

# LOS LIBROS



FABIENNE BRADU

## LOS CUADERNOS DE JUAN RULFO



PRESENTACIÓN DE CLARA APARICIO  
DE RULFO, TRANSCRIPCIÓN Y NOTA  
DE YVETTE JIMÉNEZ DE BAÉZ,  
ERA, MÉXICO, 1994, 183 PP.

Hace unos meses escribía acerca de Albert Camus que la desaparición de un escritor trae una tristeza suplementaria a la muerte de todo hombre, porque nos condena a ya no esperar ningún libro nuevo. Al igual que *Le premier homme*, la novela póstuma del francés, recibimos *Los cuadernos de Rulfo* con alegría, como un regalo inesperado, casi un milagro.

No obstante, una gran diferencia separa a los dos hombres y a estas dos publicaciones póstumas: no cabe duda de que, si no hubiese muerto en un accidente automovilístico, Camus hubiera publicado su novela. En cambio, tampoco cabe duda de que Rulfo nunca hubiera accedido a que se publicara lo que hoy recogen *Los cuadernos*. La decisión de los herederos, tan puesta en tela de juicio por la crítica, no tiene que ver con el carácter inacabado de los manuscritos: tanto en un caso como en el otro, la maestría y el oficio de escritor no desmerecen con respecto a las versiones definitivas de sus demás obras.

Clara Aparicio de Rulfo así introduce la edición: "Al parecer es algo horrible lo que estoy haciendo". ¿Un caso de conciencia, acaso una traición, versus la curiosidad de miles de lectores por conocer lo que Rulfo había desechado y ensayado en su vida de escritor? Creo que el riesgo valía la pena, que era legítimo torcerle el cuello a la leyenda para que los lectores comprendieran algo más del proceso de creación de Rulfo. Desgraciadamente, lejos de servir para este fin, que sería la única legitimidad del libro, la edición de *Los cuadernos* malgastó la oportunidad de mostrar, tal una guía discreta pero eficaz, los hitos de este proceso.

En rigor, debería hablar, no de una edición, sino de una ausencia total de edición. Se nos asegura que se ha respetado "cierto orden cronológico" pero, ¿en qué año comienza este "orden"? ¿Cómo fechar mínimamente lo que antecede y sucede a los dos únicos puntos fijos que tenemos: *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*? ¿Cuánto tiempo separa una versión de otra? ¿Las versiones previas a *Pedro Páramo* fueron muy previas, poco previas, casi simultáneas? Los borradores de *La cordillera*, ¿durante cuánto tiempo los estuvo elaborando Rulfo, después de asegurar que no publicaría más? Hubiera sido muy útil saberlo para poder estimar, aunque fuera aproximadamente, el desarrollo y la maduración de una escritura tan excepcional como la de Rulfo.

Se objetará que lo más importante está en el contenido de los fragmentos. Es cierto que lo primero que llama la atención es que, ¿desde un principio?, *el mundo de*

Rulfo está dado y presente en cada una de las aproximaciones al mundo inconfundible que satura a *Pedro Páramo*. Pero, una edición inteligente, o una edición a secas, hubiera buscado señalar por dónde y cómo Rulfo fue precisando este mundo tan suyo. Si tomamos por ejemplo la sección 3 del libro, titulada "Fragmentos de *Pedro Páramo*", no se distinguen los fragmentos que fueron retirados del manuscrito final de los que sólo fueron ensayos previos a la versión definitiva. ¿Habrá que crearle a Rulfo, citado por Yvette Jiménez de Baéz en su nota, cuando declaraba: "conforme pasaba a máquina el original, destruía las hojas manuscritas"? Entonces, lo que aparece en *Los cuadernos* ¿no son manuscritos? Su repartición en cuatro compartimentos: "primera versión", "segunda versión", "fragmentos intermedios" y "tercera versión", no siempre convence, porque no se sabe a qué criterios de ordenación obedece.

Faltaría un análisis minucioso para conjeturar sobre la razón de ser de los cambios que efectuó Rulfo a lo largo de la escritura de *Pedro Páramo*. Sin embargo, después de una lectura de *Los cuadernos*, arriesgaría dos hipótesis. La primera tiene que ver con la depuración histórica que parece haber regido el proceso de creación del mundo de Comala. Por ejemplo, en las primeras tentativas de escribir la llegada de Juan Preciado al pueblo de su padre, aparecen ya algunos diálogos con Abundio Martínez, que permanecerán en la versión final. Lo que Rulfo fue eliminando son las referencias al contexto histórico. Así, cuando Juan Preciado le preguntaba

a Abundio acerca de la ruina y el abandono en que se encuentra Comala, éste le contestaba que la Revolución y la guerra cristera habían sido las causas de la desolación general. En la versión definitiva, leemos: "¿Y por qué se ve esto tan triste? —Son los tiempos, señor". En otras ocasiones se repite el mismo fenómeno, como si Rulfo buscara asir la dimensión mítica de *Pedro Páramo* a través de un desprendimiento de las circunstancias históricas y locales. Esta progresiva depuración alentaría a considerar válidas las interpretaciones que se negaron a buscar en *Pedro Páramo* un retrato social e histórico del campo mexicano asolado por el caciquismo.

La segunda hipótesis tiene que ver con los nombres propios de los personajes, que parecen haber constituido una búsqueda crucial para fijar la realidad del mundo rulfiano. ¿Acaso podríamos imaginar a Pedro Páramo bajo otro nombre? Su muerte, tan admirablemente acorde con las sugestivas sonoridades de su nombre: "Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedra", ¿habría podido suceder en esta forma si hubiese conservado su nombre inicial de Maurilio Gutiérrez? Indudablemente que no. De la misma manera, nos cuesta trabajo, incluso rechazamos oír nombrar a Susana San Juan como Susana Foster, o al padre Rentería como Villalpando. Es un rechazo que no se debe a la costumbre, ni a la familiaridad que han adquirido estos nombres en la imaginación de los lectores. Más bien se antoja una prueba de que obedecen a una lógica estrictamente literaria, de que su fuerza como personajes descansa en la insustituible evocación de un nombre. Más de un escritor entenderá y compartirá la búsqueda de Rulfo: la importancia del bautizo de un personaje, que es tan crucial para justificar su existencia literaria.

Es curioso observar que, hasta donde sabemos, el único personaje

de *Pedro Páramo* cuyo nombre nunca ha sufrido alteración alguna, es Bartolomé San Juan. Habría que añadir a la seguridad de este bautizo, la repetición de una imagen asociada con el personaje en otras creaciones inéditas. En un borrador de *La cordillera*, vuelve a aparecer la desolada pareja que forman el padre con su hija, llegando a caballo, de noche, bajo la lluvia, a un pueblo que se llama Ejutla. La misma llegada, en las mismas circunstancias, había sido la de Bartolomé San Juan con su hija Susana, a un pueblo que todavía no se llamaba Comala, en alguna versión de *Pedro Páramo*. Por lo demás, en un guión de cine titulado "Tenacatita", un personaje llamado Danilo Zeta, un lejano eco de Pedro Páramo, manda matar al padre de la muchacha que codicia, de la misma forma en que Pedro Páramo manda matar a Bartolomé San Juan para poseer a Susana. ¿Qué quiso cifrar Rulfo en la reiteración de la pareja padre-hija y del drama amoroso que la amenaza? Es difícil decirlo, pero la simple repetición de la imagen debería ser objeto de un análisis más profundo.

Me pregunto si los nombres propios no hubieran podido ser una guía para ordenar las versiones de *Pedro Páramo*. En efecto, llama la atención el hecho de que, en la ordenación que nos proponen *Los cuadernos*, algunos fragmentos donde aparecen los nombres definitivos de los personajes y de los lugares, antecedan otros donde todavía se estaban ensayando otras posibilidades. Puedo equivocarme, pero sería lógico pensar que los fragmentos en los que ya figuran "Pedro Páramo" y "Comala" sean posteriores a los que todavía los nombran como Maurilio Gutiérrez y Contla o Tuxcacuesco.

Todas esas dudas y confusiones no sucederían si hubiera habido una adecuada edición de los manuscritos. Rulfo se lo merecía; nosotros, sus lectores, también nos lo merecíamos. Es inevitable sentir que se nos ha escamoteado la oportu-

dad de comprender cabalmente un aspecto importante de su creación. Tal vez el verdadero milagro de esta publicación esté en el hecho de que el mundo literario de Rulfo acabe triunfando contra la negligencia de sus editores. La peor traición a la memoria de Rulfo no consiste en publicar sus manuscritos, sino en haberlos "marraneado". Por fortuna, el genio de Rulfo sigue brillante, no *gracias* a sus editores, sino *a pesar* de ellos. ♪

LUIS IGNACIO HELGUERA

## MEMORIA Y OLVIDO. VIDA DE JUAN JOSÉ ARREOLA (1920-1947)

CONTADA A  
FERNANDO DEL PASO



CNCA, MEMORIAS MEXICANAS,  
MEXICO, 1994, 180 PP.

S abemos todos que Juan José Arreola es autor de cinco títulos fundamentales de la literatura moderna —*Confabulario*, *Bestiario*, *La feria*, *Palíndroma*, *Varia invención*— pero menos sabido es que su amor a la palabra hablada e impresa lo ha hecho prometer, por años, libros que no ha escrito y escribir libros que no prometió. En la primera edición de *Palíndroma* (Joaquín Mortiz, 1971), se lee dos veces —página 4 y guarda posterior—: "Obras de Juan José Arreola. Orden de la edición: *Confabulario*, *Palíndroma*, *Varia invención*, *Bestiario*, *La feria*, *Arte de letras menores*, *Memoria y olvido*, *Hombre, mujer y mundo*, *Poemas y dibujos*". Por más de veinte años, Arreola nos dejó frenados a

sus admiradores en el quinto título y haciendo reversa del quinto al primero y gozosamente volviendo del primero al quinto. En cambio, unos pocos, creo, hemos podido disfrutar algunos títulos raros, no prometidos y sí consumados: *Inventario* (Grijalbo, México, 1976), *Y ahora... la mujer* —no doy la ficha bibliográfica porque perdí mi ejemplar—, Ramón López Velarde. *Una lectura parcial de Juan José Arreola* (Fondo Cultural Bancen, México, 1988). Hay una categoría más: la de los libros que no escribió Arreola pero existen y son de su autoría; es el caso del propio *Y ahora... la mujer* —que, si no recuerdo mal, es un libro de entrevistas a Arreola— y de *Memoria y olvido*, vida de Arreola contada a Fernando del Paso.

Hace unos años —las piezas de ajedrez revueltas entre nosotros después de unas partidas—, me dijo Arreola, entonces asesor cultural de no sé qué dependencia del gobierno: "No sabes cómo sufro en esas juntas en que hay que guardar silencio y escuchar discursos. Tenerme en silencio a mí, que ya no soy un escritor sino un hablador..."

Fernando del Paso supo conjugar en libro las capacidades excepcionales de Arreola como conversador y como escritor: dos caras de la vocación verbal. Nada fácil era la tarea en sus diferentes fases: convencer a Arreola del proyecto, alejarlo largos ratos del tablero de ajedrez, grabar treinta y cinco horas de su palabra, seleccionar temas y consentir las digresiones procurando que no fueran desmesuradas, acorralarlo, instarlo a hablar de él mismo, transcribir y editar el material. Sólo otro escritor, y del talento de Fernando del Paso, podía llevar el navío a buen puerto tras semejante odisea.

Las memorias y los olvidos de Arreola conservan en el libro la libertad y la naturalidad de la memoria y el olvido mismos. Del Paso —auxiliado en momentos por el propio Arreola y por Álvaro Uribe

al final— consiguió que el trabajo de edición tuviera mucho de "zurcido invisible" y que el libro conservara el tono coloquial, la prosodia y la sintaxis orales, el estilo divagatorio de la conversación y del ensayo a la magna manera de Montaigne, y que asimismo tuviera estructura rigurosa y, si se quiere, hasta trama novelesca. (Junto a los aciertos editoriales, las fallas que yo encuentro son minucias, pero eso sí, desconcertantes. Las enumero a continuación: 1) La interlínea es muy cerrada y el punto tipográfico muy pequeño para memorias tan grandes, tan despejadas. 2) Hasta donde sé y hasta donde informan las enciclopedias, Juan Gensfleisch, quien permite al lector ser lector, era Gutenberg y no Gutemberg, como dice cuatro veces en la página 132. 3) "El criterio de Balmes" (p. 67) no es, que yo sepa, un libro de Wundt ni un libro sobre el criterio —amplio, por cierto— del sacerdote y filósofo español Jaime Luciano Balmes (1810-1848) sino sencillamente el clásico libro *El Criterio* (1845) de Balmes. 4) "Bakelita" (p. 116), así venga de *Baekeland*, hace mucho se castellaniza como "baquelita").

La memoria no es lineal sino quebradiza, intermitente, caprichosa. Por eso me parece un cierto la disposición que hizo Fernando del Paso del monólogo, la larga conversación de Arreola, por capítulos y por temas generales —y subtemas y divagaciones—, pero en secuencia discontinua. No es como peón, torre o alfil que Arreola avanza sino como caballo; montando el caballo del ajedrez, dibujando eles hacia adelante, hacia atrás, a los flancos, va Arreola rememorando, olvidando, volviendo a rememorar. Así, de Zapotlán parte Arreola a París y de París a Zapotlán, como en sucesivos viajes con boleto redondo. Y no es sino hasta la página 19 que nace Juan José "entre pollos, puercos, chivos, guajolotes, vacas, burros y caballos", "el 21 de septiembre de 1918. O sea, el mismo día en que

Marcel Proust sufrió la primera crisis de vértigo y se desplomó por las escaleras de su casa, día de San Mateo Evangelista y Santa Ifigenia Virgen, justamente en la noche en que Rainer Maria Rilke le escribió la primera carta a la que iba a ser su amiga para siempre (...) y fue en septiembre del mismo año cuando Franz Kafka fue declarado mortalmente enfermo de tuberculosis".

Los establos hacen contrapunto feliz a los eruditos estantes de Arreola, y con esto quiero decir que en su formación literaria fueron tan esenciales los libros, a partir de la antología *Lecturas para mujeres* (1924) —y para hombres— de Gabriela Mistral, y el viaje a París de 1945 como las frases de los arrieros, la vida rústica, las enfermedades, los empleos duros en su fascinante gama, toda una enciclopedia del hambre y el hombre: abarrotero, lavador de excusados, vendedor de telas, vendedor ambulante, carpintero, panadero, trabajador en un molino de café y en una chocolatería, mozo de cuerda, cobrador de banco, abonero, empleado de papelería, encuadernador, tipógrafo, corrector de pruebas, editor, periodista, comediante, maestro, comentarista de televisión...

Lo que unifica esta pluralidad de oficios y modos de vida es sin duda la vocación verbal de Arreola. Aún antes de amar las cosas, amó las palabras: antes de gustar de (y degustar) los vinos, gustó de (y degustó) la palabra "Chablis", como antes le obsesionó la sonoridad de los nombres Alberto Durero y Lorenzo Lotto que sus obras. (No desperdició la oportunidad para consignar una nueva promesa de Arreola: una antología de nombres "sonoros y extraños" "bien impresa, con tipografía y papel bellos", p. 67). "Si alguna virtud literaria poseo —dice Arreola—, es la de ver en el idioma una materia, una materia plástica ante todo. Esa virtud proviene de mi amor infantil por las sonoridades" (p. 134).

En Arreola, el amor al lenguaje es amor a las cosas, a la materia designada, y el lenguaje, que envuelve y designa las cosas, se vuelve a su vez materia, materia modelada e iluminada por el espíritu. En la herrería y la carpintería, en el oficio de cortar, pulir, limar la materia, tiene su origen el amor artesanal de Arreola al lenguaje.

No pueden faltar entonces en *Memoria y olvido* capítulos dedicados a los vinos, la tipografía, el papel, los sombreros, la ropa —en toda su "sensualidad" y "poder de expresión"— al mismo tiempo que marcas, nombres, vocablos, términos técnicos. La amplitud del vocabulario es pasmosa. Cuando Arreola describe los procedimientos para hacer nieves, parece que habla un nevero o técnico especializado, pero sólo está llamando las cosas por sus nombres. Y cuando dice, "Quien no casangua sus milpas, a la hora de la cosecha se las ve negras" (p. 41), no está citando un refrán sino describiendo una rutina campestre.

Todo cabe en la hospitalaria, prodigiosa memoria de Arreola, desde la textura y el aroma del engrudo de harina hasta el vasto repertorio de sus miedos y angustias: el éxito, el vértigo, los terremotos, los abismos, el cielo, el borrego negro que al perseguirlo lo enseñó a caminar, la claustrofobia, la agorafobia. No puedo dejar de citar esta muestra: "Siempre necesité armar-me de valor para tenderme así, en el patio, y hundir mi vista en el cielo infinito. (...) Camino de Madrid a Salamanca, muchos años después, me acordé de esos cielos y de la impresión de abismo que me causaban, como si uno pudiera arrojarse a ellos, volar al cielo, caerse en él" (p. 17).

Uno de los capítulos más ricos del libro me parece éste que habla de sensaciones y descubrimientos infantiles: los miedos, la separación que implica nacer y ser, la marca y la inmensidad, el erotismo. Las re-

velaciones y los análisis de Arreola son de una hipersensibilidad que cualquier médico "normal" calificaría de patológica y una lucidez inquietante a la que nunca falta la dosis de locura sin la cual no vale tanto la lucidez. Por eso dirá Arreola: "...mis pocos intentos de saber quién soy a través del psicoanálisis han sido vanos. Siempre me envolvía y envolvía a los psiquiatras en nubes de palabras hasta el punto de que ni el psiquiatra ni yo sabíamos quién era el uno y quién era el otro" (p. 175).

Quizás esta confesión sirva para comprender una de las vergüenzas lujosas, privilegiadas, de Arreola: haber plantado una vez a Karl Jung en su consultorio. Desde luego, el anecdotario de estas memorias, que se confundiría a veces con el poder narrativo arreoliano, es uno de los grandes atractivos de *Memoria y olvido*. ¿Cómo saber, si no gracias a la generosa memoria de Arreola, que José Luis Martínez fue Kío Kilik, Sumo Sacerdote de la Babucha, culto fanático infantil al que perteneció Arreola? ¿O que al perder su equipaje en Nueva York, recibió Arreola de Octavio Paz, en París, un suéter, una o dos camisas, un saco, dos o tres mil francos y medio turrrón español? ¿O que un oportuno y ágil brinco de Arreola, empujado por Gabriela Mistral, despojó a Rodolfo Usigli del bastón con que se disponía a golpear a Paul Eluard? Hay retratos admirables de Usigli, de Juan Rulfo —"mozongo y entrambulicado", "fuerza oblicua, semejante al trote del coyote", p. 119—. Abundan los relámpagos, las agudezas, las obsesiones, los conflictos internos —por ejemplo, pureza-lujuria, vocación erótica-vocación cristiana—, imposibles de antologar en una reseña, y hay también juicios curiosos. —"La grandeza de José Gorostiza es que se la pasa haciendo vasos", p. 137— y teorías sutiles, sin jergas vanas, sobre la literatura, el hombre y la mujer, el erotismo y el amor, el naci-

miento y la muerte, el amor y la muerte: "Por eso el amor viene a ser una metáfora de la muerte, porque en una y otra situaciones nos sepultamos. Cuando amamos físicamente a una mujer, aunque sea de una manera parcial, nos insertamos en la tierra. Por eso es tan fuerte el estímulo amoroso" (p. 167).

Puede el lector compartir o no las sugerentes teorías de Arreola, pero pienso que más allá de eso, más allá de los valores de verdad, al revés de como por lo general se plantea, importan aquí los valores retóricos, la actitud verbal irreducible, el placer puro de la palabra.

El amor al lenguaje es lo único capaz de reconciliar todas las cosas. Cuando Arreola compara las terminales nerviosas con la lengüeta del clarinete, su vocación verbal, su poder de asociación, su magia analógica remite a Lichtenberg, Jean Cocteau, Gómez de la Serna, y a ese sistema de cables que conecta todos los entes del mundo.

¿Qué más es *Memoria y olvido*? Libro múltiple, es, entre otras cosas, el más honesto y orgulloso catálogo de influencias de Arreola, el laboratorio vivencial y el repertorio de claves genéticas de algunos de sus mejores textos. Es la confirmación de que la perfección sintáctica y estilística une al Arreola conversador y el Arreola escritor, pues fue posible integrar al texto coloquial varios párrafos escritos antes —provenientes, por ejemplo, del prólogo a las *Obras* de J. J. Arreola, titulado precisamente "De memoria y olvido"—. Es un memorario con *ostinato* de López Velarde —poeta indiscutible del libro—. Es un monólogo que se vuelve diálogo porque en todo momento busca y encuentra un cómplice, un confidente, el lector que siga su palabra, su lección, su drama. Es una larga confesión literaria que termina en franca autoflagelación. Es, en el opus arreoliano, un libro que comparte con la novela *La feria* el carrusel de voces de la memoria y el carácter fragmentario,

discontinuo, y con *Inventario*, el tono personal, confesional, y el libre catálogo de pasiones.

Es también un libro largamente prometido y cabalmente cumplido después del cual no podemos sino exigir continuación (1948-1994), según Del Paso ya prometida por el siempre promotor y siempre consumado, memorioso y memorable Juan José Arreola. ❧

JUAN ANTONIO MASOLIVER  
RÓDENAS

## DONDE EL CORAZÓN TE LLEVE

DE SUSANNA TAMARO



SEIX BARRAL, BARCELONA, 1994, 192 PP.

**M**e parece conveniente presentar a Susanna Tamaro, de la que hasta ayer muy poco se sabía. Nacida en Trieste en 1957 y descendiente de Italo Svevo (heredera, pues de una tradición muy especial en el contexto de la literatura italiana), reside en Roma, donde cursó estudios en el Centro Sperimentale di Cinematografia y realizó varios documentales científicos para la RAI. Con su primer libro, *La teta fra le nuvole* (1989) obtuvo el premio Elsa Morante. Con *Per voce sola* (1991; *Para una voz sola*, Seix Barral, 1992) ganó el premio del Pen Club Internacional y el premio Rapallo 1992 y mereció un encendido elogio, entre otros, de Federico Fellini. Premios y elogios que, por supuesto, no la llevaron a la fama: la edición española, pese a la sostenida y original calidad de estos cuentos, pasó prácticamente inadvertida. Por su parte, desde que

apareció en Italia hace menos de un año, *Va' dove ti porta il cuore*, la novela que comento aquí, lleva vendidos 700 000 ejemplares.

Este éxito desconcertante en una escritora— por otro lado y a diferencia de aquel otro gran éxito— introvertida y poco amiga de la publicidad, invita a la reflexión. No sólo porque en esta novela no hay ninguno de los ingredientes propios del *bestseller* sino porque tampoco hay ninguno o casi ninguno de los de aquellas novelas —y *Cien años de soledad* sería el mejor ejemplo— que apoyados en su calidad literaria alcanzan la categoría de *bestseller*. Miguel García-Posada sugiere en el suplemento literario de *El País*, que la razón del éxito está en la propuesta claramente conservadora de la novela, propuesta que el crítico, coherente con su perspectiva ideológica, condena. Y la condena dando por supuesto que en Susanna Tamaro hay una intención ideológica cuando lo que realmente se propone es, a través del autoanálisis y la reflexión, ofrecernos el testimonio de una historia, la de su vida, que coincide con la historia de su siglo, y que está marcada por las contradicciones, la tragedia, la culpa y el desengaño, pero alimentada, asimismo, por la necesidad de un ideal quién sabe si inaferrable o inexistente.

Resulta interesante comprobar cómo en la obra más reciente de tres escritores que caminan por direcciones tan distintas (un humanista, un marxista y una intimista) haya tantas coincidencias a la hora de expresar sus inquietudes y sus esperanzas ante el final de este milenio. Octavio Paz, tanto en *La llama doble* como en *Itinerario* recorre la historia cultural de la civilización de Occidente y la historia política de nuestro siglo, con la estrepitosa caída de los totalitarismos y la denuncia de la codicia del capitalismo, para ofrecer una visión que es apocalíptica sin negar al mismo tiempo una vislumbre de esperanza, una esperanza que se encuentra

en el amor: "el amor es una apuesta, insensata, por la libertad", "reinventar el amor es reinventar a la pareja original, a los desterrados del Edén, creadores de este mundo y de la historia", la historia de la modernidad. Aunque desde la otra orilla, Manuel Vázquez Montalbán, en su reciente *El estrangulador* (con un significativo título en el interior de la novela: "una fabulación enciclopedia") toma también la caída del muro de Berlín como símbolo o expresión de este siglo que termina y con él el milenio, toma a Eliot como referencia central, se introduce en el centro de todas las contradicciones de su época, no puede ocultar una visión marcadamente apocalíptica y, finalmente, "desorientado en el interior de mi secreta ciudad", "me arrebujó en el mito de Alma", expresión en el libro de un amor imposible pero necesario.

Olga, el personaje ficticio de *Donde el corazón te lleve*, tiene la misma edad que el personaje real Octavio Paz. Ambos han vivido las consecuencias de los acontecimientos más importantes de este siglo y, como señala Paz en *Itinerario*, "pocos siglos han sido tan crueles como el nuestro". Pero si el Paz humanista se proyecta en la historia, Susanna Tamaro, la intimista, proyecta la historia a su mundo interior: en ninguno de los dos casos historia o individuo quedan negados. Con especial eficacia observa Olga: "de repente, un día como otro cualquiera, conecto la televisión y veo que todo eso ya no existe, se derriban los muros, las alambradas, las estatuas: en menos de un mes toda la gran utopía del siglo se ha convertido en un dinosaurio"; pero añade: "digo el comunismo pero hubiera podido decir cualquier otra cosa, ante mis ojos han pasado tantas, y ninguna ha permanecido". Y esta "tiranía de la exterioridad" se convierte en una experiencia personal: "la historia hace que ocurran muchas cosas, nos hace blanco de acontecimientos siempre diferentes.

Al terminar el día nos sentimos más cansados, cada vez más; al terminar una vida, exhaustos”.

En Susanna Tamaro hay pues intimismo, buceo en su vida personal y familiar o transformación de una experiencia exterior en experiencia interna. Lo que explica el hecho de que la serie de cartas dirigidas a su nieta, que ha rechazado su entorno para estudiar en Estados Unidos, tengan al mismo tiempo el carácter de un diario. Es decir, se dirige simultáneamente a alguien y a sí misma y, puesto que se trata de una novela (la joven Tamaro ha inventado a la anciana Olga), al lector. Por lo que se refiere a la realidad exterior, no trata de minimizar las grandes tragedias que le han tocado vivir a nuestro siglo, sino de que estas tragedias no nieguen los sinsabores y las tragedias de la vida cotidiana. Por eso la escritora ha elegido a un personaje sensible, discretamente inteligente y con una dramática historia familiar que es, asimismo, una sensata ama de casa, sin formación universitaria y preocupada por los asuntos de la vida cotidiana. Un sentido pragmático de la realidad que le permite admirar al padre Thomas porque “si algún misticismo había en su personalidad, era un misticismo totalmente concreto, anclado en los asuntos cotidianos”. Para Olga, “cada pequeño suceso encierra un significado”, “es extraño: cuando lo que esperas es oír las cosas más grandes, aparecen las más pequeñas”.

La importancia de las cosas pequeñas está simbolizada, al final del libro, en el desván, que es, naturalmente, el desván de los recuerdos y del tiempo. Allí Olga encuentra un molde para cartas que habían pertenecido a su abuela, “es decir, a su tatarabuela, y es el único objeto que ha quedado de toda la historia femenina de mi familia”, y si lo ha bajado

ha sido, le escribe a su nieta y se escribe a sí misma, “para que en su historia de humilde objeto resuma y rememore la historia de nuestras generaciones”. Esta historia femenina e historia de unas generaciones es lo que da su sentido más amplio y más profundo al libro. Esta es una novela de mujeres y de lo que han sufrido las mujeres en su vida familiar, y es la historia de sucesivos actos de rebeldía, cada uno de ellos de distinta naturaleza, que han acabado, generalmente, en tragedia porque “habitualmente la desdicha sigue la línea femenina. Al igual que ciertas anomalías genéticas, va pasando de madre a hija. Al pasar, en vez de atenuarse, se va volviendo cada vez más inextirpable y profunda (...) ¿qué me he vuelto feminista? No, no temas; sólo trato de mirar con lucidez lo que hay detrás”.

Lo que hay detrás es, podría decirse, la historia de orfandad y de infelicidad. Ya la abuela de Olga, “no sólo había tenido la desdicha de nacer hembra, sino que además nació el mismo día en que había muerto su hermano. Para recordar esa triste coincidencia, desde que era una lactante la habían ataviado con colores de luto”, “y si nos remontáramos más allá todavía, para ver a su madre y a la madre de su madre, a saber qué otras cosas encontraríamos”. Y si nos remontamos al presente, también llaría, la hija de Olga, fue huérfana y lo es la nieta. Por eso “hay personas que persiguen durante toda su existencia el rostro de su madre o de su padre”.

Como en el Paz de *La llama doble*, también hay aquí una clara distinción entre amor y matrimonio. Los padres de Olga “vivieron en desaires recíprocos y querellas” y “trataban con extrema rigidez los aspectos más banales de la educación”, mientras que “la muerte, co-

mo el amor, era un tema que había que evitar”. La conciencia y la realidad de la muerte (Olga tiene ochenta años y en su familia muchos han muerto trágicamente) y la aspiración al amor son los temas en torno a los cuales gira la novela. Casada con Augusto, un ser cuya única pasión en la vida es su colección de insectos (“en aquel entonces casi todos los matrimonios eran así, pequeños infiernos domésticos”), en su relación con Ernesto descubre que “entre nuestra alma y nuestro cuerpo hay muchas pequeñas ventanas y a través de éstas, si están abiertas, pasan las emociones, si están entornadas se cuelean apenas; tan sólo el amor puede unirlas de par en par y de golpe, como una ráfaga de viento”.

De la historia al cuerpo donde residen la mente, el corazón y el alma. Y, que yo sepa, el alma no es conservadora ni reaccionaria, aunque sí puede ser víctima de las convulsiones de la historia. “El cuerpo posee hoy atributos que antes fueron del alma y esto, en sí mismo, es saludable. Pero el viejo equilibrio —más exactamente: el viejo, ligero y fecundo desequilibrio entre el cuerpo y el alma— se ha roto (...) Nuestra cultura es la primera que ha pretendido abolir ese diálogo por la supresión de uno de sus interlocutores: el alma”, ha escrito Octavio Paz. El protagonista de *El estrangulador*, víctima del petrarquismo, según los psiquiatras, exclama al final de la novela: “Desde aquí, Alma, sólo veo las ruinas de la ciudad de nuestra adolescencia”. Para Susanna Tamaro, “el cuerpo da al alma una gran luz e igualmente el alma al cuerpo, con un sistema de espejos se iluminan entre sí”. *Donde el corazón te lleve* es el testimonio de esta aspiración y de las lesiones infligidas a esta aspiración. ❧

DAMIÁN BAYÓN

## ESCENAS DE LA VIDA POSMODERNA

DE BEATRIZ SERLO



ARIEL, BUENOS AIRES, 1994.

Por casualidad he venido a descubrir aquí este libro revelador. Y lo he leído y anotado en el seno de una casa en la que me alojo que parece una de las aquí descritas: dos televisores, cable, computadoras que sirven para negocios y para juegos, un niño de doce años que va a bailar a una discoteca (horario infantil) y practica incansablemente con videos de competición, incluso cuando está jugando *en vivo* su equipo favorito de fútbol.

Beatriz Serlo es profesora de literatura argentina en la Universidad de Buenos Aires, aunque aquí demuestre excepcionales condiciones de sagaz e implacable observadora sociológica de un medio humano contemporáneo particular, como el argentino en un momento tal vez crucial de su propio devenir. Sus tesis son tan compactas y bien fundadas (sobre todo en los primeros dos tercios del libro) que ganas darían de citarlas todas *in extenso*. Trataré de seguir el desarrollo de esa serie de temas que se van encadenando con naturalidad. El texto está escrito en un estilo llano, asequible, en el que se recurre a términos de actualidad: shopping, zapping y algunos neologismos como "massmediático" que el lector acepta de buen grado.

El estudio de esta sociedad consumista de cierta clase media argentina, se hace a partir de la noción de

"shopping", término elevado casi a una idea abstracta. Desde las primeras páginas afloran las causas de la presente situación; según la autora: "...los contrastes se exageran aquí por dos razones: nuestra marginalidad respecto del 'primer mundo' y la encallecida indiferencia con que el Estado entrega al mercado la gestión cultural sin plantearse una política de contrapeso". Beatriz Serlo empieza por discutir la falta de "centro" de nuestras grandes urbes modernas, ya que la gente pertenece, más que a las ciudades, a los "barrios audiovisuales". Hoy no se va a un centro desde las zonas ricas, ellas mismas han configurado sus propios centros: limpios, ordenados, vigilados y con ofertas materiales y simbólicas. El shopping, así, resulta una "cápsula espacial" acondicionada a las exigencias del mercado. Todos los shoppings en el mundo civilizado son iguales entre sí (aquí observo yo que el shopping como "institución" es mucho más exagerada en tierras de América del norte, centro y sur, que en la vieja Europa, siempre más conservadora).

La cápsula tiene vida propia y no se integra a lo circundante: es una isla de aparente prosperidad, en ella se come, se bebe, se compra, se va al cine. Tiene sus propios estacionamientos gratuitos, posee una iluminación, músicas enajenantes. Beatriz Serlo acumula las observaciones de modo exhaustivo: el shopping define el nomadismo contemporáneo, cualquiera puede usarlo, incluso sin saber la lengua del país en que se encuentra. Allí, quien no tiene para comprar, se abastece de imágenes: las grandes marcas, los modelos deseables de objetos y conductas vitales.

Los apartados de este libro van cambiando de nombres, pero la reflexión es continua. Ese sistema shopping genera su propio público; por ejemplo, el que Serlo llama el "coleccionista al revés": en el shopping estamos invitados a practicar actos en los que el objeto se

consume antes de ser siquiera tocado por el uso. "...El coleccionista de viejo tipo sustrae los objetos de la circulación para atesorarlos: ningún filatelista manda cartas con las estampillas de su colección... el conoce el valor del mercado de sus objetos (porque ha pagado por ellos) pero también conoce el valor sintáctico que esos objetos tienen en la colección: sabe cuántos le faltan para completar la serie..."

Los clientes ideales de esos mercados reales y simbólicos son los jóvenes, los cuales —como idea— constituyen la obsesión de la humanidad moderna que no quiere envejecer: se hace operar arrugas, se pone donde falta, se saca donde sobra, el cuerpo se estira, se plancha. Latente, existe una verdadera ingeniería corporal que corresponde al *design* de mercado. Viene después el tema del disfraz. En las discotecas y hasta la madrugada, los jóvenes practican un rito: se trata de revivir ese carnaval que pensábamos retirado de la vida urbana. "Que nadie se confunda: esa chica que parece una prostituta dibujada en una historietita de la movida española, es simplemente una máscara. Ella se ha disfrazado de prostituta pero sería un completo malentendido que se la confundiera con una prostituta verdadera (que, por otra parte no se viste como ella sino en el estilo imitación modelo)." Y siguiendo con la discoteca: la chica en cuestión no se ha puesto lo que le queda mejor, sino el disfraz, porque el disfraz es más importante que el cuerpo. Hay indumentarias que sólo son de discoteca; un vestido de fiesta se puede usar para ir al teatro, a un casamiento. Bien observadas, también las páginas dedicadas a la "cultura rock" que hizo del traje —precisamente— una marca central del estilo joven (aunque los jercas puedan estar ya al margen, de la vejez como Mick Jagger). La categoría de "joven" incluye la ventaja de que la sexualidad puede desplegarse más libre de sus obligaciones adultas, entre ellas la de una

definición tajante entre uno y otro sexo.

De ahí pasamos casi sin transición a los *video-juegos*, estudiados aquí con ojos de entomólogo. Para estudiar los distintos *habitats*, tal como lo hizo con el shopping y las discotecas, la autora quiere observar también los locales en que se practican esos placeres solitarios. Le llama la atención el "efecto-túrguro" de esos espacios de la luz cruda donde unas docenas de maniáticos (casi todos muchachos) entran en trance frente a máquinas electrónicas cada vez más sofisticadas y enajenantes. Y, de ese juego de sonámbulos, ¿cómo no pasar al más familiar, íntimo y que todos practicamos: el juego del perpetuo zapping? Huyendo de la publicidad, de las pausas, de los silencios, corremos detrás de una imagen plurimórfica que, por último, no es ninguna: el sueño surrealista de un enorme y permanente "desorden de los sentidos" a lo Rimbaud, un verdadero *cadavre exquis* como los que se logran yuxtaponiendo frases incoherentes o líneas incompletas en un papel doblado.

Reconozco que los capítulos III y IV: "Culturas populares" y "El lugar del arte" me interesan menos. Si las observaciones siguen siendo válidas: o no me tocan de cerca como en el primer caso; o me decepcionan francamente, como en el segundo. Todo el rigor que Beatriz Serlo aplicaba a las consideraciones generales de un estado de vida censurable, en el centro del cual reinaba el fracaso de la escuela como institución formativa y la universal indiferencia política, se transforma en cierta mansedumbre con respecto a lo que pasa con el arte. Para ella, la presente tolerancia la hace escribir frases como ésta: "No es el campo sagrado del arte, sino un espacio profano de conflicto. El sociólogo atento (Pierre Bourdieu es su paradigma) escucha los discursos para descubrir en ellos lo que niega nu ocultan: el desinterés artístico

revela su verdad sólo si se lo piensa como una inversión económica a largo plazo. Los artistas se colocan para colocar su obra y, al hacerlo, permanecen ciegos ante la verdad de sus prácticas. Cuando hablan de arte, también están hablando de competencia; cuando parecen más obsesionados por la búsqueda de una forma, con un ojo miran al mercado y el público."

¿Con un ojo? —más bien, con los dos ojos, diría yo. Me llega un testimonio directo: un pintor amigo de aquí, con alumnos que le pagan para que les enseñe a pintar, reconoce que, pese a sus consejos, esos hombres y mujeres no van a museos, exposiciones, se niegan hasta a hojear libros de arte con buenas reproducciones. Todo eso no les interesa, sólo los mueve "llegar" y hacerse ricos y famosos con el menor esfuerzo y la mayor cara dura. Eso es, justamente, lo que le reprocho a Beatriz Serlo en este caso, que baje los brazos, derrotada, con frases como ésta: "... el arte toca un límite que, en otros aspectos conoce la sociedad de este siglo: si todo es posible, aquello que fue propio del arte, precisamente la lucha por imponer soluciones nuevas y definir problemas diferentes a los del pasado y a los de otros contemporáneos, pierde su columna vertebral..." Perdón, pero no todo es posible en arte y admitir lo contrario es hacerle el juego a los ingenuos o a los cínicos.

Remacha Beatriz Serlo: "...el debate estético ha perdido su fundamento probablemente para siempre. No hay dios ni fuera ni dentro del espacio artístico que nos entregue el libro donde están escritos los valores del arte. El proceso de desacralización ha concluido. Uno de sus méritos es la institución del relativismo estético." Vuelvo a no estar de acuerdo en absoluto: la autógrafa se olvida de las crisis, de las lagunas, de los momentos de transición, del siempre posible advenimiento de nuevas formas de expresión que no pueden predecirse

porque son —al pie de la letra— inconcebibles antes de su aparición.

En una palabra y para concluir: es este un excelente libro polémico, bien escrito, sin palabrería ni notas de pie de página. No hará variar un ápice la marcha de los acontecimientos en ninguno de los campos tratados, sin embargo, alguien puede decir que en la Argentina actual hay quien es capaz de protestar razonada y lúcida. Que sea una mujer me complace en extremo: no todo está perdido en el dominio de las ideas por estas tierras del sur. ▀

JOSUE RAMÍREZ

## EL OJO

DE VÍCTOR MANUEL  
MENDIOLA



EDITORIAL VUELTA/EDICIONES HELIÓPOLIS,  
MÉXICO, 1994, 57 pp.

Este quinto título de Víctor Manuel Mendiola, *El ojo*, acentúa su autenticidad como poeta. Mendiola es un poeta que lejos de buscar gustar (lo que para otros resulta un principio estratégico de acción publicitaria), exhibe sus preguntas y obsesiones, sin pudor. ¿Cuáles son estas preguntas y obsesiones? Sus preguntas, exaltadas, son sobre nuestros modos de vida: al hacer lo que hacemos, ¿vivimos realmente? Mendiola se contesta que sí y los poemas están destinados a contener en su forma ese vivir. Una de sus obsesiones es la de captar el movimiento (de los cuerpos, las nubes, las hojas, las sombras, los pájaros), dando constancia de ello mediante descripciones objetivas y reflexiones intermiten-

tes. Desde *Nubes* (FCE, 1987), pasando por *Vuelo 294* (El Tucán de Virginia, 1992), que es hasta ahora su poema más ambicioso y felizmente logrado, esta obsesión por registrar lo que se mueve (a veces en apariencia estático), está concentrada en el sentido de la vista. Desde *Nubes* la idea es la de "pensar con la mirada", deseo fundamental de su poesía.

Es a través del sentido de la vista que moramos en los otros y en las cosas. La mirada conforma para Mendiola un espacio donde el que mira y el ser mirado se reúnen. La mirada como sitio de encuentro. Como sitio inasible donde se lleva a cabo una representación sensible, en la que la acción obedece más a una experiencia codificable, lógica, que a una intuición inmanente. Porque para este poeta nacido en el Distrito Federal el año de 1954, la dimensión sensible de la naturaleza óptica guarda en sí misma su sentido último: un precepto estético, en el que la voluntad ordenadora busca encontrar el punto vértice de la dicotomía ver y ser visto; mirar y pensar a un mismo tiempo.

Esta manera de proceder encuentra en el poema, para Víctor Manuel Mendiola, su objetivación y su práctica. Por ello, al igual que la última sección de su libro *Nubes*, ahora el que nos ocupa se titula *El ojo*.

Dividido en cuatro secciones, *El ojo* es un libro de temas varios pero en los que predomina un deseo de nitidez en cuanto aparición de imágenes. La aparición de la imagen, que es una manifestación pura del lenguaje y no una representación de lo real, ha implicado en la experiencia poética de Mendiola un trabajo escultórico. Me explico: para él la forma es en sí misma la idea del poema, lo cual implica que la forma sigue a la idea hasta donde ésta quiere llegar. Así, la primera parte del libro, "La pecera", está dedicada a poner frente al lector, o al lector ante éllo, la condición ornamental de lo bello: "la perla en su vitrina".

La segunda parte, "Los casados", es la síntesis de una experiencia amorosa fija, de nuevo, en y por la imagen; aunque esta vez el sujeto de la imagen, la mujer, no se convierte en ornamento sino en actuante inexpugnable. La tercera parte, "Tríptico del mar", denota otro registro: el desplazamiento. A este respecto hay que decir que VMM participa, o mejor, padece una inquietud en cierto modo generalizada en los poetas de este fin de milenio: captar cinematícamente el movimiento de las cosas en el tiempo, no sólo en el espacio. La cuarta parte, "La enredadera", deja ver la desazón que produce el orden aparente del mundo, pues éste, que es en esencia caos, encuentra en el poder imitativo del poema una espiritualidad estética, la imagen, momentánea y no permanente. El poema "La enredadera" contiene esta experiencia y su contraparte: la esperanza. El poeta se describe a sí mismo en medio de un jardín, en una de cuyas paredes está asida la enredadera. Descubre el poeta, no sin sorpresa, que las ramificaciones múltiples de la enredadera son o representan un "impulso de ratz" a la intemperie. Lo esencial del poema es cuando el sujeto se incorpora a ese cuerpo con su cuerpo. La acción es mimética ("Incorporé la espalda ante el prodigio/ de la verde cortina vegetal") por aproximación y no por representación. La finalidad de VMM es racional en tanto que reflexiva: se hace a sí mismo a imagen y semejanza de la enredadera. Sin embargo no denota en ello una práctica mágica, ya que Mendiola es un poeta racional que busca transmitir un conocimiento, una experiencia conceptualizable, y no una conducta imitativa basada en la esencia mágica de la posibilidad intuitiva. Quizás es esta la causa del carácter de su poesía. Quizás los aspectos técnicos de ese carácter imprimen en su auténtica necesidad expresiva un aspecto unívoco que encontraría su complementariedad en la adopción natural, no impues-

ta, de una actitud irónica que le permita ir más allá de la descripción objetiva, de la reflexión intermitente, a la dramaticidad que, sospecho, es la otra orilla de su experiencia poética. ▀

EDUARDO MILÁN

## RAZÓN DE NADIE

DE JOSÉ-MIGUEL ULLÁN



AVE DEL PARAÍSO, MADRID, 1994.

Si un poeta cabal en relación a su oficio debe seguir el lineamiento tirado por Joao Cabral de Melo Neto cuando afirma: "Si lo último que ha escrito un poeta no es lo mejor que ha escrito debe dejar de escribir", José-Miguel Ullán salvó la valla del silencio con *Razón de nadie*. A partir de *Manchas nombradas* (1984) la escritura de Ullán dio un giro radical o, más que giro, el torbellino en que venía desplegándose encontró un centro, una forma que lo centró. Esa forma, esa interacción de formas que se concentran bajo el nombre de una, encuentra su punto de intensidad en *Razón de nadie*. La frase de Deleuze, de cuño spinoziano, que le repite a Claire Parnet: "Lo que verdaderamente importa no está ni al principio ni al final, sino en el medio", es clave para entender la nueva propuesta poética de Ullán. Aunque pretendidamente antimetafísica, en el sentido de dejar en paz origen y final, la frase de Deleuze adquiere la mutación previsible de toda propuesta que centra el acontecimiento y, en términos humanos, ubica al hombre como el promotor de los acontecimientos, como al eje orde-

nador de su propio orden termina devolviéndolo a su carácter de mediador entre la Divinidad y la naturaleza, forma última de preservar, de virtuar, nuevamente el Origen y el fin en sus justos términos. Una nueva medicación, o una re-significación del carácter mediador de lo humano es la propuesta de Ullán. Para ello, debe hacer descender al hombre del encabalgamiento olímpico con el que destruyó cualquier reglamento que pasara por encima o por debajo. El hombre, en efecto, es ese animal que no soporta al animal porque lo acusa, indirectamente, de ser un animal infeliz, de ser un animal con la conciencia de que va a morir. Desligada la posición humana de todo Origen por oscuro y embistiendo contra la naturaleza por considerarla "vida feliz", sin conciencia de su muerte, el hombre se desvirtúa como mediador, se siente un medio sólo y tiende a sacrificarse a sí mismo. Si a lo anterior se le suma el horror que le sobreviene al hombre cuando escucha palabras como (estar en el) medio, mediocre, mediato, es comprobable la relación que mantiene, en épocas oculta por el "pleno pulmón", en otras cada vez más evidente, como ésta, con su propia condición.

La escritura de Ullán es la nueva significación del medio. Ullán siempre estuvo, con anterioridad a *Manchas nombradas*, intentado dar un nuevo sentido a la idea de tradición ya que nunca había podido acomodarse, salvo coyunturalmente en tal obra particular, ni a las formas de la vanguardia ni a las formas heredadas del pasado. La revaloración del medio le sirve, teóricamente, para situarse en otra posición y prácticamente le sirve, literalmente, para inventar una nueva forma. Los poemas de Ullán no empiezan ni terminan. Sería fácil decir que el medio de Ullán es el ahora del poema, su condición de presente continuo, su *existiendo*. Es más que eso:

la "ahoridad" es irrefutable como condición de cualquier poema lírico pero la mediación, o la re-significación de la mediación, parece ser la posibilidad de la especie, dicho así, casi solemnemente, no poética sino humana. La nueva forma es una forma que parece haber roto los lazos con la anterioridad al poema que *está ahí*, una forma que amplía lo máximo posible el área de los supuestos poéticos, como si Ullán encargara todo lo que no está ahí, en el poema, al mundo. Como decir, una vez más, "principio y fin son tuyos; lo mío es esto". O, también, reconocer que en el medio de un orden caótico toda existencia se vuelve más finamente selectiva y el orden preservable se da por sustracción. El poema como un medio para sustraer orden del caos, un caos no teórico sino realmente existente. Ninguna voluntad épica puede tener cabida en un proyecto así, no hay posibilidad de re-habilitar comienzos míticos, donde la aventura humana se re-ordenara según la lógica lineal y vectorizada de la épica. El *ephos*, la acción, no tiene consistencia si no tiene un sentido que mantenga la tensión magnética que encadena a los hechos. Hechos suspendidos es el mundo que vivimos, hechos que aparecen y desaparecen porque se les niega la línea del sentido que los vuelve trascendentes. Pero la conclusión lógica sería pensar que Ullán juega todo lo que tiene al presente del poema, a *ese ahí*. También no es cierto: el *ahí* del poema de Ullán mantiene más que una íntima, una total vinculación con el afuera de *ahí*, porque no se trata de un *ahí* que fija una topología férrea, un mojón inmóvil: se trata de un *ahí* en tránsito que remite en forma constante al "afuera" del poema. El *ahí del poema desligado* es la condición objetual del poema para la vanguardia. Es viejo —y cierto— decir que la vanguardia remite todo al *aquí* y el poema se vuelve una

especie de objeto enajenado en un sueño maquínico mal soñado. Por venir del sueño romántico que atendió más al colapso del afuera que a la vida del adentro, el poema de vanguardia concentró (*dichten=condensare*) toda su luz en un punto. Ese punto, ahora, se expande. Tuvo su representación en forma de chivo expiatorio en 1918 y como sacerdote a Tristan Tzara.

La última vuelta de tuerca se descubre cuando caemos en la cuenta de que la lógica de sobre-entendidos que maneja los afueras del poema de Ullán es la que realmente está en crisis. Se comprende entonces que se trata de un careo entre un aparente retazo que reta al resto de la tela a una consistencia de sentido que no tiene. El mundo, Góngora, la vanguardia, las periferias, la arquitectura, Cancún, los ojos entraron en entredicho, en la trama de masa de un discurso que se devora en forma de sentido. El poema se convierte, adquiere otro carácter, se revaloriza integrado como ausencia a un todo que no se entiende a sí mismo y que tampoco tiene tiempo ni ganas para atender al hecho del poema. *Pero el poema vive ahí*, no es una virtualidad. Su equilibrio es extremadamente difícil pues sobrevive con base en las contradicciones que pueda absorber de afuera. Es la parte-ladrón-mejor del mundo que sobrevive porque sobrevive. La realización debe ser precisa pero ya no un mecanismo de relojería que refiera a un tiempo de afuera. El descubrimiento de Ullán, descubrimiento del medio (medio y medio) es el de que a partir del medio puede hacerse la tentativa de reordenar niveles. La paradoja feliz, metafísica, original pero no infelizmente teleológica es: para aceptarse como medio hay que partir de la aceptación de la continuidad, cosa difícil en tiempos apocalípticos. He ahí el acto, el cacto de resistencia del poema de Ullán. ▀

JAVIER ARANDA LUNA

## IBARGÜENGOITIA EN EXCELSIOR, 1968-1976.

DE ERNEST REHDER



PETER LANG PUBLISHING, NUEVA YORK,  
1994, 142 pp.

Es verdad que el placer que provoca un buen libro no se reduce a frases, párrafos, líneas, sino a la totalidad de la obra. ¿Cuál es la línea, el segmento más afortunado de *Memorias del subsuelo* o *Libertad bajo palabra*? Pregunta injusta que convendría reformular o, mejor, responder así: ¿cuál no lo es? A pesar de ello en los libros existen líneas que aunque forman parte de un todo llaman individualmente nuestra atención. Son, si se quiere, alumbramientos, deslumbramientos, revelaciones. Esas líneas pueden interesarnos por varios motivos: por la solidez y belleza de su construcción, por la fuerza de sus imágenes o porque refieren con gracia o lucidez algún asunto que nos importa. Alemania, Estados Unidos e Inglaterra poseen una larga tradición en la búsqueda de frases, aforismos, axiomas, citas, temas en las obras de grandes escritores. No parece improbable que la Biblia sea el libro que un mayor número de referencias de este tipo haya provocado: desde hace tiempo existen varias concordancias a las célebres traducciones de Lutero y King James, algunas de las cuales han sido incluidas en la magnífica versión española de Casiodoro de Reina.

Recientemente apareció publicado *Ibargüengoitia en Excelsior, 1968-1976* del obsesivo investigador

Ernest Rehder bajo el sello editorial de Peter Lang Publishing. Una de las ventajas editoriales de este libro —que a primera vista se antojaría sólo para especialistas— es que parte de su contenido es una colección de “citas memorables”. Como en buena parte de la obra de Ibargüengoitia en las citas campea ese humor “casi nietzscheano que nos hace reír frente al abismo” como lo ha definido, con precisión envidiable, Gabriel Zaid. Si en general los estudios de la obra de un autor interesan a un número reducido de lectores el incluir una antología de sus agudezas puede interesar casi a cualquier persona. Ignoro cuánto tiempo invirtió Rehder en localizar y seleccionar las citas de Ibargüengoitia pero estoy seguro que quien acceda a ellas podrá agotarlas con rapidez. escojo casi al azar algunas:

**Escuela:** Las escuelas son, por lo general, lugares a los que muy poca gente quiere regresar.

**Policía:** La policía mexicana tiene pésima fama. Es cruel, corrupta, anticuada, de acuerdo. Pero nos es incompetente. Cuando no agarra al culpable es porque tiene órdenes de no agarrarlo.

**Alcoholismo:** ¿Por qué bebíamos? Yo creo que porque adentro de cada vaso había un desafío.

**Medicinas:** ¿Que qué medicinas llevo cuando voy a Europa? La chequera y una pluma.

**Revolución:** ...si estoy organizando un movimiento de protesta, tengo que darle un sentido positivo y autónomo y no dar la impresión de que vamos a regresar a las catacumbas o nos vamos a ir a la cama, porque, después de todo, si la cama y la revolución son la misma cosa, ¿para qué ir a la revolución?

**Navidad:** No hay fiesta más triste que la Navidad. Tanta lucha hace uno por estar alegre que siempre queda insatisfecho con la felicidad resultante. Además, se acuerda uno de los seres queridos y quiere uno que estén todos los que se fueron y que se vayan todos los que están.

**Sicólogo:** La magia del sicólogo está en que él descubre lo que nadie ve y llega a conclusiones que nadie entiende. La base del prestigio es la comprensión

**Libros:** Ningún libro ha llegado a ser famoso por aburrido.

**Muralismo:** ... como despertador de la conciencia social, el muralismo ha sido uno de los grandes fracasos de nuestra historia.

El libro de Ernest Rehder, que como se ve podría ser el principio de un *Pequeño Ibargüengoitia ilustrado*, no se agota, sin embargo, en su acumulación de citas. Otro de sus capítulos está dedicado a resumir cada uno de los 663 artículos que Ibargüengoitia publicara en *Excelsior*. Junto al resumen aparecen, naturalmente, los títulos de los textos y la fecha en que fueron publicados. La parte final del libro en cuestión es una bibliografía “selecta”, aunque al parecer completa, de la obra de Jorge Ibargüengoitia. En ella aparecen no sólo sus libros sino los artículos que escribiera para la *Revista de la Universidad de México* entre 1961 y 1964 (uno de los cuales fue publicado con otro nombre); para *Vuelta* entre 1977 y 1983, así como una nutrida referencia que han hecho no pocos escritores de la obra ibargüengoitiana: Octavio Paz, Italo Calvino, Aurelio Asiain, Vicente Leñero, Héctor Libertella, Alan Riding y Gabriel Zaid por citar sólo unos nombres.

Por sus crónicas periodísticas a Jorge Ibargüengoitia se le ubica como un humorista afortunado. Lo es pero a cambio de no olvidar que buena parte de los dardos de su humor estuvieron dirigidos al ejercicio público del poder. Por ello en la introducción de su libro Rehder lo califica como “una figura central de la apertura social e intelectual habida tras la matanza de Tlatelolco”. Aunque “no fue principalmente un periodista político”, dice Rehder, Ibargüengoitia “critica a varios ídolos consagrados” de la historia nacional y de la política de entonces “con una franqueza que no habría sido

tolerada antes". Él y varios de sus colegas del *Excelsior* de esos años, que fueron los de la revista *Plural* de Octavio Paz, "formaron parte de la vanguardia de la nueva libertad de prensa".

Si Gabriel Zaid descubrió para nosotros similes entre Ibarguengoitia y Cervantes (ambos conscientes de la teatralidad del mundo miran de frente la tragedia pero acaban por reírse, ambos hacen sentirnos acompañados) Rehder nos propone ampliar el árbol genealógico del autor de *La ley de Herodes*: para él es "un primo mexicano del famoso y corrosivo" H.L. Mencken. La notable diferencia entre los dos, señalada por el propio Rehder, no es pequeña: Ibarguengoitia es capaz de reírse de sí mismo. El análisis de las crónicas analizadas por Rehder lo obligó a distinguir tres categorías presentes

en las crónicas de Ibarguengoitia. No son las únicas, por supuesto, pero sí las que destaca el investigador y que denomina "personas": "el ciudadano medio sufridor", "el cínico desdeñoso" y "el *bon vivant* festivo y juguetón". La primera categoría define al hombre común y corriente "victimizado por pequeñas molestias e injusticias de la vida diaria": padece la música a deshoras del vecindario, los apretujones en el transporte público, los plomeros que destrozan la cañería, la pachorrudez de los meseros y el prometido cheque que no llega. La segunda —el "cínico desdeñoso"— es la que corresponde al hombre que se ríe de la estupidez humana, aborrece tradiciones como Semana Santa y Navidad y si regala un refrigerador a su madre sólo es para tener un lugar apropiado para guardar cerveza. La tercera categoría enmarca al

personaje que ama los placeres de la vida. Gusta de la comida, el buen vino, los viajes; le fascinan la confusión, "gritos y sombrerozcos, toques de corneta, tronidos de látigo, idas y vueltas de los perros ladrando".

Hace bastante tiempo Jorge Ibarguengoitia comentó en una entrevista que muchas veces los autores creen que quienes se acercan a sus textos leerán lo que ellos escribieron y eso, dijo, no es cierto. "Cada persona va a imaginar algo diferente y en el fondo uno sabe que escribió un libro que no es posible, que nadie volverá a leer". Eso más que decepcionarlo lo estimulaba: "es lo fantástico de la escritura". El libro de Ernest Rehder ayuda, de varias formas, a acercarnos a esa aventura de escribir que Ibarguengoitia decidió compartírnos con una sonrisa o una carcajada. 