

Ensayos sobre crítica literaria

de Antonio Alatorre

por

GUILLERMO SHERIDAN

✽

CNCA, Colección
"Lecturas mexicanas", México, 1994.

Antonio Alatorre ocupa en el banquete literario mexicano un sitio anómalo: el de un profesor eminente que fustiga a la "nueva" academia, el de un erudito filólogo que escribe libros "públicos", el de un especialista en los siglos de oro que actúa sus aficiones y rechazos en la turbulenta actualidad. Su voz, avalada por sus pocos libros y muchos ensayos en revistas especializadas, estratégicamente modesta, resulta determinante en el debate sobre la cosa literaria mexicana, su historia y su actualidad, su práctica y su experiencia.

Ensayos sobre crítica literaria participa de todas esas características de su autor: es un libro publicado a regañadientes, belicoso, sabio y divertido, que reúne una docena de ponencias, discursos y artículos aparecidos en revistas y diarios entre 1955 y 1986: treinta años de reflexión sobre lo que Alatorre considera "el fenómeno y los problemas de la literatura". Su discusión se aplica a dos escenarios principales y correspondientes: su idea sobre lo que es la crítica literaria y su querrela con lo que cree que no debe ser, ésta dividida a su vez en dos: la "nueva crítica académica" por una parte, y por la otra, dos puestas en escena

de otras tantas formas de equivocar la actividad crítica: la óptica tozuda de Menéndez Pelayo ante las letras americanas, y la interesada distorsión taxonómica que provocan secularmente las antiparras de "lo nacional" en la crítica literaria mexicana.

No hay espacio sino para comentar el primer territorio, donde se recoge "¿Qué es la crítica literaria?", discurso de 1973 en el que la define a la par que realiza un ejercicio práctico con "Diles que no me maten", el cuento de Rulfo. En éste como en otros de la misma sección, Alatorre discurre sobre los principios críticos en los que cree, inspirados básicamente en los de varios maestros: Reyes, Middleton Murry, René Wellek, Albert Beguin, Amado Alonso y otros cuyos nombres no aparecen, pero cuyas maneras de acercarse al hecho literario perseveran en su método (por ejemplo Ivor Armstrong Richards y sus lecciones de *Practical Criticism*). El autor revisita con batalladora envidia valores de la crítica y la filología "tradicional" en un momento en el que lo cómodo es adoptar metodologías, y no valores. Pero lejos de la diatriba o de la facilidad que ofrece un contrincante lastrado por lo que parece ser cierta vocación autoparódica, además de sostener posiciones firmes y meditadas, el libro es un eficaz ejercicio práctico de esos valores y, en consecuencia, es un deleite y un desafío.

En la introducción al volumen, Alatorre propone una síntesis de esos valores:

Para mí, por ejemplo, si se trata de un soneto de Garcilaso de la Vega, lo importante es entenderlo, y entenderlo no así como así, sino en su ser mismo, en su todo y en sus partes, con su sustancia y su ornamento, su mensaje y su estructura: entenderlo como lo entendían los contemporáneos de Garcilaso, y aún Garcilaso mismo. Esa tarea supone, na-

turalmente, una actitud que bien puede llamarse "pensamiento crítico" (hablar de "teoría", y no digamos de "doctrina" o de "metodología" sería exceso retórico), pero ese "pensamiento" está, por decir así, al servicio del sentimiento, pues el soneto se *siente*, más que se piensa. La crítica en abstracto, la crítica como "discurso" puro y cerrado en sí mismo no es para mí.

Es decir, la crítica como ejercicio del entusiasmo subjetivo; la naturaleza placentera, apasionada, de la curiosidad; el desafío de entender a cabalidad un objeto en aquello que lo determina; asumir la responsabilidad que el sentimiento suscita en la experiencia y responder a él con pensamiento crítico. Se trata de las convicciones que tradicionalmente ha practicado la crítica y que, por lo menos desde el famoso *Crítica y verdad* de Roland Barthes (1966), se hallan acusadas de no ser sino *causerie*, charla insignificante.

El segundo territorio trata de lo que la crítica es innecesariamente, es decir, de la "nueva" crítica académica que pretende no charlar, sino explicar. En su centro se halla el sonoro y sonado discurso de ingreso al Colegio Nacional en 1981. Una gozosa alabanza de la crítica y un denuedo contra la nueva crítica académica y su generoso abanico de opciones socio-político-económico-estructural-psico-gramato-descuentru-semántico-narratológicas, semejante a las que Molière propinó a médicos, tartufos y sabios de toda especie, o a la que —desde el otro lado del parlamento— le acomodó Roland Barthes al buen profesor Picard para extirpar de una buena vez del objeto literario *lo verosímil crítico* con el bisturi de la *verdad objetiva*, blandido por un actante sintáctico heterointradiegético, un homodiegético o, incluso, un heteroextradiegético.

Alguna vez Alejandro Rossi declaró que decirle "texto" a un poema era una

enorme falta de respeto. Creo que la ira de Alatorre tiene una textura similar. A través de una crítica de la nueva crítica académica, expresa su incomodidad ante productos que, más allá de su pretendida eficacia, evidencian una forma escolástica de vivir y experimentar lo literario sustentada en la "ciencia", su creciente monopolio universitario, sus terminologías y conceptualizaciones, ideólectos y diagramerios, que disputan la experiencia literaria al mundo vivo de la literatura —en el que la crítica o es extensión del quehacer creativo o es otra forma de creación—, para encerrarla en el círculo vicioso de la cada vez más vigorosa retroalimentación académica, a cuyas exigencias críticas comienzan a subordinarse los productos literarios mismos, como lo ha explicado Gore Vidal en "The Hacks of Academe" (recogido en *United States*, 1993). Lo que lo irrita parecería ser la fama en la que las universidades, sus presupuestos y sus programas didácticos se cuelgan de algunas ideas originales y las ordeñan hasta alcanzar el tono de las "instrucciones para lo obvio" de Perce o Cortázar.

¿Qué se puede oponer al ampuloso aparato de la nueva crítica? En su discurso de ingreso al Colegio Nacional Alatorre parece responder: precisamente *la charla*. Para poner en práctica su idea de la crítica, en ese discurso Alatorre imagina una charla sobre un soneto de Lope ("Noche, fabricadora de embelecocos...") entre Reyes, Juan José Arreola, Tomás Segovia, Lida, Leo Spitzer y Amado Alonso. Reyes lo compara con las primeras notas de una pieza de música y pondera su concentración; Arreola discurre sobre el insomnio y subraya que la noche que lo cobija le merece a Lope el insulto de "poeta"; Segovia subraya su indole romántica; Lida agrega que el soneto deja "un apetito de reflexión"; Spitzer se fija en dos calificativos que Lope pone a la noche: "mecánica y filósofa" y los explica a la luz del humanismo renacentista; por último, Alonso advierte que hay dos versos que son "cláusulas trimembres acentuadas en segunda sílaba".

Ahi se termina la charla, y uno lo lamenta. Las observaciones que Ala-

torre adjudica a cada voz, más allá de la afectuosa caricatura, son puntuales y ricas. "Los seis interlocutores, dice, saben que cada experiencia poética evoca otras experiencias y que las resonancias se incorporan sin violencia a la sustancia de la lectura." Es una charla rica, humana, en la que el soneto de Quevedo, sin ser autopsiado, deviene además sorpresa, enigma, revelación.

Mas Alatorre no es un San Jorge lanceando dragones. Mas si por un lado lo mueve el equivoco regusto en la necesidad ajena, también lo incita una fidelidad a la sabiduría literaria, a nuestras responsabilidades con lo que en la literatura se juega de nosotros. La abundancia de plantados y de Péculchets tiene su razón de ser: el conocimiento también se fabrica de sus propios errores. Esa academia anhedónica y repetitiva se ha convertido en una industria cansada que discute cuántos narremas caben en la cabeza de un párrafo y cuya virtud final, quizá, sea la de empapelar las puertas del laberinto crítico con letreros que dicen "por aquí no es".

Alatorre cita el caso de un crítico que dice en un ensayo: "no podría detenerme a precisar qué tipo de expresión es lo bastante *significante* para merecer el nombre de literatura. Por lo demás no lo sé exactamente"; y agrega: "este *no lo sé exactamente* es para mí la mejor definición de literatura". A su vez, esta declaración de Alatorre me parece contener el desafío de perseverar en la crítica, sus placeres y quebrantos. El placer que viene de reconocer *ese no sé qué* y el quebranto que surge de asediarlo, de cercarlo, describirlo por escrito. Es al "eso" que rebasa al análisis, a la suma de los elementos del "texto", a la descripción minuciosa de sus ingredientes, al inventario de sus niveles y a la clasificación de sus funciones para quedar como un recordatorio de lo inefable, de eso que nos interroga desde la lectura y a lo que interroga desde la crítica "como uno se interroga a sí mismo" (Octavio Paz, "El camino de la pasión: Ramón López Velarde".) ❧

Siete sermones guadalupanos. 1709-1765

de David A. Brading

por

GUILLERMO TOVAR DE
TERESA

❧

Selección y estudio introductorio de David A. Brading, México, Centro de estudios de historia de México, CONDUMEX, 302 pp., 1994.

La ideología criolla de la contrarreforma en Nueva España tuvo, en buena medida, un soporte teológico. Estamos hablando de una ideología de incipiente nacionalismo y que tiene ligas con la ciencia religiosa del medievo. Esas ligas, y la principal de ellas, se hallan quizá en el ámbito de las devociones. Estas consisten no sólo en un conjunto de gestos, actitudes y ritos dirigidos a la adoración o reverencia por un objeto sobrenatural sino que son, más bien, las creencias que motivan esos actos devotos. Dichas creencias son el terreno propicio tanto para la ideología como para la teología ya que tienen en común su condición de pensamiento imaginativo. Sin embargo, las creencias se orientan de distinto modo. La ideología casi siempre se sustenta en creencias orientadas a un fin superior aplicado a las cosas de este mundo. La teología, en cambio, construye representaciones comprensivas de un misterio, que pertenece a otro mundo, en un intento por lograr equivalencias entre la fe y la razón. Ambas surgen por la necesidad de ofrecer algunas explicaciones; las cuales, a veces, son tan imaginativas como las creencias que anima a cualquier ideología o cualquier teología. Las explicaciones de ciertos

religiosos novohispanos en los siglos XVII y XVIII acerca de una devoción son el tema del libro que a continuación comentaremos.

La imaginación tiene naturaleza emotiva, sobre todo cuando sirve a la exaltación de algunas de nuestras aspiraciones. En el siglo XVII la mayor aspiración novohispana fue tal vez la de lograr una identidad sustentada en el privilegio divino. Sin embargo, este ejemplo no es único ya que la geografía espiritual del catolicismo en América, Asia y Europa siempre se disputó ese privilegio: el mundo se encuentra lleno de santuarios y adoratorios en donde los vecinos del sitio juran ser los elegidos de la divinidad representada en sus templos.

Los novohispanos y los hispanos encontraron su razón de vivir en la defensa de la fe. De ahí la necesidad de conciliar la razón con la fe y viceversa. Cuando Felipe II y su armada invencible fueron derrotados por los herejes, el mundo hispánico lo interpretó como un castigo a sus pecados. Los novohispanos sintieron que no participaban de esa culpa ni merecían ningún castigo. Sin embargo, la inundación de 1629 puso sobre aviso: de algo serían culpables, pensaron acaso. Tal vez, por ejemplo, del motín organizado en contra del marqués de Gelves, un sobreviviente de la armada invencible que de modo exaltado quiso aplicar una reforma administrativa y una "renovación moral" dictadas desde la corte, en el círculo del conde duque de Olivares, quien las impuso como nueva política cifrada en un programa expiatorio a todo ese mundo hispánico. Lo cierto es que en las décadas de 1630 y 1640, tanto en lo civil como en lo eclesiástico, se instituyó una reforma contra los intereses de criollos y frailes regulares, quienes desde el principio reclamaron para sí la propiedad de la patria. Fue la época de las grandes revueltas, tanto en Portugal como en Flandes, y de las terribles persecuciones. Fueron los años de los autos de fe y los largos procesos contra herejes, portugueses y judaizantes. En México, el caso de don Guillén de Lampart ilustra el momento. Ese periodo, que se cierra hacia 1649, culmina en Nueva España con tres hechos: el terrible y gran auto de fe organizado

por el inquisidor Mañozca, concebido en la línea de la política expiatoria; la elección de la catedral de Puebla como signo de la secularización y afianzamiento de un clero legalista y oficial, y la publicación del libro de Miguel Sánchez, como solución al conflicto pendular del novohispano constituido por su necesidad de ser distinto y extraordinario al mismo tiempo.

¿Cuán distinto y extraordinario era el país novohispano que fue privilegiado por la divinidad con la transubstanciación de la virgen de Nazareth en un ayate indígena? Ese fenómeno, de alcance universal, sería la tercera etapa de la historia de la revelación divina, como lo creyeron los exegetas guadalupanos, según advierte David Brading en su magnífico texto, motivado por una lectura que hizo del *Guadalupanismo mexicano* de Francisco de la Maza (1951). Ese "hijo del silencio", como Sánchez llamó a su libro, representa un desenlace ideológico, fundado en la teología y surgido como una respuesta a tanto conflicto ontológico y moral creado por la accidentada naturaleza del ser novohispano.

El gran acierto de Brading, entre muchos otros, consiste en advertir la vieja teología bizantina, construida para la defensa de los iconos en los años de la activa iconoclasia del siglo VIII, como recurso, según Miguel Sánchez, para afirmar la naturaleza del milagro guadalupano. El principio de argumentación decía que "un libro es para los letrados lo que una imagen es para los analfabetos". Esa filosofía consagra la idea de que la imaginación es útil para la razón, porque no es posible llegar a las concepciones intelectuales sin las cosas corporales. Dios reside en la ostia pero también en las imágenes.

En otro terreno, Sánchez recurrió a San Agustín, quien recogió de los padres griegos el carácter profético de los sucesos del antiguo testamento: el arca de Noé como "una figura de la Iglesia cristiana", la lucha entre Jacob y Esaú como "antecedente de la división entre judíos y cristianos", y a "Moisés, el exodo y el arca de la alianza como prefiguraciones de Cristo y de su evangelio", según señala Brading. En esa idea, la virgen sería la segunda Eva, idea desarrollada desde San Pablo, quien consideró a Cristo un se-

gundo Adán. Según Joaquín de Fiore, la historia de la iglesia cristiana sería tan profética como la bíblica del antiguo testamento; la tercera etapa de la revelación divina comenzaría pronto según las expectativas milenaristas. Desde Colón y Mendieta, muchos personajes asociados al inicio del nuevo mundo creyeron que esa edad comenzaba con el descubrimiento de América. Si para el autor de la *Historia Eclesiástica Indiana*, Cortés era el nuevo Moisés, para Sánchez ese papel correspondía a Juan Diego y la virgen visualizada por San Juan en Patmos no era otra que la virgen encontrada en el ayate de ese nuevo Moisés. La virgen de Guadalupe sería la nueva arca de la alianza y la ciudad de México la nueva Jerusalén. En síntesis, la virgen de Guadalupe fue la figuración del privilegio divino por excelencia, con lo cual mataba dos pájaros de un tiro: el problema teológico que explica cómo México constituiría el escenario tutelar de la tercera etapa de la revelación divina frente al apocalipsis, y el problema ideológico nacionalista que le daría consistencia espiritual al empeño material de Bernardo de Balbuena, quien sostuvo que la grandeza de la ciudad de México, por sus casas, calles, caballos y riqueza, la hacían única en el mundo, para en ambos casos concluir que "como México no hay dos", con su "mayorazgo perpetuo" y divino sobre cualquier nación del orbe.

La obra de Sánchez se difundió en panfletos que daban por sentada la explicación del libro de 1648, libelos destinados a la divulgación del gran suceso. Uno de ellos es el desconocido impreso poblano de 1660, que presenta los argumentos sintetizados por el sacerdote mexicano, quien fue devoto también de San Felipe de Jesús. Los sermones elegidos por David Brading para esta publicación, ilustran con acierto la conjunción ideológico-teológica del asunto guadalupano.

La *Maravilla inmarcesible...* del jesuita Juan de Goicoechea, sermón fechado en 1709 como parte del novenario oficiado por la dedicación del nuevo adoratorio, es de mi particular interés pues señala una pista para los futuros estudiosos del edificio que antiguamente albergó a la tilma guadalupana, según la cual el antiguo Santua-

rio fue concebido como el templo de Salomón, con sus cuatro torres y cuya disposición asumía la forma de un águila, constituyéndose en "imagen del cielo". Realizado su plano por José Durán hacia 1681, iniciada la obra por Feliciano Cabello y José de los Santos, fue ejecutada y "maestreada" por el arquitecto criollo Pedro de Arrieta, quien la concluyó en 1709. Por el momento, sólo me atrevo a señalar que del proyecto original a la realización, las diferencias consisten en el abandono del vanguardismo geométrico, el acento en las formas poligonales y la renuncia al goticismo del abovedamiento. Ignoro todavía la vinculación de la intención teológica, señalada en este sermón, y el programa arquitectónico que el edificio tuvo para su construcción.

El primero de tres sermones de un mismo autor corresponde al titulado *La madre de la salud de Bartolomé Felipe Ita y Parra*, fechado en 1737, el cual comienza alegando la supremacía de la virgen de Guadalupe sobre la de los Remedios, diciendo que la primera fue hecha por Dios y la segunda por manos humanas, además de ser extranjera. El sermón concluye con la súplica dirigida a los cabildos para que a la de Guadalupe se le considere "patrona universal de todo el reino". El siguiente sermón, también de Ita y Parra, *La imagen de Guadalupe, la imagen del Patrocinio*, 1743, nos dice que la Guadalupeana es la imagen de María, no sólo la de San Juan visualizada en Patmos sino la que había existido en vida en Palestina; de manera que si Cristo en la eucaristía era la señal de su protección a los cristianos, la tilma del Tepeyac era la señal de la virgen para proteger a los mexicanos y acaso a la humanidad, algo así como la ostia mariana. Según Ita y Parra, en el tercer sermón titulado *el Círculo del Amor*, la conquista fue un mero episodio para permitir el milagro guadalupano.

Dice Brading que el más original de todos y, tal vez, el más atrevido e ingenioso, es el sermón del jesuita Carranza, visto por sus correligionarios como de poco juicio y prudencia y genio añado. Carranza sostiene que si el anticristo se apareciera, sería conjurado por la virgen de Guadalupe, y si Roma fuera devastada por el pecado y la corrupción, la ciudad de México sería la

nueva Roma, albergue del papa y del rey, pensamiento parecido al que Berstain tuvo en los años más difíciles de las guerras napoleónicas, de modo que el santuario del Tepeyac sería la basilica universal.

El criollismo de Francisco Javier Lazcano llega al extremo, pues a la guadalupana la quiere hacer paisana, conquistadora y primera pobladora, de acuerdo con su visión ansiosa de legitimidad. Su sermón, con argumentos de ejecutoria nobiliaria, explica que mientras en Nazareth la virgen nació de vientre, en México nació prodigio, por lo cual casi podría ser adorada como "suprema deidad". Con el gran suceso, Roma tuvo que doblegar su rodilla ante Nueva España.

El último sermón corresponde al jesuita Juan José Ruiz Castañeda, leído en su Santuario el 12 de diciembre de 1765. Codifica las creencias establecidas por los anteriores y añade otras finezas: si Dios se encarnó e hizo hombre en la virgen, María usó las rosas para renacer en su misma imagen. Era la imagen de la Concepción. La guadalupana imita a Cristo como hombre, Dios y Sacramento. Ahora, si su hijo era San Juan en el Calvario, lo sería Juan Diego en el Tepeyac.

Una vez más, Brading realiza una importante aportación al conocimiento y naturaleza de la ideología mexicana, iniciada plenamente en la visión nacionalista y teológica del suceso del Tepeyac. Cuando Brading se asoma a estos materiales, no lo hace con el afán erudito de reunir una colección de creencias absurdas, lo hace con la conciencia de dar con la trama que anima la construcción cuidadosa de una argumentación intelectual que deriva en razón teológica y materia ideológica. Lo hace con la ciencia de un verdadero historiador, que se pone en un plano distinto, desde donde es posible criticar esas creencias y discernir sobre los distintos efectos intelectivos de la imaginación puesta al servicio de los apremios ontológicos, es decir, como un canónico y vanguardista cazador de las singularidades teóricas de la teología y la ideologización de la contrarreforma, animadas por ese apremio y sostenidas por el uso de una imaginación puesta al servicio de la fe y de la necesidad de reclamar y reivindicar el

lugar de todo un pueblo y un espíritu novedoso en el ámbito universal de la religión y de la historia. ❖

María Félix. Todas mis guerras

de Enrique Krauze

por

FABIENNE BRADU

❖

Clio, México, 219 pp., 1993.

Ante cualquier mito existen dos posibles actitudes: demolerlo mediante la investigación valiente de la verdad o someterlo a la prueba que consiste en cederle la palabra para medir su propia resistencia al misterio que lo constituye. En las páginas que anteceden la autobiografía de María Félix, Enrique Krauze expone algo más que la metamorfosis de su proyecto original: escribir una biografía de María Félix. Su propio enfrentamiento con la tarea, el personaje y las circunstancias que desvirtuaron la idea inicial, coincide con el vaivén que mueve al lector de *Todas mis guerras* entre los polos opuestos de la renuncia a la verdad y la curiosidad por desentrañar el sentido de una vida. Enrique Krauze no oculta su subyugación frente al personaje, ni su renuncia ante el reto biográfico, que uno dudaría en interpretar como un tributo de vasallaje o como la primera claudicación del historiador.

La misma pregunta que tuvo que plantearse Enrique Krauze a la hora de estar por una solución, no deja de sonar a los oídos del lector bajo la disyuntiva: ¿qué más me hubiera gustado leer? la verdad de Enrique Krauze sobre María Félix o la verdad de María Félix sobre sí misma? "Tan verdadera era su verdad como la mía, anticipa Enrique Krauze, pero nuestras verdades eran incompatibles". Tan incompatibles quizá como

los apetitos de un lector que quisiera, a un tiempo, saber y soñar. Sería vano especular sobre lo que hubiera sido la versión de Enrique Krauze, sobre lo que hubiera ganado o perdido desde la perspectiva que opone la biografía, a la autobiografía, es decir, principalmente, el sesgo y la distancia crítica, pero no lo es reflexionar sobre cómo María Félix intenta satisfacer sendos apetitos, aparentemente incompatibles.

Por primera vez, prolongada y sistemáticamente, cuenta María Félix su vida: la reconstrucción narcisista se convierte a menudo en un ajuste de cuentas con los rumores y las infamias que formaron el cimiento más sólido del mito. ¿Simple sustitución de un mito por otro? Podría ser, pero de esta sustitución nace, con inédita claridad, la idea del mito que cree encarnar María Félix. "No sé distinguir entre lo que tiene interés para los demás y lo que tiene interés para mí", advierte María Félix haciendo del principal atractivo del libro una eventual falla narrativa. Pero es precisamente gracias a esta incapacidad de distinción como puede surgir no solamente lo esperado, sino también lo inesperado de una autobiografía.

Si imagináramos el mito de María Félix como una casa, ésta tendría, al menos, tres plantas: en la primera, se escenifican su vida personal y su carrera cinematográfica; en la segunda, la encarnación histórica de una época: "Yo no soy únicamente yo, soy la imagen de mi nación"; en la tercera, que es la más elevada y tiene unas ventanas abiertas al cielo, "la mujer de lujo" que habita obsesivamente el inconsciente colectivo. A lo largo del libro, María Félix sube y baja las escalinatas que comunican los distintos niveles con asombrosa naturalidad y también, con una aguda conciencia de que cualquier paso suyo resonará simultáneamente en los tres pisos de la edificación mítica.

La espléndida iconografía de la edición marca un extraño contrapunto entre las imágenes en blanco y negro y las fotografías a colores. *Grosso modo*, el blanco y negro corresponde a la fundación del mito y el color, a la explotación del mito y constituyen una especie de diálogo entre la ficción y la vida real. No se trata únicamente de un cambio marcado por los progresos

de la técnica, sino también de una lenta metamorfosis de la ilusión en realidad. Ya lo decía Octavio Paz a propósito de María Félix: "La transformación de la realidad en ficción y de la ficción en realidad es el misterio de lo que llamamos arte; un misterio en el que participan, por igual, el genio y los genes, la voluntad y la imaginación". Así, de la misma manera en que deambula simultáneamente por los tres niveles de su mito, María Félix borra los límites entre las imágenes que pertenecen a la ficción y las que, supuestamente, atestiguan su existencia real.

Sin embargo, la magia más espectacular que realiza María Félix ante los ojos de sus lectores es la modernización de su mito. A través del recuento de todas sus guerras, libra una insidiosa batalla contra el fundamento mismo de cualquier mito: nada está dado, sostiene ella; todo se conquista con disciplina y esfuerzo. La idea más compartida por el imaginario colectivo es que la belleza, el triunfo, la celebridad son toques providenciales que el beneficiado recibe y asume como un destino o una fatalidad. Al público que es copartícipe de la hechura de las estrellas cinematográficas, le gusta percibir la celebridad como si fuera un culto impuesto, casi ajeno a su voluntad o a su responsabilidad. Al asumir la entera autoría de su mito, María Félix también pone al público frente a sus responsabilidades. Ataca su propio mito desde dos flancos y con una sola arma: la desmitificación de la señal divina.

En esta batalla subterránea que es el *leitmotiv* de la autobiografía, se juega la prueba de resistencia a la que aludía en un principio. Más allá de la anécdotas que salpican el relato como una imprescindible sazón biográfica, la mayor revelación de María Félix reside en descubrir la paradoja de su construcción y en transformar la mecánica puesta al desnudo en una renovada magia. La disciplina tiene, en su caso, numerosas y variadas acepciones: desde la más usual que rige su concepción del trabajo y su vida cotidiana, hasta sus derivaciones más inesperadas que atañen las elecciones sentimentales o, incluso, una actitud vital frente al mundo. Una disciplina que reviste caras admirables y monstruosas, que oscila entre el empeño loable por

arriesgar lo adquirido y un egoísmo feroz por retener de la vida únicamente lo que le conviene. Una disciplina que implica pagar una necesaria cuota de ascetismo en el camino de perfección, pero también, a ratos, las costosas aduanas de un exacerbado egotismo.

Su relación con el dinero, con el "billete" como le gusta repetirlo, es otra estrategia en la reconfiguración del mito. Si el dinero es producto del esfuerzo y del trabajo, no hay razón para esconderlo o para resarcir la mala conciencia con obras de caridad. Nada puede ser más riesgoso para un mito viviente como sostener la impecable lógica que fundamenta la ostentación en la legitimidad del esfuerzo. María Félix no quiere presentarse a sí misma como un mito bondadoso, sino como un mito desafiante que apuesta su fuerza a los valores contrarios a la tradición. Incluso, contra todas las expectativas del género, la larga confesión de su vida no sirve para acercarla a sus semejantes; al contrario, la vuelve más inaccesible o, mejor dicho, más inalcanzable. Este fenómeno no tiene que ver con la verdad: poco importa si lo que dice es verdad o mentira; lo significativo es que, como si una vez más nadara a contracorriente, la confesión no produzca su efecto habitual de acercamiento y humanización de la figura sino el reforzamiento de su lejanía.

No obstante, es curioso observar que María Félix parece dirigir el relato de su vida a las mujeres y no tanto, o mucho menos, a los hombres que fueron y son sus más fieles seguidores. "Para contar aquí mi vida y decir las cosas que me han pasado he necesitado hacer un gran esfuerzo, porque no me gusta enseñar mis entretelas en público. Si ahora lo hago es porque me gustaría que mis guerras hicieran reflexionar a las mujeres de México." Después de reafirmar explícitamente su singularidad y lo vano que sería pretender imitarla, añade: "Me daría por satisfecha si alguna lectora, motivada por mis palabras, luchara un poco más de lo que está acostumbrada. (...) Sólo tengo un mensaje para las mujeres de mi país y del mundo: ojalá se quieran tanto como yo me quise." Encubierto por la paradoja, es un gesto de generosidad que, quizá, sus más fieles detractores no se esperaban... ✎

Elogio del lugar

por

DAVID MEDINA PORTILLO



* Silvia Tomasa Rivera, *Vuelo de sombras*, Cal y Arena, México, 1994.

* Baudelio Camarillo, *En memoria del reino*, Joaquín Mortiz, México, 1994. Premio de Poesía Aguascalientes 1993.

Recuerdo que hace unos años y a propósito de los poetas mexicanos nacidos entre 1950-1959, Evodio Escalante intentó destacar alguna tendencia que, según él, revelaba el nacimiento de una "restauración vernácula". En ese entonces, 1988 para ser exactos, habían aparecido ya la *Chetumal Bay Anthology* de Luis Miguel Aguilar y el libro de José Luis Rivas, *Tierra nativa*. Aquella observación de Evodio Escalante fue oportuna en cuanto puso en evidencia el gusto de ambos autores por lo que, a falta de adjetivo mejor, aceptamos como lo regional. Fue oportuna aunque, por otro lado, se ahorró el trabajo de advertir los antecedentes de esa "restauración" tomando en cuenta la existencia de ejemplares previos: López Velarde y Pellicer son obvios y, tiempo después, ¿algún José Carlos Becerra? Historias poéticas aparte, es claro que tanto en *Tierra nativa* como en los libros de Rivas que la han seguido, los modos particulares alcanzan el estatus de una poética, característica que deja atrás el censo elemental de paisajes, ceremonias y léxicos locales en busca de una razón de ser menos aleatoria y, lo que parece más apremiante, lejos de regionalismos pintorescos o de un altisonante y anacrónico telurismo. Lastres estos que, abriendo el espectro de los ejemplos hasta las fechas recientes, Efraín Bartolomé asume con una ostentación a veces exasperante.

Tanto *Vuelo de sombras* de Silvia Tomasa Rivera (1955) y *En memoria*

del reino de Baudelio Camarillo (1959), suscriben también un elogio del lugar. En sus mejores momentos, ambos consiguen la expresión justa gracias a una excepcional economía de medios. La aparente sencillez del caso proviene del buen manejo de un lenguaje directo cuya disposición vigilada, antes que limitar, sanciona el logro de una vocalización transparente, una limpieza que conserva sobre todo el gesto de lo espontáneo. En lo personal, deploro que no siempre sea así. En tal sentido, a los dos títulos habrá que reprocharles sus evidentes altibajos, que van de los aciertos ya señalados a una gravedad retórica criticable.

En efecto, Silvia Tomasa Rivera llamó la atención debido al innegable talento con el cual transformó una mitificación particular en materia poética de lectura inmediata o, por decirlo así, de fácil consumo pero sin negociar con una equivocada poesía desechable. Sus tomas campestres en donde vidas y usos tienen, decíamos, un sabor local (el del sureste veracruzano), marcan una huella que sólo puedo ubicar con otra mirada. Hablo de "Duelo de espadas": una serie de poemas que se pueden volver a leer. Ahora bien, *Vuelo de sombras* integra dos secciones más, "Apuntes de abril" y "Águila Arpia", cuyo toso lirismo quisiera encaminar a quien se deje ganar aún por los tics de un erotismo autoconvencido. Cito: "¿Quién es racional a esta hora?/ Los aviones pasan lentos, vistos por millones de ojos./ No somos dos que miran:/ hay un enjambre de seres/ que aman a esta hora. ¿Dónde estamos nosotros?/ Las bambalinas suenan y seguimos/ con la ropa hasta el cuello./ Cuéntame un cuento pero no digas nada, las palabras/ quiebran el instante./ Me duele la mordida que se pierde/ en un rincón oscuro de mi cuerpo."

Para el caso, no importa que este ejemplo de poesía amorosa recurra al empleo de figuras mitológicas con objeto de abrir el poema hacia una eventual libertad imaginativa. El resultado es contrario al esperado por Silvia Tomasa Rivera ya que la densidad casi onírica de "Águila Arpia" desemboca en un trazo asociativo demasiado moroso, con pasajes hechos grumos o

fragmentos dislocados dentro de la imagen global que exige un poema largo (quince páginas para el que da título a la sección).

Por su parte y aunque en general parece una inflación similar, la muestra de Baudelio Camarillo requiere de otras precisiones. En primer término porque *En memoria del reino* desconoce, en sentido estricto, el aliento sostenido del poema largo. Los suyos son apartes que se leen como unidades independientes y que, a su vez, conforman un conjunto estructurado al modo de una figura factible de ser observada desde varios ángulos. Dicho recurso funciona con eficacia sólo en "Río Guayalejo", tramo que correspondería al "Duelo de espadas" de Silvia Tomasa Rivera y que, sin duda, constituye la única parte apreciable del volumen con el que se da a conocer Baudelio Camarillo. Apenas veinte poemas breves que no sé en qué lugar colocan al Premio de Poesía Aguascalientes pero que, gracias a él, nos facilitan el acercamiento a una voz que más adelante, tal vez, confirmará lo mejor de sí. Por el momento es necesario señalar sus puntos débiles. El principal se encuentra, creo, en el culto de este autor a una imagen idealizada del poeta, que me recuerdan un tanto a los bardos urbanos del XIX romántico y, entre los nativos de hoy y aquí, al ya mencionado Efraín Bartolomé. "La casa del poeta", sección con la que concluye *En memoria del reino*, hincha la emotividad e impone la voz para atraer acólitos a esta curiosa ceremonia. No puedo evitar ver en ello la extrapolación de un desliz egotista, el pago de solemnidad que el autor le otorga a su propia imagen. Baudelio Camarillo evita, es cierto, la extenuante locuacidad de los últimos poemas de Silvia Tomasa Rivera. En cambio, nos regala una gravedad también discutible:

La madre, la esposa y la hija
conviven en la casa del poeta.
Las tres prodiganle ternura
con una luz distinta.
Ellas irán con él,
le servirán de guía
y cada una tendrá en su corazón
una porción igual
de territorio conquistado. ✎

Transblanco

de Octavio Paz
y
Haroldo de Campos

por
RODOLFO MATA



Editora Siciliano, Sao Paulo, 313 pp., 1994.

En 1967, por recomendación del ensayista político Celso Lafer, quien había conocido a Octavio Paz, como alumno y como amigo en la Universidad de Cornell, Haroldo de Campos leyó *El arco y la lira*, *Libertad bajo palabra* y el "Epílogo 66" (que más tarde se integraría a *El arco y la lira* con el nombre de "Los signos en rotación"). A principios del siguiente año, escribió una carta comentándolos con gran interés y decidió enviar ejemplares de la *Antología Noigandres* y de la *Teoría de la poesía concreta* al poeta mexicano. En la misma carta, también hacía algunas preguntas relativas a dificultades que estaba enfrentando para traducir algunos poemas de *Libertad bajo palabra*.

Algunos años antes, en 1959, Octavio Paz visitó a E.E. Cummings en Nueva York, quien le mencionó con entusiasmo la vigorosa actividad que el grupo brasileño de la poesía concreta había emprendido a partir de 1952. Después de esa breve noticia, tuvieron que pasar cuatro años más para que Octavio Paz pudiera identificar a algunos de los poetas que Cummings le había referido vagamente: Haroldo y Augusto de Campos, Pignatari, Dias Pino, Pinto, Xisto, Azeredo, Lino Grünwald, Braga, etc. No obstante esta mayor definición, para 1968 Octavio Paz aún no había logrado obtener más información que la que acompañaba a algunas traducciones de la vanguardia concretista al inglés, francés o alemán. Por una ironía latinoamericana, ningún texto original en portugués había podido

llegar a sus manos, ni siquiera alguna traducción al español. El interés que entonces Octavio Paz mostraba hacia la experimentación poética se veía limitado en esa dirección por problemas de distribución de las publicaciones. Lamentaba, dice en su carta de respuesta a Haroldo de Campos, no haber podido tener acceso hasta entonces a las formulaciones que con gran rigor teórico proponían los poetas concretos brasileños. Por todo lo anterior, agradecía el envío del material y solicitaba más.

Así, el contacto se dio en el momento más oportuno: ambos poetas parecían estar esperándolo. A partir de ese momento, sus mutuas afinidades y diferencias se irían revelando para concretarse en dos manifestaciones poéticas del diálogo: la traducción y el homenaje. El homenaje se dio en los *Topoemas* (1968), que Octavio Paz escribió en consideración "a antiguos y nuevos maestros de la poesía", entre los que se encontraban "Haroldo de Campos y los jóvenes poetas brasileños de *Noigandres e Invenção*". La traducción, proceso que tiene varias etapas, culminó en *Transblanco* (1986), "transcreación" que el poeta brasileño hace de *Blanco* de Octavio Paz, acompañada principalmente de la correspondencia que mantuvieron desde su primer contacto hasta 1981, año en que Octavio Paz felicita a Haroldo de Campos por la versión final: "leí y releí su admirable traducción. Estoy realmente conmovido. No sólo es muy fiel sino que, a veces, el texto en portugués es mejor y más conciso que el español".

El motivo principal de la aproximación de ambos poetas es la afinidad notable en torno a la figura de Mallarmé. Tanto "Los signos en rotación" de Octavio Paz como los ensayos iniciales y básicos de Haroldo de Campos, que se encuentran en la *Teoría de la poesía concreta*, le dan a *Un coup de dés* un lugar de suma importancia que se verá posteriormente desmenuado con mayor solidez en *Los hijos del limo* y en *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*, respectivamente. Si para Octavio Paz, Mallarmé es una pieza fundamental en el desarrollo de la "tradición de la ruptura", para Haroldo de Campos existe un "linaje mallarmaico" que tiene una genealogía en Hispanoamérica y en Brasil.

Esto explica que las inquietudes centrales de Haroldo de Campos en su primera carta a Octavio Paz se pregunten por la aplicación de las consideraciones teóricas de "Los signos en rotación" en los poemas de *Libertad bajo palabra*. Le interesan aquellos poemas que muestran una preocupación metaléngüística o que tienen una forma breve, despojada, que tiene que ver con el haikai y con la "sintaxis de montaje". Haroldo de Campos subraya este aspecto de la poesía paciana y lo contrapone a la "tradición metafórica y retórico-discursiva característica de la expresión española e hispanoamericana de este siglo". En su respuesta, Octavio Paz discorda, por el tono "desdén" de esta caracterización pero también por las cuestiones relativas a la antidiscursividad. Explica que no sólo el poema breve es característico del siglo XX, que la metáfora es ineludible en la lengua e indispensable en el lenguaje poético, y que la retórica también. Sin embargo, la "caracterización" que hace Haroldo de Campos no es tan ingenua y eso quedará bastante claro posteriormente. Obedece a la intención de superar el "espontaneismo inspirado", el "dispositivo retórico tardo-nerudiano" de encadenamiento de metáforas fáciles en favor de una poesía más preocupada por la "combinatoria lúdica y el dinamismo estructural". La carta inicial de Haroldo de Campos surte sus efectos de provocación-invitación al diálogo.

La discusión alrededor del tema de la antidiscursividad, que Mallarmé, en su trabajo como *sintaxier*, trajo de una manera contundente a la poesía occidental, resulta uno de los mayores atractivos de la correspondencia sostenida entre Octavio Paz y Haroldo de Campos. Sus implicaciones tienen una riqueza que se irradia al resto de sus respectivas obras. Para Haroldo de Campos, la poesía concreta desarrolla el linaje mallarmaico-brasileño hasta agotar las posibilidades de aprovechamiento "verbi-voco-visual" del lenguaje poético. Esto implica una ruptura radical con los vestigios del discurso. Para Octavio Paz, la poesía concreta descubrió un inmenso territorio de asociaciones, alusiones y significaciones. Creó toda una "topología poética" pero a través del discurso. Se trata de "la

negación del discurso *por el discurso* [la cual] define toda la gran poesía de occidente, desde Mallarmé hasta nuestros días [...] La poesía moderna es la dispersión del curso: un nuevo discurso. La poesía concreta es el fin de ese curso y el gran recurso contra ese fin. Hay una diferencia sutil en los puntos de vista. De por medio están las posibilidades ideogramáticas de la lengua y en ellas están implicados los aspectos visuales de la escritura china. Se problematiza la distancia entre la escritura ideográfica y la fonética.

Como decía, la discusión sobre la antidiscursividad irradia hacia diferentes ámbitos del trabajo de ambos poetas. Uno de ellos es el universo oriental. Veamos un breve ejemplo. Haroldo de Campos tuvo un intenso contacto con Ezra Pound, quien tradujo a algunos poetas chinos apoyándose principalmente en las teorías de Ernest Fenollosa, el gran sinólogo norteamericano autor de *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*. Tanto la teoría de la traducción de Haroldo de Campos como su trabajo directo con textos chinos y japoneses tienen una gran deuda con Pound, el imaginismo, y el "método ideográfico". Se trata de una relación con el universo oriental vía traducción, reflexión y aprendizaje de la estructura de una lengua. Es por eso que Haroldo de Campos, por ejemplo, aprendió japonés para traducir detalladamente (así como lo hace con *Blanco*) la pieza de teatro *no* "Hagoromo".

Octavio Paz también tiene una importantísima relación con el universo oriental, aunque diferente (y con esto no quiero decir mejor o peor). Su atención no está enfocada con tanta minucia sobre el trabajo concreto con la lengua, aunque no descarta las traducciones creativas, de Basho por ejemplo. En su lugar, prefiere profundizar en los aspectos filosófico-culturales de oriente. El tantrismo, el budismo, el erotismo oriental y, de hecho, el pensamiento paradójico, son muestras de esta relación en su obra. Por eso no extraña que nos diga: "la poesía concreta es por sí misma una crítica del pensamiento discursivo y, así, una crítica de nuestra civilización. Esta crítica es ejemplar. Es también un sintoma que creo advertir en Occidente". Las

operaciones con la forma, el agotamiento de los recursos "verbi-vo-co-visuales" del lenguaje poético, son llevados al plano filosófico, a la crítica de la modernidad como desarrollo monolítico, lineal, progresivo, irreplicable.

La antidiscursividad, desde luego, también puede ser encontrada en *Blanco*. Esto explica perfectamente la elección de este "poema mandala" por parte de Haroldo de Campos pues, para el poeta brasileño, *Blanco* viene a coronar la vertiente hispanoamericana del linaje mallarmaico. De esta manera, los dos linajes latinoamericanos herederos de Mallarmé dialogan a través de la traducción de *Blanco: Transblanco*, la cual es mostrada paso a paso, realizando un segundo trabajo didáctico con el lector, después del previo aprendizaje que poundianamente obtuvo Haroldo de Campos durante su ejecución.

La teoría de la traducción de Haroldo de Campos es otro de los temas de gran importancia en *Transblanco*. La traducción es una operación crítica creativa (Pound), "una forma privilegiada de lectura crítica", especifica Haroldo de Campos, que proporciona un aprendizaje profundo para el traductor pues "revela el desempeño de la *función poética* en el poema de partida y transforma el resultado de esa revelación en metalenguaje para delinear la estrategia de construcción del poema de llegada". La huella de Jakobson y de Pound en el planteamiento de este proceso se ve complementada por la adición, mejor dicho, fusión y síntesis armoniosa, de las reflexiones de Walter Benjamin en torno a la traducción. La metáfora de la "lengua pura" benjaminiana, aquello que el traductor debe rescatar en su operación creativa, es interpretada por Haroldo de Campos como "intracódigo", un "universal poético" cuya existencia virtual es tomada como hipótesis de trabajo por el traductor, como "ficción heurística". De esta manera, se supera el antiguo concepto de "original". Al simple binomio forma-contenido se le agrega la hipótesis de este "intracódigo", especie de red de significaciones que no tiene una realización única (ni fónica ni semántica), por lo que permite vislumbrar, en el poema de llegada, posibilidades no desarrolladas pero exis-

tentes en el poema de partida. De ahí que el mismo Octavio Paz comente que, a veces, la traducción de Haroldo de Campos es "mejor y más concisa" que el propio *Blanco*.

Además de la correspondencia y la traducción, la edición original de *Transblanco* realizada en 1986 venía acompañada por otros materiales importantes. Dos ensayos: uno introductorio, de Emir Rodríguez Monegal, quien siempre se esforzó por cerrar la brecha que en Latinoamérica existe entre Brasil y los países de habla española, y otro de Julio Ortega, quien acompañó en Austin el proceso de "transcreación". Se incluyó también el ensayo de Haroldo de Campos "Constelação para Octavio Paz" y la pequeña antología de *Libertad bajo palabra*. Ambos trabajos, el de Haroldo de Campos y el Octavio Paz, habían aparecido juntos en el libro *Constelação* (Rio de Janeiro, 1972). El volumen contó además con la correspondencia entre Octavio Paz y Celso Lafer, Octavio Paz y Emir Rodríguez Monegal; la traducción de "Petrificada Petrificante" y las acuciosas notas debidas a Haroldo de Campos que cerraron el trabajo.

La nueva edición de *Transblanco* no sólo abarca todo lo anterior sino que agrega nuevos ensayos, firmados por Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna y Paulo Leminski. Aparecen también otro ensayo de Haroldo de Campos en el que analiza la teoría de la traducción de Octavio Paz a través de la suya propia, más otro texto sobre "La guerra de la driada o vuelve a ser eucalipto", un poema excepcional en la producción del poeta mexicano, según apunta Haroldo de Campos. Concluyen esta nueva edición los poemas de *Árbol adentro*, que se tradujeron para el espectáculo de rayo laser realizado en São Paulo durante 1992 y una conversación entre Haroldo de Campos y Celso Lafer, en la que se tocan diversos puntos de la obra de Octavio Paz.

De esta manera, la edición de *Transblanco* de 1994 es casi otro libro, ya que integra más de cien nuevas páginas a la indispensable confluencia de la poesía latinoamericana escrita en español y portugués, tomando como puntos de referencia a dos de sus más altos exponentes. ✽

La maleta vacía: Nueva narrativa mexicana en 1994

por
CHRISTOPHER
DOMÍNGUEZ MICHAEL



* José Gilberto Hernández. *Un barco sobre el océano, relatos*, ERA, México, 122 pp, 1994.

* Ricardo Chávez Castañeda, *La guerra enana del jardín*, CNCA/Joaquín Mortiz, 145 pp, 1994.

* Eloy Urroz, Ignacio Padilla y Jorge Volpi, *Tres bosques del mal*, Siglo XXI Editores, México, 229 pp, 1994.

La publicación de nueva literatura en México, ya sea en prosa o en verso, es abundante y hasta prolija. Habría que comparar la cantidad de títulos de autores jóvenes que se editan en México con la que sale al mercado en países con hábitos de lectura más arraigados que los nuestros. El Estado mexicano es el primer editor de literatura joven. Es loable, ciertamente, que nuestra burocracia cultural invierta en un mal negocio y brinde oportunidad de publicar a los nuevos autores: hoy tenemos al Fondo Editorial Tierra Adentro del CNCA arribando a su primera centena de títulos. Pero, por otro lado, esta magnificencia refleja un vicio añejo de nuestra política cultural: la insistencia en producir libros antes que lectores, creando una casta de autores que se reproduce incesantemente en un país sin lectores.

La extrema abundancia de novedades editoriales en México condena al crítico literario a trabajar sobre los confines de lo aleatorio. Y para comenzar esta reseña quisiera recordar una anécdota atribuida a Albert Thibaudet. Thibaudet, cuenta un discípulo suyo, visitaba cada semana la redacción del periódico donde escribía y recogía en un maletín negro las novedades edito-

riales acumuladas. El crítico tomaba el tranvía de regreso a casa y durante el trayecto deshojaba cada uno de los libros, leía hasta seis páginas, y si el veredicto era negativo, iba arrojando cada ejemplar por la ventanilla.

En esta reseña procederé desde el autor de mayor edad hasta los más jóvenes. Quiso el azar que todos hayan nacido en la ciudad de México. José Gilberto Hernández nació en 1956 y *Un barco sobre el océano* es su primer libro de relatos. Se trata de cinco piezas que se leen con facilidad y se olvidan con facilidad. Hernández es un prosista esmerado y pulcro en el tratamiento del lenguaje, y casi todos sus relatos insisten, como el título del libro lo anuncia, en el viaje como esa posibilidad esencial para conocernos o desconocernos. "Tal vez con desconocidos nos manifestamos realmente como somos, con ellos no tenemos que aparentar nada" (p. 74) dice José Gilberto Hernández en uno de sus cuentos. Salvo en el último de éstos, "El ojo de Millan Astray", donde parece posible la narración de una vivencia existencial articulada e intensa, *Un barco sobre el océano* es un libro que se aleja de nosotros sin riesgo y sin melancolía, con el recuerdo, acaso, de alguna página escrita con prudencia.

Ricardo Chávez Castañeda nació en 1961 y ha ganado un rosario de premios literarios nacionales y extranjeros. *La guerra enana del jardín* es una colección de doce narraciones. Estamos ante un prosista ávido, exagerado en sus gestos y muy convencido de sus poderes sobre el lector. Pero sus temas no son muchos, y Chávez Castañeda es otro entre quienes creen que la Banda Juvenil es una Realidad Aparte donde todo lo que ocurre es digno de narrarse. Mientras que los autores de la Onda ya van a ser abuelos biológicos, su prole literaria sigue multiplicándose de manera exponencial. Un libro como *La guerra enana del jardín* parece ser una obra de taller literario, es decir, un entarimado de gustos y procedimientos que buscan la aceptación de cierta colectividad antes que la imposición del talento individual. Chávez Castañeda, a quien no falta energía para imaginar, destruye sistemáticamente sus cuentos debido al uso de esos clisés autorizados por el taller literario y por las convenciones

asumidas de nuestra vida cultural: el niño como creatura sublime que pintarraja sobre los desastres de la guerra, las calamidades ecológicas (terremoto incluido), las parejas intelectuales que aprenden a ser motivo de literatura, la crítica que se pretende hilarante de la televisión, y en fin, la crónica vital de los sueños y las fantasías de los hijos de la clase media ilustrada. Me da la impresión de que Chávez Castañeda no ha leído mucho; el aprendizaje permanente de la literatura, que es la única cosa cierta de la que debe ocuparse un escritor, parece ausente en *La guerra enana del jardín*.

Jorge Volpi (1968), Ignacio Padilla (1967) y Eloy Urroz (1967) se han asociado para publicar juntos un trío de narraciones titulado *Tres bosques del mal*, título general que parece haber sido elegido por necesidades comerciales, pues el Mal, cualquier cosa que esto signifique, está ausente en este libro.

El relato de Jorge Volpi se titula "Días de ira" y abre con una imponderable cita de Salvador Elizondo pues nuestro joven autor juega a que juega a que juega a que está escribiendo una novela. El resultado es un guiño, o en el mejor de los casos, una meditación más sobre el sexo y los laberintos del deseo. El protagonista es médico (urólogo para más señas) y la palabra bisturi aparece sobre el texto una y otra vez, como si se tratara de las migajas que han de atraer a las moscas del erotismo negro. Junto a "Días de ira", *A pesar del oscuro silencio* (1993) es una novela perdurable. La fallida reencarnación de Jorge Cuesta intentada en esa novela, revelaba una pasión literaria que en "Días de ira" resulta aberrante por sus propósitos y muy enfadosa por sus resultados.

De las cinco narraciones aquí reseñadas creo que "Imposibilidad de los cuervos" de Ignacio Padilla es la que anuncia a un escritor mejor formado como lector y a un narrador más interesado en la imaginación como oferta literaria. Padilla escribe con limpieza y traza con curiosidad una historia de arquitectura y esoterismo, fantasía masónica que recuerda a ciertos autores fantásticos y góticos, a Julien Gracq, y desde luego, a Borges. Pero "Imposibilidad de los cuervos", narración que sueña con curadores de edificios inmemoriales, es un libro cuyo

plano de ejecución es fallido, y no en pocas ocasiones, incomprensible. La economía formal no rige con facilidad los empeños de Padilla, de tal forma que cuando su narración arriba al desenlace ya es tarde para el lector. Padilla, escritor joven que lee e imagina, aburre por la multiplicidad de hechos narrativos que convoca y de los que controla sólo algunos.

"Las plegarias del cuerpo" de Eloy Urroz es el último de los libros que comento aquí y el que tanto por su dimensión como por sus intenciones se acerca más a la novela tradicional. Estamos, otra vez, ante la novela de formación. ¿Quién podría impedir su escritura? Las novelas de formación son para el historiador de la literatura como el termómetro para el médico o la cinta de medir para el sastre. El problema está en el lapso que ocurre entre una serie histórica de novelas de formación y otra. Si los ejemplos se acercan demasiado en el tiempo, el modelo deja de serlo para convertirse en clisé. ¿Quién recuerda las numerosas imitaciones que provocó *La montaña mágica* en todas las lenguas y durante varias décadas?

Eloy Urroz imita con candor esas novelas de formación escritas en México y otros países hace treinta y cinco años: una, dos, tres casas en la playa, los poderes del verbo que el mar aloja, la proverbial y sutil violación de la sirvienta, ese ardiente verano donde los muchachos encuentran "su hermosura tan increíblemente fuera de lo común, es decir, tan fuera de este mundo, así como la calma que su cuerpo transpiraba y esa suerte de olor grato y recordatorio..." (p.61).

"Las plegarias del cuerpo" no fueron atendidas y Eloy Urroz cierra su novela con un intento de juego con el tiempo cuyo ingenio compensa la chabacanería imperante en este proyecto de novela honrado pero banal.

Y bien, esta selección aleatoria de nuevos narradores deja como saldo un cuadro deprimente. José Gilberto Hernández escribe sus cuentos con avaricia y el suyo es *Un barco sobre el océano* cuya desaparición en el horizonte nadie lamentaría. Ricardo Chávez Castañeda, es, al contrario, un acelerado que destruye todo lo que toca. *La guerra enana del jardín* es, en efecto, una batalla donde la Banda impone unas

leyes ajenas a todo lector amante de la armonía y la sensualidad. Leer a Jorge Volpi es escuchar unas uñas rasgando un pizarrón y sus "Días de ira" vaya que lo son. Nos queda como consuelo la imaginación meticulosa de Ignacio Padilla al planear la "Imposibilidad de los cuervos", obra de un autor dueño de su propia posibilidad de ser como escritor, la misma que Eloy Urroz sabrá encontrar con perseverancia al intentar una y otra vez "Las plegarias del cuerpo".

Esta fue la nueva narrativa mexicana que recibí y lei durante 1994. Ojalá que otros reseñistas hayan encontrado libros más significativos entre los autores que debutan o publican un segundo libro. Y yo, como le habrá pasado alguna vez a Thibaudet, regreso a casa con la maleta vacía. ✎

Tres novelas

de Antonio Muñoz Molina

por

JOSÉ HOMERO

✎

Beatus Ille, Narrativa actual, RBA Editores,

Madrid 281 pp., 1994.

El jinete polaco, Narrativa actual, RBA Editores,

Madrid, 281 pp., 1993.

El invierno en Lisboa, Narrativa actual, RBA Editores, Madrid, 281 pp., 1993.

Hay libros que uno desearía haber escrito o que suponemos concebidos para hallar su entera resonancia en nuestras almas. Más insólito, aunque no menos fervoroso, resulta encontrar obras enteras fascinantes. La tercera novela de Antonio Muñoz Molina (Úbeda, 1956), *Beltenebros*, primera en difundirse en México, nos presentó a un autor de señera imaginación, seductor estilo y atmósferas tan ambiguas e incitantes como el moroso fraseo de un saxofón en una húmeda noche veraniega. La aparición de *El jinete polaco*, merecedora del Premio Planeta 1991, nos confir-

mó que estábamos ante un autor involudable, una suerte de hermano distante cuya sensibilidad se había nutrido, como la nuestra, en los veneros del pop, el cine norteamericano, las novelas de amores desdichados y, sospecho, en la pertinaz lectura de poesía. La colección Narrativa actual de RBA editores, quien ha divulgado las obras que hoy comento, aunado al feliz azar de que entre las colinas de los saldos de la librería Gandhi emergiera *Las otras vidas*, volumen de relatos publicado por Mondadori en 1988, nos ha deparado conocer la casi totalidad de la obra de quien sin duda es uno de los mayores narradores no de España sino de la lengua.

Resulta paradójico que una narrativa tan minuciosa en aprehender las cualidades de lo real, como ésta de Muñoz Molina, esté signada por la ambigüedad. Su atmósfera es difusa. Sus ciudades —Mágina, Madrid, Lisboa—, aisladas por la lluvia, el viento, la ruina de la rutina, devienen fantasmales. En ese clima tedioso donde las aristas, los volúmenes, los relojes que (como en cierto, hastiadamente conocido, óleo de Dalí), parecen haberse reblandecido, los hombres son indiferentes al curso temporal, reclusos de su pasado, semejando sombras, fantasmas, vivientes muertos —similes que se reiteran en las novelas, no adjetivos míos—, sin comprender que el tiempo ha pasado, que han perdido la guerra, que sólo el amor y no la historia, no la voluntad de dominio, no la literatura, puede salvarlos. En esa zona donde lluvia y viento urden una cortina que impide percibir matices, la trama de la Guerra Civil, más que como épico estruendo como escenario de intimas más no menos duraderas ni trágicas pasiones, el motivo del amor, espadaña asediada por la tormenta, por los años del olvido y la indiferencia, confiere a las narraciones un extraño perfume, intenso, misterioso y a la vez ya desvaído, como el que esperamos percibir cuando aspiramos con envidia el aire que una bella mujer deja como estela.

Muñoz Molina parece perseguir una única historia encarnada en diversas narraciones. Ha configurado a partir de su natal Úbeda una Mágina fantasmal donde "el tiempo no es sucesivo sino inmóvil" (*Beatus Ille*) y paulatinamente los personajes persisten de una historia a otra. No es casual

que la estructura indagatoria del *thriller* presida estas narraciones, desde esa tardía pero cuán vigorosa antinovelita que es *Beatus Ille*, hasta esos pasivos de cinematográficos *thrillers* —nunca tan imposibles de filmar, tan hondamente literarios!— que son *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*. Habitantes de un presente obscuro que los condena a la alineación, carentes de un vínculo con el hombre que fueron, estos seres se empeñan en develar el pasado para comprenderse y anudar los cabos. Donde más claro resulta este ejercicio es en *El jinete polaco*, cuya narración conjuga los tiempos, enlaza generaciones, misterios revela, a través del encuentro de una pareja que parece prefigurada bíblicamente en las genealogías de sus ancestros. Aunque en *El invierno en Lisboa*, tanto Lucrecia como Biralbo sean insistentemente comparados con fantasmas, sueñen ser los hombres quienes detentan esa indole espectral. La mujer en cambio posee corporeidad y constituye un atisbo de terrestre, terrosa redención, como asienta el pronto moribundo narrador de *Beatus Ille* refiriéndose a su amasia:

No era una sombra, era lo único que nunca había contenido ni la más leve apatencia de mentira o de culpa, el único cuerpo indudable y tan exactamente modelado para la felicidad como el deseo de un dios...

Muñoz Molina recurre a las pesquisas y a las tintas criminales tanto como al aroma de flores muertas del melodrama. Su educación procede del imaginario de los *mass media*. *El jinete polaco* no duda en incorporar magistralmente la quintaesencia de las melodías pop, de esos héroes de tres minutos en los

que no pocos definimos nuestra conducta, a su trama para condensar los misterios de la vida y la muerte, pasiones circunvecinas, intrínsecamente aliadas en un espasmo en esta escritura. El folletín tampoco es ajeno a ella y ha dejado constancia de su deuda mencionándolo como lectura fascinante en *Beatus Ille* y *Beltenebros*, reproduciendo sus mecanismos en *El jinete polaco*. Vano sería agregar el influjo del cine; vano porque quien conoce alguna de estas novelas seguramente ha sentido ese prurito que carcome nuestra memoria cuando nos encontramos ante un paisaje conocido y sin embargo somos incapaces de precisar la semejanza. Mientras en *El jinete polaco* los códigos de conducta parecen aprendidos en las novelas y en la lánguida y tumescente iconografía de los ídolos pop, en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*, la temperatura, las acciones, los movimientos de los personajes se antojan extraídos de una película de los años cincuenta —o de los ochenta pues el *camp* de Muñoz Molina se corresponde con la estética *backlash* del cine y las tendencias estéticas de la década. No es casual tampoco que en dicha novela el jazz sea obsesivo, tortuosas las callejuelas, exóticos sus personajes. En esta narrativa ambiciosa y voraz, cine, radio, folletín, fotografía, pintura, canciones, alimentan con sus mitologías la poética imaginación que trasmuta sombras en cuerpos ya ajenos al moho del olvido. *Casablanca* es sin duda la referencia más indeleble —hay una mención explícita en *El invierno en Lisboa*, amén de que en *Beltenebros* se respira el ahogo, el encierro, lo sublime de los amores de Rick y la protagonista. Y si la película de Curtiz halla en *As times goes by* su símbolo musical, las historias de Muñoz Moli-

na a su vez parecen dimanar de una melodía: "Todas las cosas que tú eres" en *El invierno...*, "Si no volvemos a encontrarnos nunca" en *Beatus ille*, "My girl" en *El jinete...* Lo admirable no es que este escritor incorpore elementos de la cultura de masas, despreciados o sobrevalorados según la graduación de la óptica, sino que su escritura continúe siendo eminentemente literaria, más aún, con la reverberación y la densidad de la auténtica poesía. No sé hasta qué punto a leer a Muñoz Molina asistimos al despliegue de nuestros deseos, hasta qué punto estamos contaminados de ajenos sueños. Sé en cambio que esta escritura suma lenguajes diversos sin temor a traicionar su amor que se adivina, pese a la desconfianza en la literatura como sustituto de la vida, enorme por los poderes de la lengua. Es merced a los relatos que Jacinto Solana, el secreto narrador de *Beatus ille*, cobra otra vez vida y merced a esa cadencia de memoria y deseo que Manuel, el personaje de *El jinete polaco*, perdona injurias y justifica las vicisitudes de tres generaciones. La cálida calidad de la prosa de este narrador, su obstinado rigor adjetivo —aplicado y novedoso discipulo de Borges, grave mas no engolado, su atención a la refracción, sugiriendo más que pintando pues los demiúrgicos poderes de la literatura radican en transformarnos prolongando sus sueños en nuestras memorias, lo convierten en un autor tan grato como necesario. Recomendar su lectura no es un acto profesional sino obra de ese entusiasmo que nos impele a llamar por teléfono a los amigos para comunicarnos nuestro asombro ante ciertas películas, ciertos libros: un gesto de simpatía y de piedad para con nosotros mismos. ❀

