad intelectual, conserva mitos emergentes, que proponen el éxito económico como medida de todo valor, advierte equívocos, así la marginación del quehacer artesanal, se interroga sobre la naturaleza de la verdad y por qué la ciencia no se pregunta nunca sobre su lugar e identidad promoviendo en cambio una imagen neutra, deslinda servidumbres del deseo al tiempo que ejerce una crítica a la servidumbre de las doctrinas instituidas y ensaya otra mirada a la pintura mirando las obras de pintores soslayados. Son reflexiones deliberadamente fragmentarias y marginales que por senderos poco visitados nos conducen a la plaza donde debatimos qué somos, cuál es nuestra identidad. Son, sobre todo, reflexiones políticas en su acción más honda: muestran relaciones de dominio y promueven soluciones subversivas.

Presiento que este irónico vagabundo goza asumiéndose aguafiestas: niño oculto entre la estulta muchedumbre que observa complacida las nada obvias galas imperiales hasta que su impertinente y pueril observación diluye los tejidos invisibles. El acucioso y reposado discurso de este artesano del saber se nos presenta como una

pregunta por la significación y el sentido: de ahí que siempre recale e incida en la naturaleza de las frases, los términos y la dirección que indican, para remontar superficies y aflorar oscuridades. La naturaleza humana es significativa gracias al lenguaje, cuyo sentido debe a la temporalidad. "La noción de contenido implica pues dos (o más) términos e implica antecisión. Para que haya sentido es necesario que algo apunte a algo y que uno de esos algo sea pues antecedente del otro." Esa relación entre términos temporalmente distintos se encuentra igualmente en la historicidad. Y por ello, una época, como la nuestra, tan ufana en su indiferencia historicista e intelectual, se antoja peligrosamente vacía e ignorante.

La reflexión de Segovia, una busca y una defensa del sentido, una pregunta sobre las raíces existenciales de los lenguajes y una ética para otorgar sentido a nuestras vidas, propone un doble orden. Coexisten valores económicos y significativos. Frente al poder y su cohorte de oficiantes y emisarios vive el ámbito de la creación. Es el arte y manifestaciones consanguíneas, así el amor, el trabajo, la vida misma, limpia ya de afanes mercantiles, quienes dan significado a la vida, y significado implica memoria y deseo, conciencia del tiempo como urdimbre de la historia y el lenguaje. Segovia, ferviente cruzado de la poesía y del pensamiento, que es una misteriosa forma de la poesía, se afana en mostrarnos cuán inagotable es el vestuario con que el poder se disfrazaba para presidir nuestros sueños y costumbres. Por ello no aprueba la legislación institucional sobre la creación artística, se opone al contubernio arte-política y a todo aquello que sustituya la autenticidad por la expedición de cédulas profesionales.

Crítica que persigue poner en crisis el estatuto de la verdad, enseña cómo siendo imposible el acceso a la realidad, al hecho físico, a la cosa en sí de la filosofía, no es inútil la reflexión aceptando la indole regional e imposiblemente absoluta del saber. Desconfía de las teorías y de la ideología modernas tanto como del misticismo —ese simulacro de respuesta a la modernidad, no porque niegue sus atributos sino porque propician la intolerancia negando lenguajes radicalmente ajenos al suyo, mas no menos válidos. "Herederos de

dos arrogancias incompatibles, la oficial de la ciencia y la subterránea de la magia y el «misticismo», no es sorprendente que nuestros ideales de tolerancia se hagan bastantes lios."

La reflexión de Segovia entraña una lectura política y económica. Muchas veces creemos asistir al despliegue de un sentimiento poco moderno y, acaso, contramoderno, ya que enjuicia, somete al incendiario cristal de la razón, conceptos básicos de nuestros pareceres ilustrados. Pero decir contramoderno no significa decir antimoderno. Segovia sin duda no repudia el progreso; nos recuerda que la modernidad nació híbrida y junto a la voluntad de dominio aparece su crítica y la señal de otra razón y otro destino. Su juicio a la ciencia y las costumbres de la época: la idealización empresarial; la sustitución de las ideas de un autor por la difusión de su imagen descontextualizada, la idolatría tecnológica; la idolatría del dinero y la apariencia —que es el reino demoníaco según nos alerta la novela terrorífica y comprobamos diariamente— prosiguen las tortuosas relaciones que arte y pensamiento han tenido con su Enemigo: el poder. Para sortear las minas, como la teoría y la científica arrogancia, con que este demonio nos acecha, Segovia recurre a la ingenuidad preguntando desde qué lugar hablan los discursos. No le parece tan claro por qué el arte ha de ser oscuro excepto que haya poderosos motivos inherentes —¿No Valéry sentenciaba que "La forma cuesta cara"? Tampoco a guisa de qué el Estado ha de subsidiar la creación.

Quizá la palabra justa para definir los afanes de Segovia sea autenticidad. Pidiendo un compromiso moral aprende del artesano, desafiado por nuestra sociedad enamorada de innovación y cantidad pero no de la honradez, el amor y la responsabilidad por nuestras obras. Juzga vanidosa la pretensión de replantar el irresoluble misterio de la obra por los efluvios de la crítica, planta dendrícola y vampírica que inculca enfermedad en los vivos organismos a que su respiración ajunta.

Si he dicho que la hibridez distingue a juicio de Segovia nuestra vida, es claro que sólo lenguajes alternos y despreciados (sin precio: fuera de la órbita económica) podrán conferirnos sentido, razón de ser. Su recusación

del conocimiento instituido —acervo: atesorar— responde a que parecénle consustanciales al saber apertura y desarraigo y no seguridad y obediencia, esas virtudes monacales de las academias; un desarraigo intrínsecamente ligado a la noción de orfandad que ha explorado en su poesía. No abro pasadizos forzando galerías. Segovia es quien destaca la indole poética de su reflexión. Segovia pide tolerancia. Que la ciencia acepte los lenguajes comúnmente llamados naturales —la religión, el arte— y que éstos no pretendan saber más que la ciencia a fin de proscribir la tentación del dominio absoluto de la verdad.

Segovia señala que vivimos en una tensión paradójica: a la movilidad tecnológica corresponde una inmovilidad intelectual. Por ello, su crítica no sólo nos insta a dar sentido a nuestros actos a través del amor, el arte, la responsabilidad, todo aquello que nos define como seres históricos: "la posibilidad de tener antepasados y de transformarnos a nuestra vez en antepasados (o sea, de tener descendientes) es, en la práctica, la proyección esencial de sentido", también que transformemos nuestra actitud. Dentro de este planteamiento ocupa básico sitio la crítica de la literalidad. Si la ética de Segovia no se desliga sino que al contrario se encuentra intrínsecamente vinculada al decir, la intolerancia no es ajena a una mistificación semántica: la intolerancia es literalidad y la literalidad, intolerancia. Con el fin de sitiar la literalidad atacando con ello su bastión intolerante, Segovia remite al romanticismo, el "último acontecimiento de veras serio que ha sucedido en la historia del espíritu", que nos indicó que era posible y necesario contar con una mirada doble; "profundo cambio de actitud frente a la significación, primera tentativa de mantener simultáneamente ante los ojos sus dos grandes provincias sin desviar la mirada ni de una ni de otra."

Segovia: un político radical y un poeta de certeras reflexiones, más ciertas porque nos invitan, exigen que pensemos olvidando teorías, metodologías, progresos y seguridades para emprender, una vez más, el camino hacia nosotros mismos, venero del auténtico saber. La petición honrada y conmovedora de un vivificante pensamiento "en estrecha alianza fraternal con esa otra

forma suya que es la poesía." *Páginas de ida y vuelta*: uno de esos libros árbol cuyas raíces se prolongan en nuestro cerebro, cuyas circunvoluciones se desvían hacia nuestros músculos, cuyas ramas de pronto conducen ya nuestra sangre, cuya sangre forma parte desde hoy de nuestra alma. ❖

## La expresión nacional

de José Luis Martínez

por

JAVIER ARANDA LUNA

❖

Conaculta, México, 467 pp., 1993.

Como es frecuente en el medio cultural mexicano no se ha reconocido suficientemente la importancia de la labor de José Luis Martínez en nuestra literatura. Como Jaime Torres Bodet —de quien fue secretario—, José Luis Martínez ha vivido con el estigma de haber sido funcionario público y, para colmo de algunos, dos veces diputado del partido en el poder. Se puede y se debe criticar toda función de servicio público a la ejerza o no un escritor. Pero minimizar una obra intelectual por ello resulta un exceso. De generalizarse tal prejuicio quedarían fuera de la república de las letras, por ejemplo, escritores como Octavio Paz, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia, Jaime Sabines y Carlos Fuentes por haber sido funcionarios o por haber ocupado algún puesto de representación en algún momento de su vida.

Quizá otro prejuicio que ha acompañado a José Luis Martínez sea el que comparte con otros críticos literarios: el que considera a la crítica como una creación menor de la literatura. Pero ¿de veras será inferior *Sor Juana Inés de La Cruz* o *las trampas de la fe* a *La casa de los espíritus*? La crítica es, ante todo, una lectura inteligente. Como el cuento o la poesía ofrece, en sus mejores momentos, una perspectiva distinta de

las cosas. Discierne, discrimina, organiza, da sentido al conjunto de una o varias obras. Como toda creación la crítica se ha modificado —como el sentido del gusto— con el tiempo: recordemos que Pope y el Doctor Johnson desdeñaron la poesía que no se amoldaba a los cánones de la literatura clásica y que, contrario a la imparcialidad pregonada por algunos, Baudelaire aseguró que debería ser, además de entretenida, apasionada y poética, profundamente parcial. Pero aunque el gusto haya cambiado permanecen las cartografías que los grandes críticos delinearon de las obras que atendieron.

Durante varias décadas José Luis Martínez se ha dedicado a organizar no pocos nichos de nuestra tradición literaria. Su voluntad para ordenar, aclarar y entender nuestra historia literaria ha tenido el fin didáctico de "facilitar en los lectores el conocimiento y el aprecio de personalidades y obras fundamentales", como él mismo lo ha dicho. No es extraña esta actitud en quien por años ejerció el magisterio. Su labor constante e individual llama la atención por la amplitud de sus objetivos: tiene propensión —como confiesa— a las empresas "excesivas". Da la impresión de querer revisarlo todo: no sólo el contenido del libro sino su tipo de impresión, la imprenta donde fue publicado, las librerías donde pudo adquirirse, las bibliotecas que pudo consultar su autor, los movimientos políticos y sociales que le tocó vivir. Parece que no hay rincón de nuestra letras que desconozca: desde los magníficos poemas nahuas hasta la producción novelística reciente. No es casual que viva—sin hipérbole— en una vasta biblioteca.

José Luis Martínez inició su trabajo literario como poeta: publicó en la década de los treinta la plaquette *Elogio por Melibea*. Fue, es, la única incursión que hizo en ese género literario. Convencido de que no podría ser un "verdadero poeta" optó por "sacar creadora de mi falta de imaginación proveedora" dedicándose, primero, a la crítica de novedades y después al ensayo. Por medio del ensayo se fue concentrando en las letras mexicanas "como una manera de entender nuestras propias raíces". Interesado siempre por el dato revelador, por el detalle indispensable para aclarar ciertas zonas del quehacer literario empujó buena parte de sus días

al laborioso trabajo de investigación hemerográfica.

Un libro que recoge una parte significativa de la cartografía de nuestras letras diseñada por él es, sin duda, *La expresión nacional*, aparecida por vez primera en 1955 y reeditada hace unos meses por el Conaculta. La mayoría de los textos allí reunidos fueron escritos entre 1947 y 1952. Esta obra escrita bajo los demonios de la curiosidad y la pasión del lector atento tuvo, según su autor, un sentido claramente utilitario: contribuir a la integración cultural del país. No es casual que en *La expresión nacional* Martínez haya centrado su atención en el siglo XIX mexicano pues en él se gesta, con toda intención, lo que puede llamarse propiamente cultura nacional.

El siglo XIX mexicano es un siglo de efervescencias en todos los planos de la vida del país, como acertadamente destaca José Luis Martínez. Es un siglo de invasiones extranjeras, afianzamiento de gobiernos liberales, de pérdidas territoriales, de caudillos, de pugnas ideológicas. La vida intelectual, lejos de desaparecer, se robustece. Los escritores toman partido y hacen de su literatura un medio para expresarlas. No limitan su actividad política a la mera publicación de sus ideales: participan en el Congreso y aceptan cargos públicos. Florecen la crónica y el arte de la litografía como formas idóneas para afianzar el sentido de la cultura nacional y para impugnar poderes mal encarnados. El gran tema de buena parte de esa literatura es México. No es casual esa actitud: la literatura era entendida "como una función al servicio de la patria".

*La expresión nacional* se inicia con un panorama político y cultural de "nuestro primer siglo de vida independiente". Da cuenta de empresas culturales como los periódicos *El Siglo XIX* y *El Monitor Republicano*, publicaciones sin cuya existencia ese período de nuestra historia habría sido, sin duda, otra cosa. No olvida, por supuesto, esa otra gran empresa cultural que surgió en la segunda mitad de ese siglo: *El renacimiento*. Tuvieron cabida en ese semanario —como en la Academia de Letras— liberales y conservadores, los escritores consagrados y las jóvenes promesas capitaneados por el talento de Ignacio Manuel Altamirano. José

Luis Martínez, además de en las tendencias generales de la época, también se detiene en la vida y la obra de algunos de sus principales protagonistas: Lizardi, Mora, Ramírez, Altamirano, Acuña, Díaz Mirón, Urbina, Payno, García Icazbalceta, Gutiérrez Nájera. En la última parte del libro José Luis Martínez señala lo que considera las "tareas para la historia literaria de México". Tareas que felizmente desde la primera edición de *La expresión nacional* se ha encargado de cubrir. ✽

## Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanohebrea

de Angelina Muñiz-Huberman

por

JOSÉ RICARDO CHAVES

✽

Fondo de Cultura Económica, México,  
1994.

En los últimos años las referencias a la cábala se han vuelto más y más comunes en el ámbito crítico y literario. Desde los trabajos de Gershom Scholem —aquél del docto volumen en el poema del gólem—, la cábala dejó de ser un tema tabú en la conversación seria —por lo que acarrea de supuestas ignorancia y superstición— y se tornó en un elemento más que tomar en cuenta en la historia de las ideas y de la cultura. El magno trabajo de Scholem titulado *Las grandes corrientes de la mística judía* (cuya traducción el Fondo de Cultura anunció hace años) es hoy material de consulta obligatoria para todo aquel que busque una guía seria en un terreno tan espinoso.

Hay que decir que Scholem dio validez académica a la cábala no sin secarla un poco de su humedad mí(s)tica y mágica. La tornó presentable a los me-

dios racionalistas, a fuerza de meter bajo la alfombra los polvosos talismanes y grimorios de cabalistas mesiánicos como los que aparecen en la narrativa de Isaac Bashevis Singer. Estos aspectos digamos irracionales, si no descuidados, si no tan elaborados en la presentación que Scholem hace de la cábala, han sido desarrollados por uno de sus discípulos, Moshe Idel, en otro título clave en la actual bibliografía cabalística: *Kabbalah. New Perspectives*, publicado por la Universidad de Yale. En el ámbito crítico hispanoamericano, algunos autores que han trabajado el tema cabalístico en sus múltiples posibilidades son Jaime Alazraki (en su relación con Borges) y, más recientemente, Esther Cohen en *La palabra inconclusa*, donde se vincula la cábala con autores y críticos modernos como Mallarmé, Eco, Barthes y Harold Bloom.

A estos títulos viene a añadirse ahora *Las raíces y las ramas*, de Angelina Muñiz-Huberman, también conocida por su obra como poeta y narradora. Esta veta "creadora" no le impide el rigor y el orden a la hora de emprender su trabajo crítico (en la medida en que se supongan crítica y creación como cosas separadas). Este libro está dividido en dos partes. En la primera se abordan los orígenes de la cábala judía, es decir, las raíces, las fuentes, mientras que en la segunda se estudia su cristianización e incorporación literaria en la Edad Media y el Renacimiento, esto es, las ramas, las derivaciones.

La primera parte es más informativa y no tan novedosa para un lector de los libros de Scholem, aunque funciona como una buena introducción al lector principiante. Cronológicamente va desde los principios de la cábala en 1200, aproximadamente, hasta la ruptura de España y el desplazamiento del eje cabalístico de Toledo a Safed. Se va del *Zohar* a Isaac Luria, de la confiada cábala del árbol sefirótico a la pesimista cábala del exilio y de los vasos rotos. La segunda parte presenta la cábala en su contexto cristiano, ya sea en la Florencia de Marsilio Ficino y Pico della Mirandola, en la obra del mallorquín Ramón Llull, en los diálogos de León Hebreo o en el mismo Cervantes. Aquí se encontrarán lecturas interesantes de esos y otros autores como Fray Luis de León y Juan Luis Vives.

El concebir la cábala básicamente como una "cosa judía", aun en un medio cristiano, hace que se descuide la poderosa tendencia sincrética (y por tanto herética) de la cábala. Parte de este sincrétismo se manifiesta en la proclividad de muchos cabalistas a los aspectos mágicos y misteriosos. No se trata de un misticismo pasivo, sino activo, interventor. En el Renacimiento, cuando la cábala ingresó al medio cristiano, no lo hizo sola sino acompañada por otros ingredientes ideológicos de parecido perfil —aunque no judíos—: hermetismo, neoplatonismo. Lo que se conoce como cábala cristiana no es más que una cábala ecléctica en la que el cristianismo es apenas uno de los elementos constituyentes. En todo caso, se trata de un cristianismo gnóstico, introspectivo, no del cristianismo romano y ritual.

Esto viene a cuento porque en el recorrido que hace la autora, cuando llega a los siglos XVIII y XIX, cae en el prejuicio de desacreditar a algunos autores por sus lecturas mágicas u oculistas de la cábala, olvidando que esto no fue privativo de estos siglos sino casi una constante desde el Renacimiento, en mayor o en menor grado, por lo menos en un ámbito cristiano. Sin cierta contradicción la autora no puede condenar por charlatanes a Eliphas Lévi o a Papus en el siglo XIX y absolver a Agrippa y a John Dee en el siglo XVI, cuando tanto unos como otros estaban impregnados hasta el tuétano de cábala y magia. Que se trata de una cábala espuria... pero, ¿cuál cábala no judía no lo es? Las ideas mágicas de los tomos de la *Filosofía oculta* de Agrippa no son menos arbitrarias para un racionalista que las de *Dogma y ritual de la Alta Magia* de Eliphas Lévi.

Y si de fecundaciones literarias se trata, no olvidemos los aportes de los ocultistas decimonónicos lectores de cábala —espuria o no— al imaginario romántico, primero, y simbolista, después, y, de este lado del Atlántico, al del modernismo hispanoamericano. Ahí están los casos de Nerval, Baudelaire, Huysmans, Yeats, Dario... Ocultistas influyentes en ambientes literarios, como el ya mencionado Eliphas Lévi en Francia o Mac Gregor Mathers en Inglaterra, pusieron a circular fragmentos del *Zohar* en lenguas vernáculas. Ese último tradujo del latín la *Kabbala Denudata* (1677) del cabalista cristiano Knorr

de Roserth. Otro ocultista inglés, Wynn Wescott, tradujo el *Séfer Yetzirah*, otro "clásico" cabalista y escribió *Una introducción al estudio de la cábala*. Como puede apreciarse, quizás nunca la cábala —aunque fuera mezclada con variopinto ocultismo— había tenido una relación más productiva con los medios literarios como en el pasado siglo.

Estas observaciones para nada afectan el trabajo de Angelina Muñiz pues, como bien lo anuncia desde el título, su foco de atención es la cábala hispanohébraica (no la "cristiana") y sus épocas literarias son la medieval y la renacentista, no la romántica. Su mención de la cábala en los siglos XVIII y XIX es más bien incidental. Sin duda *Las raíces y las ramas* viene a reforzar con amplio mérito la bibliografía cabalística en español. ✽

## Amigos desconocidos

de Jules Supervielle

por

ALFREDO GARCÍA VALDEZ

✽

Editorial Vuelta. Selección de José Luis Rivas y prólogo de Ida Vitale. México, 1994.

Jules Supervielle (1884-1960) fue siempre un poeta cercano al ámbito de Hispanoamérica. Nacido en Montevideo, estuvo ligado a Uruguay tanto como a Francia; fue amigo y traductor de Alfonso Reyes, Rafael Alberti, Octavio Paz —o fue traducido por ellos, cuando la relación entre dos lenguas es en primer término una relación de amistad. Su influencia fue notable en nuestros países, sobre todo en las primeras décadas del siglo; mantuvo contacto con los escritores uruguayos, y Xavier Villaurrutia escribió a partir de su poema *Saisir* una memorable variación: el "Nocturno de la estatua".

La presente antología fue elaborada con base en *Bosque sin horas*, una amplia muestra de la obra poética de Supervielle traducida por Rafael Alberti y

otros en 1932 para la editorial Plutarco; y tomando en consideración los índices de las obras completas del autor que prepara la casa Gallimard. Es también una muestra de los traductores que se han ocupado de Supervielle durante los últimos sesenta años: Rafael Alberti, Manuel Altolaguirre, Angel J. Battistessa, Ida Vitale, Carlos Sabat Ercasty, Mariano Brull y el mismo José Luis Rivas, entre otros. Aunque toma en cuenta sobre todo la poesía, incorpora tres nutridos ejemplos de prosa: los excelentes relatos de *La niña de altamar*, la égloga uruguaya *Beber de la fuente* y una serie de *Notas y aforismos*.

Contemporáneo de los últimos simbolistas y de los jóvenes surrealistas, Supervielle desarrolló una obra personal, atento sólo a las metamorfosis que ocurrían dentro de su espíritu, en una época que subordinaba la persona a las escuelas, las camarillas y los manifiestos. Empezó imitando a Laforgue —su otro gran paisano, lo mismo que Lautréamont—; y haciendo por su cuenta algunos poemas sobre las pampas que dejan un vago sabor a la *Anábasis* de Saint-John Perse. Con *Gravitaciones*, libro aparecido en 1925, alcanza una voz propia; con todo y que un texto como "Sed buenos con el poeta", anunciaba ya dicha voz desde 1919. Supervielle fue un poeta tardío; pero su amplia obra está adscrita toda a una espléndida madurez, llegando a bifurcarse hasta la novela y el teatro. Esta obra, como una pasión silenciosa, fue creciendo rica en matices y en sorpresas, bajo una mano que corregía incansablemente inclusive las páginas ya publicadas.

En el prólogo de la presente antología, Ida Vitale asienta: "Se ha dicho que nada sucedió en la vida del poeta, excepto el drama de su primera infancia: la muerte de sus padres, después de beber agua envenenada con el cardenillo de una llave, cuando el pequeño Jules tenía ocho meses". El niño creció en la casa de unos tíos de Montevideo, que tenían cuatro hijas, y sólo hasta los nueve años se enteró de que éstos no eran sus padres, en medio de una tormenta de nieve en la sierra de España, cuando los acompañaba en un tren que se descarriló durante la noche. Muchos poemas de Supervielle, incluidos en esta antología, son interpelaciones a la joven madre fallecida, o están rodeados por el calor de este ser que no muere

sino que vive transformándose en otros seres, en el multiforme limbo. En los relatos titulados "La desconocida del Sena" y "Los cojos del cielo" las personas tampoco mueren: ingresan a un purgatorio situado en el mar o encima de las nubes, no para cultivar el remordimiento sino para darse a este juego de las transformaciones.

El mundo de Supervielle está lleno de hadas vegetales, animales y sentimentales que ocupan el tiempo en trocarse unas en otras con sus propias varitas mágicas. Tiene bestias, situaciones e instrumentos que recuerdan alguna vez a los países íntimos poblados por Henri Michaux —quien fuera amigo suyo—, bien que en escenarios de luz y candor. El mar es una presencia constante, visto como un reino autónomo y rico en posibilidades, opuesto a los reinos del cielo y de la tierra. La voz que lo describe no es la de la teogonía o la rapsodia: es una voz cortés, delicada y llena de consideraciones. A veces se muestra atónica, pero de hecho no se sorprende; en otras, se manifiesta dolida por la imposibilidad temporal de reunirse con sus propias criaturas. El tono y el fraseo de Supervielle son inconfundibles, a pesar de la diversidad de formas que escoge para expresarse: el alejandrino de Victor Hugo, el verso libre, la canción menor (semejante a la española), el relato o el aforismo.

En un fragmento en prosa de "Sol y sombra", el poeta dice: "He alcanzado una edad en que tengo absolutamente el derecho para considerarme póstumo tanto más cuanto que, si bien todavía no desaparezo, poseo con seguridad la buena fe y la tenacidad de los difuntos". Supervielle fue ante todo un hombre bueno, en el sentido en que se describió a sí mismo su contemporáneo Antonio Machado; pero fue también un hombre abrumado por la muerte, con más fantasía que fe en Dios, con más nostalgia que pasiones terrestres, marcado para siempre por la orfandad y el exilio trasatlántico. En *La fábula del mundo* (1938) y en el relato "El buey y el asno del pesebre" muestra una religiosidad laica, llena de reticencias y condiciones, más atenta a los milagros naturales que al dogma y a la teología diestra en demostraciones de circo. En este aspecto se aproxima a Georges Schehadé, quien escribió también sobre el pesebre y la Virgen, además de

un homenaje al autor de *Gravitaciones* titulado "Retrato de Jules".

*Amigos desconocidos* (titulado como un libro de Supervielle publicado en 1934) es una antología amplia y diversa en textos y traductores, hecha a partir de una obra que a lo largo de muchas décadas mostró la calidad y la madurez en todas sus transformaciones. Ahora por segunda vez, como hace cincuenta años en que el autor vivía con los ojos abiertos hacia nosotros, los lectores de lengua española podremos acercarnos a esta poesía viva y fundamental. ✽

## Un tigre en el trigal

por

VÍCTOR SOSA

✽

Haroldo de Campos, *Finismundo: el último viaje*, Newman/Poesía, Málaga, España, 1992.  
Yugen (*cuaderno japonés*), Syntaxis, Canarias, España, 1993.

"Quien me coma se llenará de mí", advertía Cristo a los hombres en ese lenguaje tan poético como profético y tan cristalino como enigmático que aún resuena en la conciencia de Occidente. Siglos después, en las costas americanas, el Sacramento volvería a repetirse: un obispo portugués —llamado significativamente Sardinha— sería —previa coacción— devorado por los indios brasileños que no repararon en las evangelizadoras razones del bienintencionado. En ese nada bucólico *almuerzo en la hierba* se inspiraría el poeta Oswald de Andrade para redactar su "Manifiesto antropófago" (1928), como una actitud de antropofagia cultural ante el eurocentrismo reinante en tierras americanas. Se trataba otra vez de una deglución, pero ahora ya no de la carne sino del discurso del poder proveniente de las grandes metrópolis culturales. "Wagner sucumbe ante las Escuelas de Samba de Botafogo", decretaba Oswald

de Andrade en una lengua que también era una herencia cultural europea y que, por tanto, ponía bajo sospecha la arrebatada declaración de superioridad. Pero lo interesante del caso radica en la desconstrucción del discurso del poder y en ese primer gesto para construir nuevos códigos de representación que coadyuvaran a la creación de una *identidad* del sujeto americano.

Si el periodo *antropofágico* reveló esa capacidad omnívora de la cultura brasileña, será con la irrupción de la poesía concreta —a mediados de los años cincuenta— cuando se consolide un discurso estético originalmente propositivo, más allá de la necesaria pero limitada etapa *nacionalista* y de confrontación. Y en ese *más allá* aparecen Decio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos, apropiándose *antropofágicamente* de innumerables vertientes propositivas y desarrollando una teoría y una práctica de la *producción* poética. En efecto, con ellos el poema deviene producto: "objeto útil" que se expresa en una zona lingüística "verbivocovisual", participando así de instancias perceptuales inéditas en la experiencia poética. Las apropiaciones pasan por Mallarmé y sus "subdivisiones prismáticas de la idea" así como por la semiotización de los blancos en la página; pasan por Pound y su método ideográfico trazado en *Los Cantares*; pasan por Joyce y su *Finnegans Wake*; por Apollinaire y Cummings; por Eisenstein y Mondrian; por el Futurismo y el Dadaísmo. Pasan, naturalmente, por Oswald de Andrade y João Cabral de Melo Neto, dos figuras gravitatorias en la cultura *modernista* brasileña.

Por eso no es posible acercarnos a la más reciente producción poética de Haroldo de Campos (Sao Paulo, 1929) sin tener en cuenta que estamos ante el "producto de una evolución crítica de las formas". La tradición subyace detrás de las palabras; la historia aún no escrita de la concreción subyace, respira y se *hace presente* en la astillada materia verbal del paulista.

En *Finismundo: el último viaje*, el poeta retoma la homérica *Odisea* y reelabora en dos tiempos poéticos el tema del último viaje de Ulises. En el primer tiempo, enfatiza en clave épica la imposibilidad de dicha empresa, lo desmesurado de su aventura. Haroldo de Campos dialoga con Dante ya que el florentino

condena a Odiseo por atreverse —en su vejez— a enfrentar "l'alto mare aperto" en busca de la Isla prohibida del Purgatorio —en cuya cima, según la geografía dantesca, se encontraba el Paraíso Terrestre. El navegante se atreve y sucumbe; transgrede y es castigado. En ese sentido, Haroldo tiene razón al parangonar a Ulises con otras grandes figuras transgresoras: Lucifer —"il primo superbo" al decir de Dante—, Adán el primer hombre y Prometeo. Podríamos continuar el símil con la mítica figura del poeta —pensemos en Orfeo— ese que no tiene "lugar donde poner los ojos" ya que todo se disipa ante su mirada —todo es deseo de Euridice y desastre; imposibilidad de lo deseado: Ítaca.

En ese anhelo navega Ulises: en ese después del ahora que es "imprevisto hilo en la tela de Penélope". Porque aquí ya no hay lugar para Ítaca, que sólo es un territorio de la memoria, un punto de partida hacia lo único real que es lo imposible:

desmemoriado de Ítaca —el  
más-alla-de-la-memoria —el  
revés: Ítaca al reverso:  
la no-pacificada  
vigilia del guerrero —en el lugar  
de la ventura el aventurado  
deslugar —il folle volo.

En ese *loco vuelo* se pierde Ulises. Se pierde como, siglos después, se perderá Altazor "encerrado en la jaula de su destino". Dos figuras paradigmáticas que parecen homologarse en el sentido trágico y en la constante del viaje como devenir y como caída. En efecto, si Ulises surca el "espejo de Poseidón: el marocéano" en busca de "el no-mapeado/Finismundo", Altazor, surca el cielo sin dioses en un viaje que es una caída metafísica y metalingüística: "Hemos saltado del vientre de nuestra madre o del borde de una estrella y vamos cayendo". Es un destino sin oráculo y sin dioses el que nos descubre la modernidad.

Es en este mundo abandonado por los dioses —y ocupado por los ordenadores— donde Haroldo de Campos ubica la segunda re-visión del personaje homérico, apuntando paródicamente contra la desangelada condición del hombre contemporáneo:

¿Periplo?  
No hay. Te espían los semáforos.

Tu fuego prometeico se resume  
en la cabeza de un fósforo —Lucifer  
portátil y/o  
nadería flamífera.

Ni Ítaca ni viaje; ni siquiera caída alta-  
zoriana pervive en esta perversa pará-  
frasis irónica. ¿Crítica de la condición  
postmoderna que invalida el *non plus  
ultra*, el vedado pasaje allende las col-  
umnas de Hércules? Crítica de la capi-  
tulación; del quemar las naves ante el  
*loco vuelo* del deseo. Si no hay periplo  
no hay poesía, parece decirnos Haroldo  
de Campos, si no hay misterio no hay  
transgresión, no hay, en suma, posibili-  
dad ninguna para el goce.

De otro periplo trata *Yugen* (*Cua-  
derno japonés*). De un periplo que co-  
mienza mucho antes de la partida de  
Haroldo de Campos al Japón. Se trata  
más bien de un reencuentro —como di-  
ce Andrés Sánchez Robayna, responsa-  
ble de la nota epigonal y de estas “solidarias  
*transcreaciones*” haroldianas—  
con una cultura largamente pensada y  
admirada por el poeta brasileño. No ol-  
videmos que la escritura ideogramática  
de China y Japón fue vista como un an-  
tecedente más de la *concretud*, como  
un “llamado a la comunicación no ver-  
bal”, rescatando la identificación iso-  
mórfica entre forma y contenido. Ideo-  
grama, entonces, como potenciación de  
ese “mínimo común múltiplo del len-  
guaje” que tanto desveló a los poetas  
concretistas.

Entre el “cuaderno de viaje” —a la  
manera de Bashō— y el diario poético,  
se va construyendo este pequeño pen-  
tagrama signico. Sin embargo, a dife-  
rencia del “poema/producto” de la  
época *heroica* del concretismo —que  
intentaba comunicar su propia arqui-  
tectura— estos poemas de *Yugen* pare-  
cen conceder un mayor espacio a la *ex-  
presividad* de las palabras. Asumen la  
intrinsic referencialidad del lenguaje  
poético sin la mala conciencia que pre-  
valencia en el espíritu de vanguardia.  
Esto se explica en la intención: lo que  
rescata Haroldo de Campos en este ca-  
so, en el espíritu de la poesía japonesa,  
el *mono-no-aware* (sentimiento com-  
pasivo por las cosas) que subyace de-  
trás del signo ideogramático. No hay  
regresión posible en esta actitud; hay,  
otra vez, apropiación —y antropofa-  
gia— de otros discursos expresivos.  
Hay reconocimiento en el acto de ver:

bajo la luna  
de agosto  
del año 1004  
lady murasaki  
escribió aquí  
las historias de genji  
puedes verla  
esplendor de seda  
—kimono blanco  
violeta y verde—  
en el acto de:

mujer-mariposa  
posada junto al borde  
de su tintero.

La condensación expresiva del lengua-  
je —ese “mínimo común múltiplo”— si-  
gue en *Yugen* tan presente como en los  
primeros poemas del autor. Lo que si  
se atenúa es el lado teórico del discurs-  
o —aquello que he llamado *poética de  
la investigación* y que fundamenta la ri-  
gurosa radicalidad de la experiencia  
concreta—; se atenúa pero no desapare-  
ce ya que —aún ahora— estamos an-  
te una escritura “reflexivo-metalingüis-  
tica”, como la define su autor; ante una  
escritura que reconoce las posibilida-  
des prismáticas de su cuerpo y que sa-  
be observarse a sí misma en el intrinca-  
do juego de las formas.

*Yugen*: ¿un retorno a la *expresividad*?  
Puede ser. Pero Haroldo de Campos no  
pinta un tigre para luego gritar “tigre”.  
Pinta un trigo con las palabras y espera  
el inminente rugido de la fiera. ❖

## El origen sigue siendo

de Juan Liscano

por

DAVID MEDINA PORTILLO

❖

Alfadiel Ediciones, Caracas, 45 pp., 1993.

Las imágenes del apocalipsis parecen  
ser tan necesarias como nuestras sacra-  
lificaciones del origen. Tanto que dicha  
necesidad puede llegar al extremo en

que la sitúa Frank Kermode recordando  
a Aristóteles: “El médico Alcmeón ob-  
servó que los hombres mueren porque  
no pueden unir el principio con el fin”.  
En este sentido, una ruptura con res-  
pecto de alguno de estos puntos afecta-  
rá al otro polo, irremediamente.

Ahora bien, desconozco los porme-  
nos filosóficos y religiosos sobre los  
que se cimenta una especulación de es-  
ta naturaleza, sin embargo, entiendo  
que en el centro de este nudo se en-  
cuentra también la génesis de gran par-  
te de las ideas que hoy nos alertan  
sobre una crisis de lo literario. La expli-  
cación es conceptuosa. En nuestros  
días la literatura —pensada como re-  
presentación y comunicación trascen-  
dentes— carece de las virtudes neces-  
arias para imponerse en cuanto función  
integradora y reveladora de un sentido  
del mundo. La causa de dicha situación  
está en la ausencia de pacto con el ori-  
gen sagrado del lenguaje —léase Verbo  
de las Escrituras— que, a partir de la  
primacía de la razón sobre la antigua fe  
ecuménica, ha transformado el lengua-  
je en mera palabrería. Vistas así las co-  
sas, el vacío literario contemporáneo  
no es otro que el anuncio de la muerte  
de la literatura: a un lenguaje sin origen  
le corresponde, geométricamente, un  
bla bla sin fin.

La literatura va hacia su esencia y des-  
aparición. Tiende a reabsorberse a sí  
misma. Si ha de persistir, será con pro-  
fundos cambios; quizá regresando al len-  
guaje hablado o volviéndose visual; o  
bien despersonalizándose hasta la anon-  
imia; o bien descubriendo de nuevo la  
realidad, callando por un tiempo, para  
volver a hablar desde el fondo de las co-  
sas, desde un orden espiritual cada vez  
más necesario.

El párrafo pertenece a Juan Liscano  
(Caracas, 1915), lo publicó en 1976 como  
parte de una larga reflexión sobre el  
vínculo entre ética y estética (*Espiri-  
tualidad y literatura*). Retengo de él la  
siguiente medida drástica sin la que, al  
parecer, nuestra situación no tendrá sa-  
lida: callar por un tiempo. Después de  
la querrela palabra-mundo (que al de-  
cir de varios es una de las pocas revoluc-  
ciones del espíritu verdaderamente ge-  
nuinas en la historia de Occidente), el  
fenómeno literario deberá ingresar  
ahora en una suerte de nueva Edad Me-

dia, en una edad de las tinieblas futura marcada, en el mejor de los casos, por un mutismo catártico. La idea de Liscano trabaja así en dos direcciones. Tiene que ver, primero, con el mecanismo elefantiásico gracias al cual el mercado de nuestras publicaciones se autoreproduce sin cesar: el mutismo actuaría ahí como una especie de ataraxia sanitaria. En segundo término, esa propuesta de acallamiento nos colocaría ante las puertas de un lenguaje que, paradójicamente, viene a ser la expresión material del silencio originario.

En este sentido, hay una relación directa entre Juan Liscano ensayista y el autor de *El origen sigue siendo*. Los veintinueve poemas de este pequeño libro constituyen un acto de fidelidad verbal indicador de una voluntad que batalla en las inmediaciones del objeto. Liscano escribe para acercarnos a las cosas, sin manoteos prestidigitadores que les empuñan el rostro; su acierto está en querer sanear el aire para dejarnos frente a ellas, para que aparezcan (tan sólo eso) como una evidencia de lo real. En este sentido, resulta explicable que el volumen esté dedicado a Rafael Cadenas. Como él (principalmente en *Memorial y Amante*), Juan Liscano quiere un lenguaje que lleve en peso lo que dice, una poesía donde la realidad equilibre el trazo de lo inteligible y lo sensible. Desde luego, la intención del poeta no es sostener la última nota de realismo que hace décadas se vino abajo; busca, más bien, una escritura del aquí: fiable en cuanto restituya su plenitud a nuestra experiencia de las cosas. Se trata en consecuencia —y por decirlo así— de una poética de la confianza (Cadenas la llamaría de la *atención*). Las siguientes líneas, creo, nos dan la clave:

Simplicidad ramificándose  
tiempo —¿nunca pasado?— de conocer  
con las encías y la lengua  
en la saliva

los sabores  
lo propio y lo distinto  
el ruido de afuera y el de dentro  
las resonancias  
(...)

Hablaba yo de la voluntad de silencio que este autor opone a la palabrería contemporánea. Sin embargo, habría que puntualizar que dicho principio constituye una señal para que sus

poemas formulen su propia metáfora del origen. Es decir, lo que Liscano defiende es aquel silencio que nos viene de origen; que es, él mismo, el origen. No hace falta llamar la atención sobre el significado trascendente que atraviesa a este proyecto. A pesar de ello, no está demás destacar que de este pequeño volumen se desprende la siguiente certeza: en las condiciones actuales de la poesía, sin un compromiso renovado frente a dicha trascendencia cualquier significación se antoja imposible.

En este sentido, el carácter vehemente con el que Liscano increpa a toda baralija verbal es una manera de insistir en los estragos del mercado apocalíptico que, hoy, especula con la incertidumbre. ¿Era necesario este final para volver al principio? En un libro anterior, *Rayo que al alcanzarme* (1978), el autor hablaba ya de la necesidad de retornar al amanecer de las palabras y las cosas: "Señales del más allá/ de dónde vino el mundo/ modelándose/ modulándose/ cuando el amanecer y el ocaso/ fraguaban una misma luz/ Origen indecible." Retornar a ese principio, parece decir Juan Liscano, es la única posibilidad de sobrevivencia. ☛

## Homenajes

de Enrique Fierro

por

DAVID MEDINA PORTILLO

☛

Vinten Editor, Montevideo, 52 pp., 1993.

De Enrique Fierro (Montevideo, 1941) recuerdo particularmente un libro: *Quiero ver una vaca*. Título que en realidad recoge un solo texto publicado por Vinten en 1989. Y lo recuerdo porque estoy seguro que muy pocas veces la lectura de un poema ha sido disfrutada por tanta gente reunida en un mismo lugar. Esa lectura se realizó en la sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes, con motivo del homenaje a Octavio Paz efectuado

en 1984. Quienes asistimos (una sala repleta), presenciamos cómo en manos de Fierro la poesía se convertía en un juego, un *ars combinatoria* en donde los dados del cubilete eran sacudidos con tal habilidad que nadie podía escapar a la sorpresa: una vaca, "amarilla o colorada", rumiando en los pastizales del verso, agostando toda espesura para dar cabida al poema que se ríe de sí mismo.

El ejemplo sirve para destacar una de las constantes en esta obra. En efecto, con *De la invención* (1964) Enrique Fierro inició un trabajo poético que lleva ya treinta años de modelar en cada texto la imagen de una escritura autoconsciente. La suya es una poesía atenta a su dimensión material (elasticidad sintáctica, sonoridad calculada); pendiente, también, de calibrar sus ocurrencias y recurrencias paródicas en cuanto juego que planea sobre los niveles conceptual y formal del poema. En el extremo de dicha razón de estilo aparece, consecuentemente, la idea de *autor y escritura* reestructurados por una voluntad crítica. Cito como muestra el poema "Acuse de recibo", parte de *Mutaciones I* (1972):

Conservada  
con el alto propósito  
que si no fuera  
por el hecho  
de su inconsecuencia  
sería solamente "bella literatura",  
es, imagínese,  
la autenticidad impresa  
a prueba de que este libro  
—monumentos, monedas, tabletas  
de arcilla—  
énfasis a un lado, constituye  
la experimentación  
de una probatoria y sensible verdad.

Con estos antecedentes, los textos de *Homenajes* están lejos de ser una ofrenda de incienso al pie de las figuras convocadas. Son, antes que nada, un viaje de reconocimiento en donde el oído y la mirada se internan en la floresta verbal e imaginaria de Neruda, Jesualdo, Onetti, Carlos Real de Azúa y Chumacero. Cinco poemas que toman aire de la prosa o la poesía ajenas y lo restituyen ramificándose con destellos de luz propia. La admiración, digamos, esquiva el embalsamamiento (ese culto al artista héroe) y se diversifica con pulmones personales, acompañando el

timbre de aquellas voces. Así por ejemplo, el Brausen de Onetti regresa, una vez más, a Santa María, ciudad padecida como una metáfora macabra del tiempo y el exilio:

Brausen toda  
su noche estuvo  
luchando.  
No  
eligió el lugar:  
lo descubrió  
en el abandono  
y el olvido.

Sin embargo, el personaje da un paso al lado y se transforma en máscara (persona) poética:

Santa María  
en  
el tiempo  
de  
la escritura  
es  
lo que adopta  
en

el espacio  
la  
forma  
de  
una tierra  
jamás  
prometida.

Por otra parte, si es verdad que esta ciudad imaginaria es una reconstrucción de Santa María de Buenos Aires —nombre de pila de la capital argentina—, con otro tanto de nostalgia por Montevideo, Enrique Fierro señala su carácter fantasmagórico con una frase: "Padre Larsen que estás en la Nada". De esa manera, como representación simbólica de un lugar de origen siempre inasible, Santa María se desdobra en Temuco, Las Flores, Tlahuapan, Montevideo, Berna o México, según van desfilando los personajes a quienes el poeta dedica cada texto. Realidad y tiempo fantasmales contra los que, acaso, sólo cabe levantar la presencia viva del lenguaje y sus formas. Enrique Fierro habla con Chumacero:

En tanto sordidas las formas  
ya duran casi como el sueño  
y no hay granizo que las barra.

Acorde con lo anterior, creo que una de las cualidades de este libro radica en su poder de metamorfosis. Mutaciones (palabra empleada en alguno de sus títulos) de la escritura que así erige su capacidad de funcionar al modo de un receptor de voces. En este sentido, *Homenajes* no es la expresión de un yo personal, principalmente porque Enrique Fierro se coloca en un punto distante y a la vez implicado con lo que ve; se ubica, para ser más precisos, en el cruce que forman experiencia y fabulación (habla). Quizá por ello nos es posible afirmar que bajo de estos poemas subyace no una inquietud por lejanas esencias sino, fundamentalmente, una preocupación por los actos y sus probables relaciones. Actos y actores que, al situarlos en el terreno de lo escrito, puntualizan una pasión por el lenguaje que implica también su crítica —con la libertad del juego. ✽

