

Diario de guerra

de Alejandro Rossi

por

JOSÉ HOMERO



Editorial Vuelta, México, 1994.

Propongo que concibamos a Alejandro Rossi como un autor paradójico. Seguidamente pediría nombrarlo asaz realista. La paradoja la ubico en su persistente alusión a las historias de enredos, a la anécdota como documento de irruptivas coincidencias, la anomalía y la excepción como impetu primerero y en su maduro rechazo, con la consecuente elección de una escritura ascética, mínima y acezante. "Cuando era adolescente pensaba que un narrador de raza es aquel que despierta las emociones adormiladas del lector: que lo hace llorar a lágrima viva ya sea de risa o de piedad por el niño dulce que limosnea para salvar a la madre ebria y antigua cortesana. Cualquier recurso estaba justificado si se alcanzaba ese estímulo glandular. El patetismo era mi divisa literaria." Esa inclinación no desaparece, aunque la sofren y niegue la preferencia por sucesos equidistantes, apenas narrativos según el juicio corriente. Creo mi deber agregar que Rossi es ante todo un paciente observador, un insomne centinela de la cotidianidad. No lo ocupan los acontecimientos que exigen testimonio de su excepción ni los personajes cuyos actos subrayan su peculiaridad. A los textos reunidos en *Diario de guerra*, an-

tología narrativa, los cifra una mirada que distingue el detalle desenfocando el primer plano de las peripecias, los rasgos singulares y otros ingredientes que harto salpimentan narrativas de la exageración. Rossi es realista porque renuncia a la verosimilitud —nunca a la veracidad. "La realidad no es extraordinaria porque una ramera lea a Ovidio o porque un solterón acuoso estudie apasionadamente a Malebranche en un mínimo pueblo sudamericano." Sabe que la literatura no ha de ser el registro de la disonancia sino de las vitales minucias que de tan presentes olvidamos. "Yo pienso, con angustia y banalidad, que la vida se escapa. Se escapa por rendijas que no son ni el tiempo ni la escandalosa muerte. Tiempo y muerte huelen a sacristía, a metafísica oscura y campanuda. Me interesan más las figuras insidiosas de la vida cotidiana, obra de roedores, no de demiurgos. Pienso en esos innumerables o imperceptibles actos que se fugan sin que yo los advierta."

Rossi escudriña la fractura por donde la vida revela otros ámbitos. Por la franja no miramos casos dignos del noticiario de lo insólito sino concomitancias. El prurito, la intuición de la rareza en la norma, como origen del relato. Impulso narrativo: una sensación de escozor difuminada por la piel cuyo alivio es el examen de sus elementos antes de osar su urdimbre. Pero Rossi siempre preferirá el análisis al diagnóstico. "El relato nunca se detiene en las semanas pasadas en Sevilla, no quiere describir las sensaciones de los dos hermanos, sus comentarios sobre la ciudad nueva; a veces menciona —de manera un poco imprevista— la recomendación de mi maestra, dicha en un autobús unos días antes del viaje, de que mirara a Roma, con mucho cuidado, una frase oscura y amenazante." Cito, subrayo, destaco la frase; creo que indica la dirección de la mirada del

narrador. No la obvia y grosera maravilla sino el pálpito del misterio.

Rossi me recuerda a Carver. Ambos advierten el horror implícito en la cotidianidad. Fuerza no es que sucedan cosas que justifiquen anudando el relato, tan sólo que como la vida fluya y en la atención al llanto desahogado de un horroroso bebé gordo o en los pies desnudos de un desempleado pertinaz el lector perciba los signos del fracaso, la inminencia del desastre; el rostro justo de los días.

Un personaje de *Este era un gato* de Luis Arturo Ramos dedujo que los hechos notables de su vida durarían una novela. Rossi prefiere invertir la dirección: no la excepción, el clima ambiente. A diferencia de Carver, cuya calculada indolencia soslaya un clima negativo, Rossi desdena incluso el fatalismo y la concepción sombría. Su mundo posee la nebulosa aura de las fotografías antiguas; habla de una generación dispuesta a los placeres de la vida, entre los cuales el menor no es razonar, y, sobre todo, generosa. Acaso no sea extraño que la amistad lo una a Sergio Pitol y Jorge López Paez; no lo es porque comparte con ellos una prosa educada e inteligente, que si es escéptica en la acción aun confía en los poderes de la cultura; una confianza cada vez menos frecuente no sólo entre nosotros. De ahí que al referirse a Benedetto Croce en una de las "Minucias", no recogidas en esta antología, destaque su fidelidad "a lo que él creía que eran los momentos claves de la cultura occidental" y su apego a las formas "como si bastara la educación, la sinceridad, el juego limpio. Admiro su fe en la actuación racional y su repudio a las visiones catastróficas."

Rossi, astuto narrador, conoce los hábitos lectores. Con un guiño que presagia secretos, que promete personajes singulares (así "Un preceptor", de la serie sobre Gorrondona) nos incita a seguirlo como uno de esos oportunos y

misteriosos seres que en las novelas góticas aparecen empuñando un hachón, difuso el rostro por las ropas abundantes, invitándonos a seguirlos con un movimiento del índice, una fugaz sonrisa, por vericuetos que no confluyen en el claro del desenlace sino en cerradas habitaciones, olorosas a humedad y pasiones reprimidas. Al respecto, "Relatos", cuyo discurso transcurre rozando motivos que un narrador menos reticente habría atendido, antójase ejemplar. En vez de reparar en aspectos tan eminentemente narrativos como la descripción viajera, la prolijidad sentimental del reencuentro entre hermanos, la infantil atracción por la mujer madura, prefiere transcurrir, correr hacia un desenlace que esfumadamente sugiere una atmósfera de intrigas, de secretas miserias. Como sucede en "Entre amigos" o "Robos", en "Un preceptor" la coexistencia y conciencia de la narración como espacio melodramático deprecionado se expone igualmente. El narrador conjura todo posible interés supersticioso aclarando que no se compromete "a ninguna revelación pasmosa". Y confiesa que no puede ser franco ni directo. Por el contrario, debe apoyarse "en datos marginales y quizá tediosos, el color de una cortina, los rasgos físicos de una determinada habitación, mis reacciones frente al griego y a la Sra. Fitzgerald. Esas minucias son mis aliados."

Los relatos de infantil y juvenil ascendencia nos muestran un niño, un adolescente taciturno y solitario aunque no tímido, cuyos encuentros con el misterio suelen resolverse sin aspavientos. También percibimos que esa reticencia no es sólo un asunto de estilo (¿pero cuándo una estrategia de escritura es sólo un asunto de estilo!) sino intrínseca a una percepción dubitante del pasado cuando no un gesto de cortesía ante las debilidades de los semejantes. No olvidemos que en "Entre amigos", el narrador prefiere callar que la puerta que supuestamente conduce hacia los aposentos de la casa de su amigo en realidad da a una pared tapiada. Así como en el conciso narrador late un domeñado autor de culebrones, de igual modo en el escritor con vocación de corresponsal, intuyo, respira un *Tusitala*. No es casual el tono oral, ese timbre confidente de sus

relatos. He dicho que la de Rossi es una prosa educada, debo añadir que es atenta y cortés.

Rossi conserva de sus púberes inclinaciones la elección de una anécdota suspicaz que conmueva nuestra curiosidad pero como ese tiránico narrador de "Ante el público" no bien nos muestra el cebo de la singularidad, prefiere destacar los objetos que están en un segundo plano. La concentración miniaturista implica que esta escritura desprecie la cornucopia retórica prefiriendo un estilo eminentemente moral. Si Séneca reprobó el estilo de Mecenas y lo juzgó extensión de su desaliño personal, la voluntad ascética de Rossi en asunto anecdótico se expresa en una escritura de frases cortas, de adornos mínimos y sobre todo en una concepción vital que ha renunciado a toda grandilocuencia. No es un gesto aislado sino la expresión de una actitud. No sólo la renuncia a la anécdota, al relato de hábito simbólico, también el desapego de todo indicio metafísico y de toda imposición de la excepcionalidad artística. (Recuérdese: "Tiempo y muerte huelen a santidad, a metafísica oscura y campanada.") Quien observa no debe aspirar a ocupar sitios vacantes sino el ángulo desde donde mejor se percibe el carnaval cotidiano.

Un apunte más. Al referirme a Pitol y López Páez como congéneres de Rossi olvidé anotar que junto con la de Melo, son éstas narrativas del tic, de la narración perpleja ante la estulticia. Me arriesgo a invocar el chocarrero espíritu de Thomas Bernhard y emparentarlos. En no pocos relatos de Rossi comprendemos la vaga compulsión que llamamos inspiración ante un ser sobresaliente por su zafiedad. Compulsión: rechazo y atracción por el cordial y perfumado griego, por el cortés pero excesivamente cálido conde Alessandri de "Un preceptor". La minucia mencionada párrafos atrás comenzaba con una línea que debió de provocarle una leve sonrisa y un visible asentamiento corporal a Sergio Pitol cuando la leyó: "El mediocre se refugia en la actualidad y así se venga de la figura venerable." Certera es por ello la ubicación de Juan Nuño en la presentación venezolana del *Manual del distraído* de Rossi como alguien a quien le disgustan las conversaciones tele-

fónicas y firmar documentos. ¿Cómo se dibuja Rossi o cómo dibuja Rossi a ese cuerpo emisor de la voz que en sus relatos escuchamos? Como un hombre en trance de escribir acuciado por multánimes compulsiones, enfundado con unos gruesos calcetines y una bata escocesa. Refiriéndose a Montale, Rossi diría: "Pienso en la elegancia desesperada de una flor en el ojal. Sólo queda el estilo, la línea sin volumen, el cascarón heroico." Y su evocación de Croce se resume en este juicio "un caballero que se refugia en las formas." Esta atención a las maneras: cómo se saluda, cuál es la entonación de voz, de qué modo se ase la pluma, confirman una vocación: un hombre no es ajeno a su actitud y el estilo es una extensión del alma. No creo excesivo adecuar un juicio que Rossi aplicó a Montale en el *Manual del distraído* para dimitir el retrato de esta obra: "Rossi posee la sensibilidad de lo mínimo: la hormiga, el gesto, la hoja, el reloj sobre la mesa, los objetos de la vida cotidiana. Y también posee la percepción de la persona como construida toda ella por improvisaciones continuas, un ensayo constante de caras, de maneras de hablar, actitudes, acomodamientos." ✽

La gruta tiene dos entradas. Paseos II.

de Adolfo Castañón

por

FABIENNE BRADU

✽

Editorial Vuelta, México, 252 pp., 1994.

En dos ocasiones a lo largo de este libro, Adolfo Castañón confiesa su "prisa crónica" que lo "condena a extraer conclusiones precipitadas". Con leve dramatismo asegura que, antes de su encuentro con la obra de María Zambrano, "vivía precipitado". No obstante,

el sentimiento general que se desprende de la lectura de *La gruta tiene dos entradas*, sobre todo si se compara esta segunda edición de los *Paseos* con la primera: *Arbitrario de literatura mexicana*, es el de una serenidad de tono que, al suspender la consanguinea precipitación al favor de la decantación, se distingue del aplomo con el que el crítico suele tomar posición frente a la literatura nacional.

La gruta tiene dos entradas es un libro inspirado, que debe gran parte de su tono a la libertad de sus circunstancias. Si bien *Arbitrario* se construyó sin premeditación, a lo largo del tiempo y de las lecturas, la compilación final reveló su función específica: ofrecer un mapa de la literatura mexicana, que tanta falta hacía en el panorama crítico de nuestras letras. En cambio, *La gruta tiene dos entradas* tiene para sí el hecho de que no llega a ocupar ningún vacío: los autores que convoca, salvo unas excepciones, han sido colmados por los favores de la crítica nacional e internacional. Precisamente por eso, por la ausencia de todo propósito didáctico, se volverá un libro imprescindible.

La gruta tiene dos entradas es mucho más que un itinerario intelectual guiado por el ejercicio de la razón y del gusto. Es, sobre todo, una historia íntima, espiritual y moral que, antes que la conformación de un pensamiento, quisiera dar cuenta de la hechura de un corazón. Algunas lecturas han dejado en Adolfo Castañón cicatrices, otras, bálsamos que son auténticas epifanías. Todas parecen haberle marcado con una huella que ha transformado no solamente su manera de pensar la literatura, sino también su identidad más profunda, su coexistencia consigo mismo y con los demás, y que, tentativamente, he llamado su *corazón*.

La relación que mantiene Adolfo Castañón con la literatura no es ajena a la hondura de los efectos que le causa la lectura de determinados autores. El lector compulsivo que es Adolfo Castañón, rara vez es lector de libros aislados: cuando decide visitar a un autor, agota su obra *in extenso*, y no es infrecuente oírle decir: "Acabo de releer a tal escritor". Esta manera de abordar a un autor, por la suma exhaustiva de sus creaciones, traiciona, a un tiempo, la clase de mirada que el

crítico ejerce sobre una obra y el apetito que pretende saciar a través de ella. Adolfo Castañón se adentra en una obra como si se tratara de conocer un país, que tiene una geografía propia, una historia a veces entrelazada con la de otras regiones, habitantes peculiares con sus costumbres y conductas morales, una lengua que suena distinta a la de otras latitudes, una gastronomía, una atmósfera, una luz y algunas pasiones secretas. "Amamos a Montaigne no como a un personaje ni como a una persona, sino como a un lugar, a un país de inteligencia y libertad al que siempre deseamos volver", dice Adolfo Castañón al modo de Julien Gracq, quien afirma que, al abrir una novela de Stendhal, se entra en un país llamado *Stendhalia*. Adolfo Castañón aspira a recorrer países y no solamente algunas de sus ciudades más célebres. Por esto, sus ensayos parecen escritos desde las alturas: se desprenden de la inmediatez de las lecturas para reconstruir los rasgos esenciales de un pensamiento. Sin embargo, por su prosa de reconcentrado rigor, también parecen escritos con un microscopio especialmente diseñado para observar los tejidos del alma.

La literatura es, para Adolfo Castañón, una aventura del conocimiento. "La narración, como ordena la etimología, disipa la ignorancia, da cuenta", afirma el autor antes de citar a Mircea Eliade: "Responde a la necesidad en que nos hallamos de entender lo que ha ocurrido, lo que han hecho los hombres, lo que pueden hacer: los peligros, las aventuras, las pruebas de toda clase. No somos como piedras, inmóviles, ni como insectos, cuya vida está trazada de antemano. Somos seres para la aventura". A Adolfo Castañón le seducen sobremanera los autores que, por caminos inauditos y marginales, van hacia la búsqueda simultánea de lo profano y de lo sagrado. Corresponden, para él, a los últimos humanistas o, mejor aún, a los humanistas modernos que proponen una "ortodoxia de la generalización: el sentido interdisciplinario como criterio de verdad". Jean-Henri Fabre y Ernst Jünger por la entomología, Roger Caillois por el estudio de las piedras, Mircea Eliade por la mitología, Michel Leiris por la etnología, María Zambrano por la filosofía y la poética, los surrealistas

por la exploración de los sueños, se reencuentran de pronto con aquellos otros autores que plantearon esa búsqueda en el meollo de sus creaciones novelescas: André Malraux, Raymond Abellio, Raymond Roussel, entre otros, y mediante la escenificación de la acción del hombre sobre su entorno. Así, a propósito de Roger Caillois y de autores afines, Adolfo Castañón habla de la diversidad de los instrumentos para la comprensión de lo humano: "La observación de los insectos, la certeza de que los juegos, las máscaras y los disfraces son puertas seguras de entrada para acceder a una mejor comprensión del poder y de la guerra, la fascinación por episodios remotos de la cultura, la afición china, y la certeza de que éstos son reveladores necesarios de ciertos procesos de la historia contemporánea, la voluntad de clasificar, el ejercicio de la nomenclatura como una disciplina moral, la urgencia de encontrar leyes que nos permitan comprender la coextensividad sistemática del hombre y de la naturaleza, la idea de que el conocimiento es conocimiento del lenguaje y la historia de la lengua."

La relación del hombre con el mundo se ha vuelto una expresión demasiado vaga y manoseada para calificar las respuestas que ensaya la literatura frente a los grandes misterios de la existencia. Sin embargo, esta relación es la que está en el centro de *La gruta*, como un silencio y un tumulto de voces, y es este centro el que Adolfo Castañón se atarea en deslindar a través de los desciframientos que proponen las obras visitadas por él.

Si desconfiaba de la biografía por ser, a veces, un sustituto expedito del conocimiento, Adolfo Castañón nunca deja de leer una obra como la autobiografía espiritual de su autor. Las tramas, los personajes y las epopeyas no le interesan como fenómenos de la imaginación, sino como traducciones de un pensamiento que pretende encarnar en ellas. Así, por ejemplo, la obra de André Malraux y, extensivamente, la literatura realista en general, no es sino una construcción interior. Poco importa la pertinencia de la reconstrucción del mundo exterior: la elocuencia de la obra está en la fisonomía espiritual que se dibuja en el espejo de la creación.

Cartas de Copilco y otras postales

de Guillermo Sheridan

por

JAVIER ARANDA LUNA

✽

Editorial Vuelta, México, 282 pp., 1994.

La gran mayoría de los autores comentados por Adolfo Castañón es francesa. Con la salvedad de Montaigne (que encabeza y cierra el volumen como una luz espiritual privilegiada, el faro que guía el viaje y el regreso) se antoja que los franceses son, para Adolfo Castañón, materia para confrontar la parte más intelectual de su comprensión del mundo. (En coincidencia con Jean-Paul Aron, autor de *Los modernos*, quedaron excluidos los impostados *maitres à penser* que, a partir de los años sesenta, pretendieron tomar el lugar de los últimos humanistas, pero sólo lograron tomar las aulas de las universidades norteamericanas). En cambio, los escritores y pensadores latinos le despiertan una sensibilidad que los franceses parecen regatearle, a causa del aguijón reflexivo al que lo someten. Entre todos los "latinos" que figuran en el libro, dos autores le han provocado ensayos particularmente luminosos e inspirados. Son María Zambrano y Antonio Tabucchi. Del italiano, expone la voz y las visiones de una obra grave y ligera, "capaz de hacernos escuchar la música que hacen los hombres al arrastrar las cadenas invisibles de sus costumbres". Alrededor de María Zambrano, Adolfo Castañón despliega todo su arte de ensayista para recrear su encuentro con la obra y la persona, "el secreto de su misteriosa claridad".

Si la gruta tiene dos entradas, como reza el título, entre todas las salidas que propone el libro a través de citas de los *Ensayos* de Montaigne, una en particular señala la voluntad que anima al autor en sus paseos literarios: "Entre personas de buen trato, me gusta la valentía de la expresión y que las palabras lleguen hasta donde alcanza el pensamiento; es necesario que nos fortifiquemos el oído y lo endurezcamos contra la ternura del sonido ceremonioso de las palabras. Me gusta la compañía y familiaridad fuerte y viril, una amistad que se sienta halagada por la aspereza y vigor de su comercio, como el amor con los mordiscos y sangrientos arañazos; nunca será cumplidamente vigorosa y generosa, si no es beligerante, si es civilizada y artista, si teme choques y se muestra como contenida. (...) Cuando me llevan la contraria, se despierta mi atención, no mi cólera". ✽

Guillermo Sheridan es un escritor, como tantos otros, que divide su tiempo entre la investigación de la historia literaria y la práctica de la escritura como ejercicio de estilo. Pero lo distingue de ese nutrido grupo el agradecimiento de no escasos y desinteresados lectores de los frutos de sus dos actividades. Como pocos historiadores nos ha permitido comprender mejor nuestra literatura; como pocos cronistas ha logrado ensanchar y revitalizar ese registro de lo inmediato con minuciosa ironía y un lenguaje transparente. Clara muestra de esto último es su reciente libro *Cartas de Copilco y otras postales*.

Hace tiempo Aurelio Asián criticó a un reseñista que sugería que la fuente primordial de las crónicas de Sheridan era el trabajo de Jorge Ibarguengoitia. Tenía y tiene razón su crítica. Sheridan comparte con Ibarguengoitia, eso sí, cierto "aire de familia". Pero no sólo con él: también con Monsiváis y Novo. Todos ellos, como Sheridan, se valen de la ironía, el humor cáustico, la parodia y la hechura de la crónica como apuesta literaria.

Los textos de Sheridan son semejantes al tono de su voz y a su modo de hablar: parecen partes de sus conversaciones donde abundan citas de escritores y anécdotas sobre la estupidez cotidiana descritas algunas veces con obsesivo placer y otras aderezadas con una mezcla de bilis e ironía. Hace tiempo un amigo me comentó que parecía increíble que Sheridan presenciara todos los desatinos de los que habla en

sus crónicas. Recuerdo que me dijo: "es cierto que llegas a ver cosas ridículas como las que Sheridan describe, pero no siempre". Acepté su crítica hasta que conocí a Sheridan, hasta que vi, que en efecto, siempre llega a tiempo para presenciar un episodio más de *la razón de la sin razón* como ha escrito Jorge Hernández. Su ventaja al recurrir a la burla y al sarcasmo —además de resultar eficaces por su buena escritura— es que el propio autor de los textos (las "aventuras del Neurótico Solitario contra la Esquizofrenia Ambiente") no se excluye de ellas: se le ve berrear, saltar, por ejemplo, sobre una camisa que él mismo había manchado.

En la crónica que cierra sus *Cartas de copilco y otras postales* su autor nos dice que no hay nada más fácil en nuestro país que burlarse de los muchos blancos "fijos y condescendientes". La Gran Gorda, como escribe más adelante, "es denunciable, analizable y parodiante hasta el infinito". Es cierto. Tal vez por ello habría convenido eliminar algunos textos de *Cartas de Copilco*: me refiero sobre todo a sus "Notas", que son básicamente citas, y a sus "Posibles" proyectos de crónicas. Respecto a estos últimos: si los "posibles" cuajaron o no ¿para que incluirlos?

Pero no todas las crónicas de Sheridan, como pude verse con claridad en el libro publicado por *Vuelta*, están escritas con la bilis y la tinta oscura del humor negro. Las hay de entusiasmos poco comunes como la memorable "Quiero ver una vaca" o "Llueve en la ciudad" donde lo que al principio se antojaba como una interesante divagación sobre la lluvia, termina siendo un magnífico ejercicio de curiosidad literaria.

Aunque Sheridan anuncia que se dedicará a "actividades que le exijan más a mi ingenio y menos a mi complacencia" no pocos de sus lectores esperamos que no abandone su ejercicio de cronista, sobre todo en un momento en que proliferan en este género la improvisación mal encarnada y la escritura facilona. Hacen falta crónicas como "Recuerdos de Chernobyl", "Última tarde con mi abuelo", "Porras", o "Digamos el requiéscat por el año". Ojalá el correo nos depara la sorpresa de volver a recibir nuevas cartas de ese estilo. ✽

Dos libros

de Elías Trabulse

por

ERNESTO HERNÁNDEZ
BUSTO



Ciencia y tecnología en el Nuevo Mundo, El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, F.C.E., México, 1994.

Los orígenes de la ciencia moderna en México (1630-1680), F.C.E. México, 1994.

Ya en *El círculo roto* (1984), Elías Trabulse hacía notar la insuficiencia historiográfica y hermenéutica que padecía la historia de la ciencia y la tecnología en México, en abierto contraste con la variedad de estudios disponibles sobre política y economía. Diez años después, aunque la cantidad de estudios se ha multiplicado, aquella situación sigue siendo más o menos la misma y las perspectivas más visibles de la historia de la ciencia en México se asocian, en merecido reconocimiento a su laboriosidad, con la obra del propio Trabulse.

Sin embargo, a pesar de la insoslayable erudición desplegada en ellos, los últimos dos libros de Trabulse nos dejan con la incómoda sensación de quien presencia el agotamiento de una historia positivista y de sus elementos metodológicos tradicionales, los mismos que, hace diez años, el autor consideraba apropiados para confeccionar "la línea progresiva que muestre la acumulación paulatina de las experiencias y los datos científicos que actúan en un momento dado modificando la realidad concreta por medio de la técnica". ("Perspectivas de la historia de la ciencia y la tecnología en México", en *Nexos*, 49, enero de 1982.)

Desde hace más de una década, Trabulse piensa que en esta "línea única", en este devenir gradual y sin cambios bruscos, los hechos que su no-

table erudición y constante trabajo de archivo le deparan, pueden ser organizados según un modelo epistemológico de sorprendente simplicidad. La metodología de Trabulse, que considera a las "ciencias exactas" o "puras" como una especie de "núcleo" desde donde orientar la historia de otras zonas discursivas o de las "aplicaciones tecnológicas", funciona como una proposición, cuando menos, excluyente y lastra la reelaboración del material de archivo y el propio trabajo con las fuentes. Esto, unido a un desacreditado esquema histórico progresivo utilizado para las periodizaciones, convierte la propuesta histórica de Trabulse en una estela continuista de textos y figuras. "Al investigador que haya abordado el estudio de la ciencia y la tecnología mexicanas —decía Trabulse en 1982— le resulta evidente que éstas tienen una sólida tradición, es decir, una continuidad temporal que vincula las diferentes épocas del desenvolvimiento particular de cada una de ellas". Ahora, hablando de la obra de Fray Diego Rodríguez (1596-1668), el autor dice:

Sin embargo, el largo proceso del desarrollo científico no conoce de rupturas violentas. Todo se gesta paulatinamente y los restos fósiles de tiempos anteriores a menudo conviven con las nuevas teorías. Así, a pesar del avance que representa la obra de este mercedario, vemos proliferar simultáneamente tratados de astronomía tolemaica de denso contenido hermético...

Sería deseable en un proyecto histórico de tal envergadura, una explicación epistemológica más convincente que dilucide la convivencia o simultaneidad de dos tipos de discurso radicalmente diversos. En su lugar, tenemos que algunos discursos son como los "restos" (¿inevitables?) que por algún tiempo permanecen (¿lastran?) el avance del nuevo pensamiento moderno. La tradición será lineal o no será.

¿Qué entiende Trabulse por modernidad científica en México?

Según se afirma en el prefacio de *Los orígenes...*, estamos ante "la trayectoria de una disidencia":

Entre 1630 y 1680 la ciencia moderna, producto de la Revolución Científica, penetró en México con lo que la antigua

ciencia medieval y renacentista comenzó a desaparecer de los esquemas mentales de los científicos mexicanos. Este proceso, iniciado en esos cinco decenios, prolongó sus efectos hasta principios del siglo XIX.

Luego Trabulse nos aclara que fue un proceso complejo, comprometido incluso "con el naciente e incipiente espíritu nacional". Se nos indica también que este tránsito desde el esquema aristotélico-tomista hasta el mecanicismo, "se dio primero en el área de las ciencias exactas" y en menor medida en las llamadas "ciencias de la vida". ¿Por qué? Confieso haber leído cuidadosamente, desde mi óptica de profano en esos temas, sin encontrar una respuesta convincente. ¿Acaso en el pensamiento hermético, especie de eslabón intermedio que propugna la combinatoria analógica del mundo, es factible la división entre ciencias exactas y ciencias de la vida? ¿Cuáles son las modalidades del tránsito desde la combinatoria a la *mathesis* moderna? Temo que lo que Trabulse considera un "defasaje" de las disciplinas, lo sea sólo desde una óptica mecanicista, en el sentido histórico. Balanceando argumentos, el autor nos propone unificar hermetismo y mecanicismo como "modernos" por la burda razón de que ambas tendencias combatían las tesis aristotélicas. Modernidad esta, cuando menos, ambigua. ¿Es que la secularización moderna se da sólo o primero en las áreas, previamente marcadas, de las ciencias que llamamos "exactas" o "puras"?

Con estas mismas preguntas puede leerse *Ciencia y tecnología...* No parece haber una conjugación sólida entre las dos partes fundamentales de este libro humboldtiano: la primera, dedicada a la geografía y la cartografía; la segunda, a las "ciencias exactas". A menos que se considere como vinculo la pergrullada del prefacio: "Un nuevo mundo geográfico dio origen en Europa a un nuevo mundo científico".

Pese a los reparos anteriores, disponemos con estos dos volúmenes de casi toda la información recopilable sobre los temas abordados. Sus mejores momentos —que no son escasos— son precisamente aquellos en los que Trabulse deja a un lado el modelo y describe con soltura casos como el de Sigüenza y Góngora enfrascado en la

polémica sobre la aparición del cometa en 1680, o la biografía del científico José Celestino Mutis (ilustre antecesor del escritor colombiano), o la historia del censor Núñez de Miranda, o la polémica entre Zuber y Lucas Alamán en 1812.

Estamos ante una historia donde el archivo es siempre la máxima autoridad. Lástima que los escritores mexicanos, intoxicados quizás por los límites de la secularización —con algunas notables excepciones— hayan dejado estas fuentes a los historiadores de academia. Tenemos como consuelo y ejemplo la *Sor Juana* de Paz, y otros escasos ensayos, incluso del mismo Trabulse. Lo lamentamos doblemente porque la riqueza científica del mundo novohispano es también un climax metafórico: época donde el poema hablaba de la ciencia y donde la analogía retó el celo científico de Hume, empeñado en borrar la belleza del círculo. ✎

Catálogo razonado de Remedios Varo

de varios autores

por

AURELIO ASIAIN

✎

Editorial Era, México, 1994.

Hay varias cosas dignas de celebración en el libro que hoy presentamos.¹ La primera es, desde luego, su belleza evidente. El magnífico diseño, obra dos veces de Vicente Rojo y, mejor que eso, obra de dos Vicente Rojo, padre e hijo, nos habla de un oficio que, como los oficios tradicionales, se conserva y se nutre en la herencia familiar, no en el frío del aula sino al calor del hogar y los talleres. Por algo el libro es de color rojo. Un color emblemático: es un apellido y es el símbolo de la pasión. Y hay que añadir que la

pasión de estos dos diseñadores se ha puesto al servicio, en este caso, no sólo de la contemplación de una obra plástica sino de la lectura de los textos que la presentan. La tipografía del volumen es excelente.

Señalo esta virtud de legibilidad porque es menos frecuente de lo que debiera en los que llamamos, con alguna imprecisión, "libros de arte". Este lo es, desde luego, en más de un sentido. Para empezar, es un libro de arte tipográfica. Pero también es otra cosa: es un *catálogo razonado*. El género, me temo, es infrecuente entre nosotros. Un signo más de nuestra falta de memoria. ¿Cuántos artistas nuestros han merecido no sólo que los celebremos, los recordemos, los evoquemos y aumentemos, con todo ello, la nebulosa de la memoria, sino que además ordenemos nuestros recuerdos? Elaborar un catálogo razonado es tanto como poner la casa en orden. Éste que hoy presentamos lo hace cumplidamente. Además de las magníficas reproducciones y de los textos introductorios e interpretativos de Walter Gruen, Alberto Blanco, Teresa del Conde, Salomon Grinberg y Janet A. Kaplan, y del esbozo biográfico de Walter Gruen y los Comentarios de Remedios Varo a algunos de sus cuadros, incluye fichas técnicas, listas de exposiciones y una extensa bibliografía a la que en este momento, imprudentemente, me sumo.

Me escudo, para justificar esta incursión atrevida, en la insistencia de Teresa del Conde y, sobre todo, en un personal pero nada original interés por Remedios Varo. Tengo, debo confesar, una larga amistad con Cataluña y, aunque decir que Remedios Varo era catalana sea por lo menos impreciso, cuando pienso en ella no puedo sino recordar algo que le oí a Alejandro Rossi, un día que intentaba definir lo que era un catalán: un "notario con cabeza de fuego". Me gusta esa definición porque abraza elementos que encuentro en muchos catalanes que admiro, y que están en Remedios Varo: el orden, el orden burgués, el espíritu conservador, y al mismo tiempo el vértigo de lo extraordinario y la pasión, la pasión revolucionaria. Una locura doméstica, que puede ser locura domesticada, pero también orden enloquecido. Pienso en la pintura y el

personaje de Dali, desde luego. Y en los bestiarios de Joan Perucho, y la poesía del pastelero Foix. Locura doméstica: es decir, cuentos de hadas (que pueden ser terribles) y psicoanálisis. Veo con satisfacción que el ensayo de Janet A. Kaplan que figura en este libro se ocupa precisamente de los "Encantamientos domésticos: La subversión en la cocina". Pero dejemos la cocina.

Que una de las primeras habitaciones de la casa del arte mexicano que ponemos en orden sea la que ocupa Remedios Varo no es sorprendente. Remedios Varo contó muy pronto en nuestro país con un público "pertinaz y fascinado", como muy bien lo describe Teresa del Conde en las páginas de este catálogo, y la bibliografía sobre su obra no sólo es ingente sino afortunada. En una revisión apresurada de la que figura al final del volumen resaltan los nombres de André Breton, Dore Ashton, Roger Caillois, Luis Cardoza y Aragón, Serge Fauchereau, André Pieyre de Mandiargues, Octavio Paz, Carlos Pellicer, Ramón Xirau. Estamos, entonces, ante una obra de indudable poder germinativo.

De la fertilidad de este territorio imaginario de Remedios Varo, del poder de contagio de una pasión onírica cuyas visiones cunden, a través de la tela, nuestros ojos, son muestra las páginas de Alberto Blanco. Se trata —y no lo digo en su demérito— de un ensayo hagiográfico, en el que la narración de la biografía de la pintora da pie al relato mítico de una vida de artista. Una vida, como señala muy bien Blanco, de soledad esencial: la de una pintora que es una mujer en el exilio que es "la niña que contemplaba el Jardín de las Delicias del Bosco". No debemos tener, ante la naturaleza poética de estas páginas, ninguna prevención. Porque incluso en los momentos en que su autor parece estar haciendo mera literatura, como cuando escribe que "Remedios llegaría a ser lo que se imaginaba: la mujer de cabellera líquida en cuya cabeza llamean todos los sueños", Blanco no está meramente poetizando, o lo hace en sentido particular; quiero decir: no de manera ornamental, sino dándole forma a una imagen de la pintora que está en el "inconsciente colectivo". (Aclaro que uso esta expresión a falta de una mejor

pero poniéndola entre comillas). El arte de Remedios Varo contó muy pronto con el favor del público y podemos decir que se convirtió en una pintora popular, siempre que advirtamos que la popularidad de un artista es en todos los casos limitada. No podríamos decir que todos los mexicanos hayan visto un cuadro de Remedios Varo pero sí que con su obra ocurre, por lo menos en México y guardando las proporciones del caso, lo que en el mundo con la de Modigliani, que está en la memoria e incluso, a través de las reproducciones, en las paredes de las casas de casi cualquier persona medianamente ilustrada. Por ello mismo, habría que matizar (o sencillamente no sacar de su contexto, como voy a hacer ahora) la frase de Alberto Blanco que describe a la pintora como una "desertora de esta guerra que llamamos sociedad". Me parece que la popularidad de la obra de Remedios Varo se debe precisamente a la medida en que su imaginaria corresponde a la de cierto imaginario colectivo. Las suyas son visiones arquetípicas, y por eso sociales. Los sueños que pinta son de algún modo los sueños de todos.

Pero la palabra sueños es inexacta: se trata de sueños conscientes y controlados. Alberto Blanco habla de "revelación y duda". Yo diría mejor *imaginación y crítica*. Lo que vemos en estos cuadros, más que sueños, son emblemas.

Emblemas del conocimiento y del poder. Lo mismo Teresa del Conde que Alberto Blanco se imaginan a Remedios Varo como científica. Muchos nos la imaginamos así. Pero habría que precisar en qué sentido sentía ella fascinación por la ciencia. En muchos de sus cuadros parece escenificarse algo que puede ser lo mismo un experimento científico que una operación mágica. Los personajes que los realizan son el relojero, el alquimista, el ermitaño, el flautista. A todos los distingue la soledad o, más precisamente, el apartamiento; a todos, por lo mismo, la posesión de un mundo propio, particular. Pero tanto como eso, los distingue el hecho de que manipulan instrumentos, artefactos: entre ellos y sus deseos hay una mediación, un medio de control, una forma de poder. (Quizá convenga aclarar que uso aquí la pala-

bra poder no ideológicamente sino en un sentido llanamente "físico", como usaría la palabra "energía".) ¿Manipulación de qué? Pensemos en esos personajes: el relojero y el alquimista, pero también el flautista (recordemos al flautista de Hammelin). Todos se empeñan en la manipulación del tiempo. ¿No es precisamente el tiempo el tema de tantos cuadros en que se respira cierto aire de museo secreto, de tienda remota de anticuario, de desván en que juega una niña visitada por las apariciones de las manchas de humedad de la pared? ¿No hay también en muchos cuadros, en "Insomnio" por ejemplo, cierto aire de casa del exilio, de una de esas casas cuyos habitantes se despiertan de pronto más allá de la medianoche sin saber dónde están, cómo llegaron ahí, que fue de ellos? La pesadilla del exilio no es tanto la del que no tiene tierra como la del que está expulsado del tiempo.

Apunto una posible vía de acceso a los emblemas de Remedios Varo, sin desdeñar la influencia que en su construcción (en pocos pintores puede hablarse tan claramente como en ella de construcción) tuvieron las teorías psicoanalíticas y la lectura de libros esotéricos. De ello se ocupan, con una competencia que no tengo, Teresa del Conde y Salomon Grinberg. No necesito advertir que la obra de Remedios Varo no agota su poder de significación en las lecturas que emplean como mediación las teorías psicoanalíticas o las cartas del Tarot. Pero quisiera insistir en que el poder de las visiones que estos cuadros ponen en escena radica en su carácter arquetípico y emblemático, en su empleo de símbolos cuya lectura cabe llevar más allá. No pondré sino un ejemplo, uno entre muchos posibles. Cuando Janet Kaplan se ocupa, según refiere Teresa del Conde, a "las barbas que ostentan no pocos personajes de Remedios, utilizándolas para 'atar' simbólicamente a las mujeres", e ilustra así "La iconografía de la vivencia femenina: el rechazo del padre", me pregunto si no cabría hablar, más que de la vivencia femenina, de experiencias humanas fundamentales; y, más que de la interpretación freudiana de un símbolo, de la universalidad del mismo. La "atadura" simbólica de esos personajes cuyas

barbas (es decir: cuya antigüedad) atrapa a las mujeres, cabría leerla a partir de la simbología de los nudos y de las potencias ligadoras que han estudiado Georges Dumézil en la mitología indoeuropea y Mircea Eliade en ámbitos no occidentales, como uno de los símbolos arquetípicos universales. No deja de ser revelador, por ejemplo, que Varuna, el "dios ligador", sea un dios "lunar y acuático", como son los paisajes melancólicos —mejor dicho: saturnales, como bien los define Teresa del Conde— de Remedios Varo. Pero habría que reparar sobre todo en el carácter esencialmente mágico de la acción de ligar y en el hecho de que los lazos son, esencialmente, medios mágicos.

Me importa subrayar en esta expresión —*medios mágicos*— no el adjetivo sino el sustantivo: *medios*. Los instrumentos, los vehículos, los artificios y artefactos de Remedios Varo, pero también sus rayos de luz, sus libros y sus barbas —quiero decir: las de sus personajes— son mediaciones. Y estas mediaciones están en todos los cuadros de Remedios Varo: lo que ella pinta está siempre *entre*: entre este mundo y el otro, entre este tiempo y el otro, entre esta realidad y la otra. Remedios Varo pinta puentes, pero estos puentes no se mueven menos que el agua que pasa bajo ellos: van de un lado a otro, y siguen estando aquí cuando ya están allá. Nada más real que la irrealidad de estos cuadros, nada más concreto que sus sueños abstractos. Puentes, como dije, pero más bien anillos: símbolos de reconciliación, de pausa en el tiempo, de paréntesis en el exilio. Un exilio que no es el de una europea en México sino el de todos nosotros en el tiempo. La tierra de nadie entre este tiempo y el otro sin relojes a la que nos permiten asomarnos los cuadros de Remedios Varo es por un instante tierra de todos. Por eso los sueños desolados que pintaba nos hacen compañía, sus insomnios tienen calidad de bálsamo y su locura virtudes terapéutica. Arte de mediación, de medios, de Remedios.

¹ Palabras leídas en la presentación del libro *Catálogo razonado de Remedios Varo*, 7 de noviembre de 1994. ☛

Hagoromo de Zeami

de Haroldo Campos

por

VÍCTOR SOSA



Editora Estação Liberdade, Sao Paulo, 1993.

Danza y teatro, canto y música, ceremonia ritual y sofisticada diversión confluyen en el teatro Noh japonés. El género vio su origen en los albores del período Muromachi (1333-1573), sintetizando elementos de las danzas populares campesinas y de las ceremonias litúrgicas shintoístas y budistas. Kan'ami Kiyotsugu (1333-1384) y su hijo Zeami Motokiyo (1363-1443) fueron los gestores de esta nueva vertiente teatral que, muy pronto, lograría el apoyo y la preferencia de la aristocracia dominante. Zeami también es reconocido por su importante labor teórica que se conserva en dos tratados: *El libro del camino de la flor suprema* (Shikado-sho) y *El espejo de la flor* (Kakyo), textos que rebasan los límites teóricos del Noh y constituyen hoy una de las mayores obras de la literatura japonesa.

Someramente hablando, la representación de una pieza Noh se reduce al diálogo entre el *shite* —personaje que encarna a las entidades sobrenaturales: dioses, demonios o espíritus— y el *waki* —que generalmente representa a un monje o un pescador y es el intermediario entre este mundo (el público) y la realidad sobrenatural que nos gobierna. También participa un coro, pero éste —a diferencia del griego— no toma parte en el drama y se limita a comentar, salmódicamente, los diálogos y la acción entre el *shite* y el *waki*. Por fin, un grupo de músicos —percusiones y flauta— acompaña la representación.

Forma cerrada en sí misma, el teatro Noh, rigurosamente inmutable ante los cambios estéticos impuestos por la historia, ha desarrollado una

hipercodificación temática y representativa que colinda con lo abstracto y lo conceptual. En efecto, se trata de un teatro que es antiteatro, de una danza hierática que se congela en su propia elegante perfección y que exige del espectador, no sólo el previo conocimiento de los intrincados códigos semánticos implícitos en cada movimiento, sino un estado de espíritu análogo en intensidad y concentración al de los actores. Acción y no-acción se funden en esta cerrada representación, en esta elíptica narración donde el azar queda definitivamente abolido. En sus escritos teóricos Zeami enfatiza la importancia de la no-acción en ciertos momentos escénicos, que deberá estar regida por un estado de desprendimiento interno del actor, es decir, por una "no-mente" que reúna en sí a todas las fuerzas expresivas:

Los dos elementos —el canto y la danza—, los desplazamientos en el escenario y las diversas clases de mimica, son acciones corporales. Los momentos de no-acción, en cambio, se producen en los intervalos de estos movimientos. Si examinamos el porqué estos momentos sin acción producen placer, descubriremos que la fuerza espiritual subyacente del actor se convierte en cohesión mental que inexorablemente mantiene despierta la atención del espectador. El actor no debe reducir ese estado de tensión cuando la danza o el canto tocan a su fin, o en aquellas otras pausas que separan el diálogo de las distintas expresiones mimicas, por el contrario, debe concentrar sus esfuerzos en mantener una concentración mental constante. Cuando esta fuerza interior se revela sutilmente, por sí misma producirá interés en el espectador.

Claramente deudora del taoísmo, esta actitud también responde al clima espiritual generado por el budismo zen y el concomitante florecimiento de las artes en el período Muromachi. En ese sentido, el Noh puede ser considerado como una vertiente estética del zen, pero nunca reducido —en términos expresivos— a un simple acto litúrgico.

Fue Pound el primero en introducir la estética del Noh en Occidente. Más tarde, W.B. Yeats y Bertolt Brecht escribirían piezas teatrales a la manera del Noh y —en la ladera oriental—

Yukio Mishima intentaría modernizar el género con algunas memorables revisiones.

Ahora es Haroldo de Campos (Sao Paulo, 1929) quien se apropia de una pieza de Zeami —*Hagoromo* (*El manto de plumas*)— para "re-imaginar" el texto a partir de su intrínseca autonomía verbal. Es decir, aquí no se trata de una convencional traducción basada en la —siempre dudosa— *fielidad* al texto original, sino de una "transcreación" poéticamente eficaz de dicho texto. Desde su inicio en la lengua japonesa —que coincide con el inicio de esa aventura llamada poesía concreta—, el brasileño se sintió atraído por la pieza-poema de Zeami. En 1969 traduce el canto final del coro —apoyándose en ciertas traducciones al francés y al inglés—, como un ejercicio iniciático anterior al abordaje final de *Hagoromo*. La historia es simple: el pescador Hakyrykō encuentra en la bahía de Miho un manto de plumas y decide hacerlo suyo. Tennin —doncella celestial— le dice que el manto le pertenece. El pescador se niega a devolvérselo pero, ante el llanto del ángel, cede y entrega el manto con una condición: presenciar la danza celeste de los ángeles, vedada a la mirada de los hombres. Tennin danza para el pescador y luego se eleva hasta desaparecer en el cielo ("dissolvido no céu du céu", *transcrea* el poeta). Pero en su *transcreación* Haroldo de Campos no hace distinción alguna entre el verso y la prosa; más bien, prefiere unificar estas dos variantes discursivas en el común denominador de la "función poética" del texto. El resultado es un tenso y extenso poema que se concatena en diferentes voces y momentos: del monólogo al diálogo y de éste al comentario final del solemne coro. Se pierden —eso sí— los aspectos *intersemióticos* (audiovisuales) inherentes al Noh, pero se gana —de manera compensatoria— unicidad y condensación en el plano específicamente lingüístico de la pieza. Es decir, se crea un producto autónomo —como el "poema/producto" del concretismo— que dialoga con innumerables tradiciones y momentos poéticos. De ahí que el paulista recurra a "una hiperpoesía imagística nos momentos más concentrados" y hable de una "estrategia hiperpoundiana" en su metodología *transcreacionista*. Si el Noh —de por

si— es una paráfrasis de ancestrales leyendas populares —“O gènio de Zeami é eminentemente intertextual, manifestándose frecuentemente como o de un ‘arranjador’ (Waley) que reelaborase, com virtuosismo poético, material preexistente”, nos dice el autor en el prefacio—, el *Hagoromo* de Haroldo es una paráfrasis que integra en su seno ecos de distintas fuentes —y que cristalizan ahora en portugués. Producto de esa “evolución crítica de las formas” el poema se *intertextualiza*, deviene “concreción diamantina de lo profuso” —como ha dicho Sánchez Robayna refiriéndose a la poesía del paulista— y se aquilata en la conjugación de múltiples cuerpos discursivos (Zeami-Pound-de Campos) dentro de un mismo espacio poético. Así es como creación y *transcreación* se entonan indiferenciadas y tan intercambiables en sus funciones como esas siamesas llamadas Tradición y Modernidad. Actitud *concreta* la de Haroldo de Campos, al demostrar nos que la escritura, es decir, las diferentes variables de la escritura poética, son y serán siempre contemporáneas de todos los hombres. ✽

La novela de Pepe Ansúrez

de Gonzalo Torrente Ballester

por

JUAN ANTONIO
MASOLIVER RÓDENAS

✽

Planeta, Barcelona, 162 pp., 1994

Hace ya muchos años que he dejado de plantearme, por estéril, cuál es la función del crítico. Hace bastantes años que entre las distintas obligaciones del crítico (sensatez, sensibilidad, inteligencia, libertad o independencia, conocimiento de la literatura y de las

literaturas, experiencia, osadía, capacidad de sorpresa y de admiración, voluntad de escritura) está, muy por encima de otras, la de ser tolerante con quienes empiezan a publicar y la de ser intransigente con quienes, instalados en el ambiguo territorio de la fama, confunden prestigio con calidad. Del mismo modo que no tiene sentido arremeter contra un escritor desconocido (bastante castigo es ser ignorado), lo tiene y mucho señalar los desaciertos de un autor de prestigio, sobre todo si estos desaciertos nacen de complacencia o de frivolidad y, en consecuencia, de una falta de respeto a sí mismo y al lector.

Gonzalo Torrente Ballester es prestigioso por sus estudios literarios y por su obra narrativa. Su *Panorama de la literatura española contemporánea* (1956), escrito en una época de tensiones y obsesiones ideológicas, es una obra tan irritante como valiosa. Sus elogios a José Antonio Primo de Rivera (a quien cita incluso para hablar de Ortega) y su actitud condescendiente hacia Unamuno, Azorín o Valle-Inclán nos hace sentir vergüenza ajena; al mismo tiempo, su sensibilidad como crítico y su capacidad de emitir juicios personales son cualidades que no pueden pasar inadvertidas. Del Torrente novelista yo había leído ya *Javier Mariño*, publicada en 1943 o, para ser más exactos, en MCMLIII, una novela que pasó inadvertida y que, leída quince años más tarde, me sorprendió por lo que tenía de insólito en la narrativa de la posguerra y por el talento para imponer la verdad narrativa sobre la supuesta verdad ideológica. También por la riqueza, convicción y eficacia de su prosa. El prestigio de Torrente se inicia con *El señor llega* (1957), primer volumen de la trilogía *Los gozos y las sombras*, se afianza con *Don Juan* (1963) y se consolida definitivamente con su obra más celebrada y polémica: *La saga/fuga de J.B.* (1972); quienes quisieron ver aquí la influencia del García Márquez de *Cien años de soledad* ignoraban la rica tradición del realismo maravilloso gallego, al que regresa Torrente Ballester, ferrolano nacido en 1910, como regresará Camilo José Cela, coruñés nacido en 1916, con la *Mazurca para dos muertos*. A lo largo de esta rica trayectoria narrativa ha obtenido,

entre otros, el Premio de novela de la Fundación de Juan March, el Premio Planeta y el prestigioso y respetado Premio Cervantes de Literatura.

En la misma medida en que esta trayectoria y los premios que la respaldan merecen todo nuestro respeto, merecen nuestro repudio su último libro, *La novela de Pepe Ansúrez* y un premio, el Azorín, más oportunista que oportuno. Pues *La novela de Pepe Ansúrez* es, si se me permite que acuda a los adjetivos más exactos, anacrónica, inverosímil, absurda, frívola y zafia, palabras que pueden aplicarse al lector que encuentre regocijo en ella. Los demás tenemos derecho a sentirnos defraudados y aun estafados, por mucho que la mayoría de los críticos españoles hayan reaccionado con una cautela o una tibieza que puede deberse, puesto que los tiempos invitan a ello, tanto a la falta de principios éticos como a la de principios éticos.

Es en nombre de estos principios y no de mis gustos personales que estoy hablando. En la literatura española contemporánea hay una narrativa rural o provinciana (Luis Landero, Luis Mateo Díez, Joaquín Merino, entre otros), que por medio del humor absurdo o grotesco, de la ironía, de la parodia o incluso de lo mágico y lo misterioso, ha sido capaz de renovar la tradición costumbrista. En el caso de Torrente Ballester nos encontramos con una fórmula costumbrista montada sobre el vacío (¿a qué sociedad pertenecen las costumbres que nos describe?), carente de humor y de imaginación y escrita en un lenguaje convencional, sin espacio para la inteligencia y sin otra intención que la de entretener. Y, dado que no entretiene, se convierte en un ejercicio gratuito. Podría argumentarse, y el argumento es válido, que Torrente Ballester ha mostrado una vez más su habilidad para crear una estructura narrativa compleja sin que se vea alterada la naturalidad y sencillez del relato, pero a nadie se le ocurriría elogiar la belleza de Venus por la perfección de su esqueleto.

La complejidad de la estructura y las posibles sutilezas a las que esta complejidad podría llevarnos se deben a que nos encontramos aquí con una novela (la de Torrente) sobre una novela todavía no escrita, la de Pedro López, conocido también como Perico

López y Perico Entre Ellas, sobre una novela jamás escrita, la de José Ansúrez, conocido también como Pepe Ansúrez y como el Vate Ansúrez. El aspecto más original del libro es que el centro dominante es la novela nunca escrita de Ansúrez, verdadero *work in progress* que se queda en proyecto. La novela de Torrente, la que tiene el lector en sus manos, es la narración de este proyecto y de las razones de su fracaso. Antúnez habla de su novela "como si ya estuviese escrita y terminada" y, sin embargo, se encuentra con una serie de obstáculos que si le impiden realizarse como escritor no le impedirán realizarse como persona. Tal vez porque el proyecto de vida (una historia de amor) es menos ambicioso que el proyecto artístico.

No queda muy claro si el proyecto de amor es inverosímil porque Torrente pretende burlarse de la simpleza del personaje o porque la simpleza parte, como nos tememos, del proyecto del propio Torrente. En todo caso, el personaje carece de toda densidad humana (emotiva o psicológica) y, por lo tanto, no hay aquí verdadera intensidad amorosa. Peor todavía: esta posible intensidad queda rebajada o degradada con la intervención de una nueva dirección e intención narrativa: la del poder. La novia de Antúnez, Elisa, le recuerda que "una historia de dinero es como una historia de amor". Lo que ocurre es que esta historia afecta a sus propias vidas, tanto a la del creador en potencia como a la del enamorado, puesto que el Presidente de la Caja Rural ha tenido una relación sexual con Elisa, que de esta forma ha conseguido su empleo en el banco, y le propone que sean amantes, y exige a Antúnez que lo convierta en protagonista de la novela. En uno de los escasos momentos en que los protagonistas (o el narrador que los manipula) son capaces de mostrar cierta nobleza de espíritu, rechazan las exigencias del poder y abandonan un trabajo que habían perdido de antemano.

Pero esta no es una novela de amor ni de pasión, sino de burdas referencias sexuales. Las bragas, las tetas, los culos o las nalgas no son oscuros y deslumbrantes objetos del deseo sino el blanco del peor machismo. Y este machismo no es sino expresión cohe-

rente del espíritu de una novela que pretende ser una crítica de los costumbres y acaba por convertirse en una anacrónica y complacida exhibición de dichas costumbres. Este costumbrismo se ve acentuado por una cuarta dirección narrativa: la vida cotidiana de una sociedad de provincias entregada a la maledicencia; crítica, como la crítica al poder, estéril porque no apunta a ninguna realidad con la que pueda identificarse el lector. No sólo no sabemos en qué ciudad o pueblo ocurre la acción (las referencias son demasiado sutiles) ni hay referencias concretas a ninguna época, por más que la identifiquemos con la década de los cincuenta, sino que dado que los personajes no nos dicen nada, en nada nos afecta su destino o la posible intención sarcástica del narrador. Finalmente, si la historia de amor, la dictadura del poder y la maledicencia de la sociedad contribuyen al fracaso de la novela de Ansúrez, el fracaso narrativo de estas direcciones contribuyen asimismo a que esta novela no sea ni una reflexión sobre la condición humana, sobre la sociedad española ni, nueva ocasión perdida, sobre la condición de la novela y del escritor. ✱

El palacio de los sueños

de Ismail Kadaré

por

MAURICIO MOLINA

✱

Anaya y Mario Muchnik Editores, Madrid.
235 pp, 1992.

El descongelamiento de los países de Europa Oriental no sólo ha provocado la aparición de algunas obras de autores fundamentales (pienso en la próxima edición de los *Diarios* de Mijail

Bulgakov); también ha revelado la existencia de una literatura que se desarrolló al margen de los engranajes de la burocracia y de la censura de Estado. Este develamiento nos obliga, por un lado, a trazar una nueva cartografía literaria y, por el otro, a repensar críticamente los movimientos y las escuelas literarias de buena parte del siglo XX. A modo de ejemplo encontramos la novela-museo *La casa Pushkin*, de Sergei Bitov, que con su experimentalismo manierista y, sobre todo, con su tardía recepción en Europa Occidental y América, nos obliga a revisar algunas obras "experimentales" de los años sesenta y setenta.

Otros autores nos llevan a recuperar perspectivas de la modernidad aparentemente olvidadas o hechas a un lado, como por ejemplo la propuesta de lectura de la obra de Kafka que hace Milan Kundera, alejándolo definitivamente de la interpretación mística para entregárnoslo con toda su ironía, su erotismo perverso y su nihilismo despiadado.

El caso del autor albanés Ismail Kadaré (Tirana, 1936) constituye uno de los ejemplos más sugestivos e inquietantes del surgimiento de una literatura muy poderosa proveniente de Europa Oriental. Los libros que de él se conocen en español. *El puente de los tres arcos*, *El ocaso de los dioses de la estepa*, *El palacio de los sueños* y *La pirámide de Keops* lo sitúan como un ejemplo más de lo que Deleuze y Guattari llamaron "literatura menor", es decir, aquella que se escribe en lenguas habladas por minorías o en países periféricos y que ponen en duda o entredicho las tradiciones centrales.

Las obras de Kadaré parten de dos perspectivas aparentemente opuestas: el realismo y la alegoría, y en ambas se mueve con el cuidado de un equilibrista en la cuerda floja. La combinación de la metáfora con el realismo directo provoca en el lector el efecto del asombro. *El Palacio de los sueños*, su penúltima novela traducida al español, ilustra claramente lo que aquí se ha expuesto. Novela realista sobre un Estado que vigila y castiga los sueños de sus habitantes o alegoría de la voluntad totalizadora del poder, *El palacio de los sueños* nos acerca a lo mejor de la obra de un Kafka o de un Bor-

ges. Su trama nos recuerda el universo antiutópico de algunas novelas del siglo XX, como *El proceso* de Kafka, *Nosotros* de Evgeni Zamiatin, *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, 1984 de George Orwell y muy recientemente *El pasadizo*, del ruso Vladimir Makanin.

La trama de *El palacio de los sueños* es muy simple en apariencia: en un país de Europa Oriental existe una rara costumbre, un poderoso aparato burocrático que extiende sus tentáculos por todo el territorio, recopila los sueños de sus ciudadanos para concentrarlos en *El palacio de los sueños*. Una vez ahí los sueños son clasificados, seleccionados e interceptados. Finalmente, uno de los sueños será entregado al Gran Visir, quien signará en él un sentido político para toda la nación. Una vez que el sueño de un individuo se convierte en un asunto de Estado, se le llama para que rinda declaración sobre su sueño. El interrogatorio, como es de esperarse, culmina con la tortura y a menudo con la muerte del soñante.

Kadaré, por medio de Mark-Alem, su héroe, nos introduce en este alucinante sistema de gobierno, describiéndolo al detalle, con la frialdad calculada de un entomólogo que observa a sus insectos. Mark-Alem, miembro de una antigua familia, es llamado al Palacio, donde habrá de pasar por las diversas oficinas que lo componen. La búsqueda casi detectivesca del sentido del sueño, de sus símbolos ocultos y, sobre todo, de su relación con lo que ocurre en la realidad, conforman la trama de la novela.

La realidad suele ser más limitada que la imaginación: ni siquiera en sus aspiraciones de dominio más absoluto. Enver Hoxha —el Stalin albanés— habría podido pergeñar un sistema de sometimiento tan eficaz como el imaginado por Ismail Kadaré en su novela. *El palacio de los sueños*, como las pesadillas de Kafka, perdurará en la memoria de los hombres, en tanto que los campos de concentración y los sistemas de control serán conservados como emblemas de una barbarie en vías de extinción. ❧



Léxico de afinidades

de Ida Vitale

por

EDUARDO MILÁN

❧

Editorial Vuelta, México, 1994.

Era previsible, en la ya amplia obra de Ida Vitale (Uruguay, 1926) un *léxico electivo*: es más, luego de una prolijidad incomparable en las letras latinoamericanas, era imprescindible. Los lectores debíamos saber, más allá del poema químicamente puro resuelto, qué pensaba Ida Vitale de todo lo que es afín, o sea, de todo. El resultado *mundano* del libro no difiere de sus libros de poemas, al menos no más de lo que el mismo mundo desborda a un poema: la sintaxis va encantada sin control hacia donde quiere. No tiene una función precisa que cumplir, no es un vehículo rítmico como un verso. En Ida Vitale una exploración del mundo, una manera de hablar con ciertas palabras es otra cosa que una elección, que una particularización: es la puesta en escena del matiz. No la cosa, una cierta sombra; no un gesto, lo que queda del gesto en la cosa. Las cosas-palabras de Ida Vitale aquí actúan por vía directa: el mundo sufre una sustracción que es reordenada luego en el despliegue de los matices de las particularidades. El orden alfabético seguido por las afinidades es arbitrario si se lo mira desde lo que falta: ¿por qué una palabra y no otra? es una pregunta que no se puede hacer. Es como la pregunta por el porqué del amor. Ida Vitale da por sentado el sentido arbitrario de todo principio pero deja constancia, como Cyrano, que siempre falta muy poco para que lo que finalmente sucede pueda no suceder. A partir de ahí todo es una ganancia, y, como tal, una gracia que debe ser usada en el nivel que tiene, en el nivel en que fue dado: "Disyuntiva—Una

vara florece o se transforma en un clavo ardiente." De la misma manera en que una palabra puede transformarse en dos cosas, el espacio puede restringirse a la particularidad formal del espacio del poema y volverse poema:

Espacio— Esposa es este espacio
con que se nos sujeta.
Esposo cruel, inverso pozo.
No hay alas que lo crucen
pero una libertad:
la del juicio que poco a poco
ha echado plumas del error
ajeno,
del freno que nos traba,
como si el aire solo no
bastara.

Y un léxico, en efecto, es la conciencia de su libertad, libertad no sólo efectiva en cuanto al sentido, libertad también electiva en cuanto a la forma. Pasa de frase a poema, de descripción a autobiografía veraz (verosímil en términos poéticos, si prescindimos de la amistad personal), de conciencia histórica hacia atemporalidad. Ahí varía el método aproximativo: si se es implacable con la historia debe llevarse a cabo una operación lo suficientemente general como para afectar el concepto y no los hechos, el sentido global y no los eventos ni los cumpleaños del sultán en turno. Si se trata de la atemporalidad de algo, la precisión del corte, el filete el el plato, merluza del Río de la Plata. Con arroz blanco.

Si la obra de Ida Vitale necesitara demostración lógica para existir habría que remitirse al *logos* poético latinoamericano y sentarla junto a Huidobro, Neruda, en medio de las corrientes de aire saludable que vino de las vanguardias en odre reciénvenido siempre. La libertad de su lengua arraiga en su estirpe, hay un linaje que se respeta y más: se perpetúa. Es un lenguaje que para todos es leve y de una precisión que nos recuerda que la memoria existe: hoy en día la precisión es un acto de distinción y de reconocimiento. Entre reconocer e inventar avanza la literatura sobre los dos patillos de su misma balanza. Para que no todo sea invento, para que no todo sea una novedad no-verdad como parece, hay este reconocimiento de Ida Vitale de que la literatura está y de que nosotros, si fuéramos afines, podríamos estar. ❧

Balbucesos o lo que dijo El Bautista

de Sergio Negrete Salinas

por

DAVID MEDINA PORTILLO



CNCA, Colección Luzazul, México, 1994.

La poesía mexicana escrita por los autores nacidos alrededor de los años sesenta no es generosa, a pesar del gran número de sus practicantes. En esta situación, fechada por la publicación relativamente reciente de sus primeros libros, quizá sólo cinco o seis nombres escapan a la molicie general. Pienso, por ejemplo, en *Piedra no piedra* de Alfonso D'Aquino, *Fábula de los perdidos* de María Baranda o *Espuela para demorar el viaje* de Ernesto Lumbreras. Títulos que, respectivamente, permiten advertir una materia poética con caracteres propios, capaces de afectar, según creo, nuestra mirada dentro del marco de la poesía mexicana actual. Se trata de libros que son, a su vez, lecturas personales de una tradición reordenada a partir de sus puntos vivos, un acercamiento divergente, nuevo y por lo tanto ajeno al mero repaso oficioso y comedido.

Por lo demás, esta aparente escasez de ofertas interesantes a nadie preocupa. Las casas que editan joven poesía, casi siempre oficiales, se limitan a "producir" libros, sin importar a quién reciben. Por su parte, cuando esos ejemplares llegan a manos de un posible lector, reciben un pago consecuente: se hojean y olvidan con facilidad. Cada quien hace su trabajo. Y como muestra es justo recordar las grandes tiradas de El Ala del Tigre de la UNAM o del

Fondo Editorial Tierra Adentro del CNCA, dispendiosas variantes de oficinas de atención a la ciudadanía en donde con dificultad se puede encontrar un volumen siquiera digno.

En esta maraña editorial, cito el hecho apenas para comentar la publicación de *Balbucesos o lo que dijo El Bautista* de Sergio Negrete (México, 1959). Con este título (no muy afortunado) se integran dos secciones de las que destaco momentos que merecen realmente nuestra atención. En efecto, el volumen está dividido en "De paraísos" más una reunión homónima del título general. En el primer caso, hay poemas breves o de extensión media escritos en verso libre; por su lado, "Balbucesos..." es un largo poema ordenado mediante pequeños apartes en prosa, atravesados por una relación de historias fragmentadas entre las que aparece, principalmente, una toma irónica de la figura del San Juan Bautista decapitado.

De entrada, observo dos aspectos encomiables en la poesía de Negrete: su preocupación por el poema en cuanto construcción sintáctica, asimismo, su manejo atinado de una reflexión poética entretejida con el cauce general del texto. El autor posee una inteligencia y un oído sensibles a las contingencias sonoras y semánticas del lenguaje. Negrete trabaja con los accidentes del idioma y, justo en este punto, se encuentra gran parte de su acierto. Esa es la característica que lo aleja de la molicie señalada renglones atrás y lo coloca en un sitio casi sin relación con otros poetas de su misma generación. Sus ritmos dislocados me recuerdan algunos pasajes de *Piedra no piedra* de Alfonso D'Aquino, de igual manera, el desdoblamiento del poema ocupado por las intermitencias de una reflexión lingüística crea ciertas semejanzas con la poesía de Aurelio Asiain. No obstante, dichas similitudes pierden peso debido a que el interés temático de los poemas de Sergio Negrete contrasta radicalmente con esos ejemplos.

¿Qué tiene el niño? A la posesía
Aleluía de lo estelar en sus pupilas claras
¿Cómo decirlo? ¿Cómo decir —hambre?

¿...que la carne se acerque a la boca del
lobo?
¿Y qué es esto de una fuente? ¿Chiguetea?
Chiguetea, *mea puella*—
PROSODIA

Este fragmento de poema está tomando de la primera sección. Ahora bien, según mi lectura, lo mejor del libro se encuentra en el apartado final. Tal reunión consiste, como mencioné ya, en un entrecruzamiento de historias que a su vez practican un tajo en el lenguaje para destacar sus accidentes. Se enlazan así las anécdotas de El Bautista con el San Juan del *Cántico espiritual* y, de manera inesperada, con la figura femenina de una Mrs. Horney, quien entra como acotación jocosa frente a la eventual gravedad simbólica de aquellos dos. Las referencias culturales y lingüísticas se multiplican hasta rozar la oscuridad de la escritura de rasgos tensos y breves. No obstante, este carácter fragmentario no afecta a la unidad del poema, al contrario, sólo acentúa la densidad verbal hacia la que la escritura de Sergio Negrete se inclina naturalmente. Por lo mismo, no es fácil separar un ejemplo sin alterar la estructura general del poema, ya sea en su hilación temática o de formal. Sin embargo, y para concluir estos breves apuntes, es necesario asumir tal riesgo con el fin de adelantar una muestra que justifique nuestra impresión de que el autor de *Balbucesos o lo que dijo El Bautista* es un poeta al que se deberá seguir oyendo:

...quémate con la flama de la lengua y degusta tus propios rescoldos. Aquí en mi corazón (*asin*) reina la blancura. Sobre esta blancura la razón garabatea una historia imposible, su historia: en el principio fui desollado, pero seguí empeñado en mi presencia, la nada que de mí quedaba fue colgada de los pies: comencé a deletrear al revés; ondeé como un guante sin par —cantaba en una picota, mi lengua fosforecía a leguas y ataba los cuatro puntos cardinales en su punta vibrante: me llamaba verbo y lo que de mí quedó fue sólo verborrea. Soy un yo fulminado. Aunque con la inmensa ventaja de ser el mismo fulminador. ✦