

LOS LIBROS



FABIO MORABITO

DIARIO DE GUERRA

DE ALEJANDRO ROSSI

VUELTA, MÉXICO, 1994, 111 PP.

Alejandro Rossi nos entrega en este *Diario de guerra* una antología de sus cuentos, atendiendo, como explica en el Epílogo, a cierta cualidad nerviosa y alerta que tienen en común y que lo inclinaron a escoger un título que mostrara, junto con cierta actitud vigilante, un "escepticismo profundo ante las supuestas seguridades de la realidad". Pero el título señala también una precariedad y un límite que estos relatos reflejan en su cualidad difusa y como suspendida en la neblina de los géneros. Rossi, al menos, parece necesitar esta inseguridad inicial para sentirse atraído por una historia. No sólo necesita pasar *inobservado* como escritor sino que la propia historia necesita negarsele hasta un trecho avanzado para que él la considere digna de ser contada. Con un gesto de humildad que es también de astucia, Rossi se identifica con el lector al grado de que quiere ser el primero en sorprenderse de su propio relato y después de juntar una pieza aquí y otra allá, "sin motivos claros y sin muchas esperanzas", encontrarse en las manos

una materia no desdeñable, cuajada casi por azar.

No es que a Rossi no le interese "narrar", sino que su sentido de la economía expresiva —no olvidemos que se dedicó durante un largo trecho de su vida a la filosofía analítica— le hacen ver con disgusto cualquier exceso o apropiación indebida en la situación de privilegio que se le concede momentáneamente a todo aquel que relata un suceso. Tiene claro que toda historia, si carece de un carácter de urgencia, no vale la pena ser referida. Léase el comienzo de "Entre amigos": "Los buenos cuentos, me han dicho, comienzan en un lugar definido. El lecho de un moribundo, la orilla de un río, un velorio o un burdel. Estoy de acuerdo, así debe ser, no hay tiempo, no hay espacio para las ramificaciones interesantes, la historia de la bigotona abuela portuguesa, los veraneos en la playa y los sofocos ante el cuerpo enorme y desnudo de la madre entrevisto desde la terraza del hotel. No hay tiempo para inventar la biografía de Da Silva".

No hay tiempo: he ahí otro título posible de los cuentos que componen *Diario de guerra*, que se recortan sobre un vago fondo de amenaza, como de un clamor que se acerca, quizá el clamor que representó para el hombre Rossi la atmósfera bélica de su infancia, esa guerra vivida o más bien espada desde unos hoteles de Florencia y Roma, como deja constancia uno de los cuentos más hermosos del libro, "Robos", que tal vez nos da la clave, en uno de sus pasajes, para entender cuál es la voz íntima que anima esta escritura: "En las calles no había luz y era normal

que el hotel se quedara a oscuras. Interrumpían los juegos, arrastraban las charlas [...]. Sí, me gustaba que el hotel fuera una especie de caja negra llena de murmullos".

Hay en estos cuentos, en efecto, una cualidad susurrante, de confidencia dicha en la oscuridad a un desconocido mientras afuera el mundo pelagra y quizá se derrumbe, lo que determina, en primer lugar, una particular atención a la figura del escucha, o sea del lector, con quien se establece desde el comienzo un pacto de comprensión mutua (la seducción no tiene cabida en la poética de Rossi) y, en segundo lugar, sobre la base de esta confianza de principio, la libertad, por parte del narrador—confidente, de adentrarse en zonas mínimas, en los pliegues e intersticios más difusos, así sea un rostro, un gesto, una frase, un accidente banal pero revelador, un chirrido molesto en la armonía aparente de un paisaje o de una amistad. Es ahí donde Rossi aguja el oído y, con emoción contenida, teniendo en puño el hilo de una intuición, entra en la historia con una atención concienzuda, deduciendo lo que hay que deducir y evitando movimientos bruscos o aparatosos que pudieran comprometer el equilibrio de la materia que tiene entre manos.

Creo que no es en la literatura sino en los puntillosos ensayos de *Lenguaje y significado* (1969), su libro de filosofía, donde hay que buscar el antecedente más directo de esta inclinación o aptitud por recoger de un fondo espurio un trazo o una palpación que, aparentemente insignificantes, pueden, si le presta-

mos la atención debida, llevarnos lejos. Pareciera incluso que a Rossi no le atrae una historia hasta que está a punto de hundirse en el olvido, como si un momento antes de despedirse de la mente toda historia entregara su clave secreta y esa señal apenas audible fuera para Rossi la única confiable en el oficio de escribir; un oficio, por lo tanto, animado por la convicción de que los relatos se descubren, no se inventan, y que el lector, con su presencia y sus requerimientos, es el precioso aliado sin cuya impalpable presión esta empresa exploratoria no daría frutos. Desde los ensayos de *Lenguaje y significado* se hace sentir la necesidad de esta alianza e incluso un lego en la materia como quien esto escribe puede reconocer en ellos, debajo del rigor expositivo, la creación de un tono que no desdena la conversación. Frases como: "Baste lo anterior por lo que se refiere al signo como señal", o "La respuesta es más compleja de lo que quizá pudiera pensarse", pero también ciertos breves sacudimientos como "Los ejemplos podrían multiplicarse y variarse, pero la moraleja semántica sería la misma", revelan, junto con el uso muy parco del pie de página, el propósito de no abandonar la argumentación a un cauce meramente disertativo y tener siempre en puño, hasta en las zonas más densas e irrespirables, la rienda de un diálogo vivo aun con el lector ocasional.

La confianza en el lector y la voluntad de no perderlo de vista, que en la obra de Borges y José Bianco —tal vez los dos autores más queridos de Rossi— constituyen un presupuesto moral igual que estilístico, son la otra cara de un narrador que por el tono descarnado y expedito de sus historias y por su manera de entrar en materia sin preámbulos y por su estilo poco proclive a abandonar un surco antes de agotarlo —un estilo que *persevera* y que busca conjugar en cada frase la elegancia

de un lebril y la tenacidad de un mastín—, nos traen de vuelta al indagador acostumbrado a verificar la consistencia de un principio en sus reductos y pliegues más sutiles. Así, la minuciosidad de Rossi, en este tiempo nuestro de tantas minucias, responde a la voluntad de reconocer en cada fenómeno, hasta el más trivial, una interioridad y un clima propios, y sobre todo, un estilo, pues donde hay estilo hay alma. No confundamos, sin embargo, estilo con elegancia. Estilo, para Rossi, es una capacidad de resistencia, una suave terquedad que no excluye cierto grado de torpeza. Los personajes de Rossi son seres que resisten y que a menudo, para resistir mejor, se ocultan o se tornan evanescentes. Tomemos al ya citado Da Silva, protagonista de "Entre amigos", figura mediana y esponjosa, no reconocible de un golpe pero, a su manera, inquietante. Para pasar inadvertido en el salón de clase, busca siempre un lugar difuso, "ni los costados ni las filas delanteras, prefiere el centro, hacia atrás, baja la cabeza, se escurre en el asiento, no es muy alto, ya no lo vemos, ya desapareció. Una técnica la suya sin duda admirable y basada esencialmente en la inmovilidad". Cuando algún profesor lo descubre y lo interroga, el silencio de Da Silva y la expresión impermeable de su rostro, de la que emana una cortesía obstinada y desesperante, acaba por desconcertar al maestro en turno, que "en el peor de los casos lo regaña distraídamente mientras Da Silva asiente como si le encargaran una tarea honrosa". Dueño de un arte modesto pero valioso, de una técnica y de un estilo que le otorgan una densidad propia, un momento antes de desaparecer la mano de Rossi lo rescata, lo trae a flote justo cuando se borraba. O tomemos al conde Alessandri, ese preceptor sin alumnos, o al bilioso y frustrado Gorrondona, maestro sin discípulos, o al cura español de "Puros huesos", mezcla de portero y

guía de turistas de la Iglesia del Jesus en Roma. Cada uno de ellos calienta un nicho mínimo, pero con una maestría y una seguridad desarmantes, y ahí los descubre Rossi, que detecta en ellos una habilidad, un carácter, una redondez, un trazo menos banal que de costumbre, algo con un demonio propio que arroja una sombra quizá humilde pero irreplicable, como si fueran residuos de antiguos dioses secundarios cuyas jurisdicciones, pese a ser limitadas, eran reconocidas y respetadas por todos.

Porque tal vez en este estilo enamorado del surco, de la estrechez y del ascenso gradual, exista, más allá del rigor del pensamiento, una añoranza por ciertas devociones elementales, o sea una forma de religiosidad. En "Puros huesos", en el deambular solitario del protagonista entre mármoles y cirios de una iglesia a la que entró sin saber por qué, "sin motivos claros y sin muchas esperanzas", así como en su repentina decisión de visitar las habitaciones del santo de la orden, como de alguien dispuesto a ser sorprendido o cautivado por algo simple y definitivo, aletea un apetito de recogimiento que hace del protagonista de este relato el personaje más inerte y discreto de todo el libro y, al mismo tiempo, el más rico y el más factible de convertirse en el protagonista de una novela. Rossi lo sigue con suma discreción, amortiguando los tonos, y lo abandona presa de un sentimiento ambiguo, entre melancólico y supersticioso: "Luego descubrí una mesa en la que había unas estampas del fundador y de San Luis de Gonzaga. Se me adelantó el Padre, cogió unas cuantas y me las ofreció [...]. Me fui con las tres estampitas. Ni las rompí, ni las tiré. No las veo nunca, pero allí están. No me sirven y, sin embargo, las recuerdo. Acepto la confusión".

Es la confusión de lo próximo, la brumosa de lo aledaño, lo que atrae a Rossi, que en estas zonas ca-

rentes de relieves encuentra su terreno más propicio. Zonas resbalosas como Da Silva, invisibles de tan inmediatas, y zonas indecisas, que invitan al análisis y al ejercicio especulativo, situadas como están entre la familiaridad y la extrañeza, tal como Da Silva y otros personajes de esta antología se encuentran, con respecto al narrador, en esa zona ambigua de las relaciones humanas en donde el otro nos cautiva con su contorno pero aún no nos gana con su verdad. Rossi ha sabido cultivar como pocos esta zona media, revelándonos voces y registros que no conocíamos, y tal vez los hoteles de su infancia bélica representan ejemplarmente este terreno. Tal vez, cada vez que escribe, Rossi necesita revivir esos ambientes amenazados y murmurantes donde su familia se instalaba durante larguísima temporadas debido a razones "casi fantásticas", como él nos dice, sin añadir nada más, quizá porque nunca pudo entender a fondo el motivo de semejantes acomodos provisionales o, lo que es más probable, porque intuye en esa experiencia algo tan relacionado con su escritura que prefiere mantenerla en un aura de saludable misterio. Como sea, quiero creer que el cuidado por la intimidad propia y ajena, la voz moderada hasta el murmullo, la cortésia sin exageraciones, la confidencia y la revelación fortuitas, es decir los componentes de esa contigüidad civilizada que se respira en un hotel, debieron ser decisivos en su vocación de escritor, inculcándole fuertemente el sentido de la *propiedad* de cada ser humano, esto es, de lo que es propio e inherente en cada uno y, asimismo, de lo que es más apropiado y ajustado a cada circunstancia; lo que no sólo explica, en un plano estilístico, la admirable economía de este *Diario de guerra* sino, en otro plano, la fe en que la atención a las minucias es a menudo el único modo de rendir justicia a un alma y a un destino. ❧

GUILLERMO SHERIDAN

FRENTE A FRENTE (1934-1938)



FRENTE A FRENTE (1934-1938). EDICIÓN FACSIMILAR, PRESENTACIÓN DE FRANCISCO REYES PALMA, MÉXICO, CENTRO DE ESTUDIOS DEL MOVIMIENTO OBRERO Y SOCIALISTA (CEMOS), A.C., 1994.

En el artículo "El radio de México: enemigo jurado de la cultura" (*Frente a frente* 5,14) el músico Luis Sandi declara que Agustín Lara, "filibustero de la música y cantor de prostíbulo", envilece a las masas. ¿Por qué tiene éxito? Porque el radio se "ha abierto a los cantadores y tocadores de casa de vecindad y fiestas quintopatieras y cantinas con su música arrabalera que es la única que le es asequible mentalmente al pueblo". Por hacer esto, el radio "ha desplazado de la radio a los músicos profesionales... que sí saben lo que es la música popular." Este artículo, al que no es necesario forzar mucho para presentarlo como arquetípico de la revista *Frente a frente*, órgano de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), contiene todos los ingredientes de su confusión: el clasismo involuntario y el racismo implícito de quienes se imaginan históricamente llamados por el pueblo con objeto de hablar en su nombre.

Con todo, la reedición facsimilar de la revista *Frente a frente*, recupera documentalmente un momento importante de la plástica mexicana en sus rijosos años treinta; por lo que toca a su contenido ideológico y literario, recoge un episodio de las tur-

bulentas relaciones entre la "inteligencia" mexicana y su propia conciencia, y de ambas con el gobierno de la revolución. El rescate facsimilar de la revista es importante porque el documento histórico es la mejor vacuna contra las viruelas reincidentes a las que somos propensos: desde la linchadora nostalgia asambleísta hasta el revisionismo acritico y beatificante de cualquier antecedente desbaratable en semas socialistas, populistas, sencillistas, etc. Es también un recordatorio elocuente de la siempre triste combinación de los intereses del gobierno y los de grupos de intelectuales oportunistas. En ese sentido, es laudable la impecable reedición del material que ha realizado el CEMOS.

La edición recoge los trece números de la revista, los índices de cada uno y el general de autores, así como una eficaz presentación del investigador Francisco Reyes Palma titulada "La LEAR y su revista de frente cultural", limitada acaso por su enfoque plástico y por su decisión de limitar sus instrumentos al archivo de la propia LEAR y proponer, en consecuencia, una imagen demasiado interna de un movimiento lleno de ramificaciones de todo tipo. Y es que la hasta hoy inconsultable *Frente a frente* es un capítulo parcial, una nota de pie, en sus modalidades mexicanas, de otras historias: los frentes populares; la fraternidad con la República Española; la intromisión de la ortodoxia estalinista en los deberes, métodos y propósitos que la creación artística, literaria y científica debía asumir en el periodo de entreguerras frente a la amenaza del fascismo y desde "el lado positivo de la historia".

Es importante entender a la LEAR como el eslabón de una cadena más larga, una que rebasa la propuesta obvia de que un sector de la "inteligencia" mexicana se agrupa en los treinta sólo como una defensa ante el irracionalismo fascista. Más allá de lo que la LEAR tiene en común con las asociaciones de intelectuales

y los frentes antifascistas soviéticos, franceses o norteamericanos, se suelen olvidar las circunstancias singulares que la Revolución mexicana impuso al trato entre intelectuales y gobierno del Ateneo en adelante. La LEAR se extiende, claro, hacia los frentes populares de otras latitudes, pero también hacia el pasado de México: desde la revista *Vida Mexicana* (1922) y la fundación por Lombardo del "Grupo solidario del movimiento obrero" del mismo año, con su Sindicato de Trabajadores Técnicos Pintores y Escultores, hasta el congreso de intelectuales de 1923 convocado por Vasconcelos, y las subsecuentes polémicas en las que se enfrentaron el nacionalismo populista de la izquierda con el exquistismo purista y afinado de los Contemporáneos y Reyes: "El afeminamiento de la literatura mexicana" de 1925 y, sobre todo, "¿Existe una crisis en nuestras literaturas de vanguardia?" de 1932. El país pensante llevaba lustros discutiendo muchas de las cuestiones estéticas (realismo en la forma, socialismo en el contenido) y sociales (el papel del intelectual en la sociedad revolucionaria) de las que *Frente a frente* es continuación, si bien dentro de un marco doctrinario y un ideólecto diferentes. Cuando Couturier funda la Asociación de escritores y Artistas Revolucionarios (AER) en Francia en 1932, o cuando en el congreso de Moscú de 1934, o el de Nueva York en 1935, Zhdanov o Earl Browder declaran que "nunca antes se había reunido una gran asamblea de escritores para examinar los problemas de su labor en relación con los del país", el desmentido podría haber venido de los participantes en el congreso mexicano de doce años antes. Toda proporción guardada, esos antecedentes contienen problemas que alimentarían las disputas posteriores (por ejemplo: varios argumentos en pro de la libertad de creación frente al dogma soviético se asemejan en el tono a los de los Contemporáneos frente a la intolerancia na-

cionalista/populista de 1928). En este sentido se podría decir que la LEAR es el capítulo cardenista (más la retórica marxista-leninista) de esa discusión previa. Y también que representa el aparente triunfo (muy relativo y parcial) de la "única ruta" de un sector intelectual beneficiado por el pacto de mutua necesidad que establece el PCM con el gobierno de Cárdenas, y que le acarrea a ese grupo de mediocres la recompensa de una pequeña y breve dictadura cultural que parecía tener como única condición el preservarse inocua.

En tanto que sucede con el trasfondo del espectacular gobierno de Cárdenas, el episodio de la LEAR es el más sonoro y sonado de esa disputa, pero está lejos de ser el más brillante. *Frente a frente* convivía con revistas más alertas, como *Taller* y *Letras de México*; Mancisidor y Pérez Martínez escribían al mismo tiempo que Jorge Cuesta; List Arzubide hacía versos cuando también los hacía Gorostiza. La LEAR y su revista no se merecen la excepcionalidad en la discusión cultural ni en su historia, a pesar de su notoria excentricidad, ni deben ser consideradas al margen de un paradigma más amplio.

Haciendo a un lado las posiciones seguras (la solidaridad con la república española y el antifascismo), la enorme confusión ideológica y artística de *Frente a frente* se asumió vencedora y consagró en dogma los valores que la izquierda había defendido en las polémicas previas: el nacionalismo, el realismo popular (ahora socialista), el folklore en sus variantes étnica y proletaria, el pedagogismo, la sencillez, la virilidad, etc. La LEAR no tardó en proclamarse la instancia que permitía a la "inteligencia" administrar su papel en la Revolución, para devenir un organismo burocrático y corporativo (en el congreso de 1937 la LEAR se pronuncia por ingresar a la CTM como "Sindicato Nacional de Trabajadores Intelectuales") que manejó prebendas, contratos, viajes y nombramientos a su antojo entre artistas y escritores

para los que se convirtió, a nombre del proletariado, en una virtual secretaria de cultura. Esta reñida agencia expendedora de buena conciencia y de colocaciones tenía además que administrar su poder entre grupos de toda índole; Reyes Palma menciona a la Liga Intelectual Proletaria (LIP) y al grupo *Noviembre* de Jalapa (veteranos estridentistas), pero además estaban ahí el Sindicato de Escritores Revolucionarios (SER) de donde venía Pérez Martínez; la Federación de Escritores y Artistas Proletarios (FEAP) de Muñoz Cota, en la que militaban los músicos nacionalistas y pintores como Chávez Morado y Anguiano; la moderada Asociación de Trabajadores del Arte (ATA) de Gabriel Fernández Ledesma, los Álvarez Bravo, María Izquierdo, Tamayo, Mérida, Orozco Romero, Antonio Ruiz y otros. Las alianzas y contralianzas son innumerables. Esto es relevante porque las agrupaciones existían por razones ideológicas (más el nacionalismo revolucionario que el marxismo) pero también por circunstancias coyunturales de toda clase: desde el odio a Diego Rivera a las venganzas personales (la ATA, por ejemplo, se funda para luchar contra Muñoz Cota, que había recibido la jefatura de Bellas Artes luego de expulsar a los Contemporáneos con el apoyo de los leuaristas José Rubén Romero, Mauricio Magdaleno, Rafael F. Muñoz, Abreu Gómez, Pérez Martínez, que habían fundado en 1934 el "Comité de Salud Pública" con ese único propósito).

Los "Arquitectos de almas nuevas", como llamó Lenin a los escritores y artistas entre los que se inscribió la infinita nómina de la LEAR, diseñaron en México un edificio confuso y contradictorio. Juzgar *Frente a frente* desde el punto de vista de la literatura es, para decirlo de manera sumaria, una pérdida de tiempo. Desde el de las ideas, tiene el encanto de las malas traducciones. En todo caso, su encanto es tan involuntario como su humor, y depende no de otra cosa que de su en-

jundia, su sentimentalismo, su atropellamiento mental; de la exaltación de una política de adolescente, cargada de razones y motivos justicieros ofuscados cuando su enemigo natural, el gobierno, se convirtió en su aliado durante el sexenio de Cárdenas. El impulso heroico tuvo que proyectarse contra Hitler y Franco y neutralizarse en mezcillas y paliacates, inocua prédica para convencidos, solidaridad con la República española y en la emocionante espera de la *inminente inminencia* de "la nueva aurora" comunista. Esa ofuscación tiene un excelente termómetro en *Frente a frente* y su catálogo de lugares comunes, peticiones de principio, maniqueísmo inquisitorial, signos de admiración, su fritura de ideoclectos de moda, la sobredosis de la candidez, el eterno enunciado de propósitos actuales y tareas pendientes sistemáticamente postergadas ("Nuestra obra será antiimperialista, luchará por la reintegración, los valores raciales propios y denunciará al capitalismo; buscará una sociedad sin clases; luchará por que no se coloque al escritor extranjero sobre el mexicano"), y un alegre ejercicio de dogmatismo que sus comisarios de capirote se negaron a discutir con nadie mientras llegaba la deseada hora de las purgas. *Frente a frente* es una revista curiosa, una anti-revista: no habla con nadie: sus posibles interlocutores son por definición fascistas o trotskistas. No habla con las ideas de los congresos parisinos en defensa de la cultura ni con las plumas que discutían el marxismo en México, como Jorge Cuesta, o el dogma zhdanoviano, como Cardoza y Aragón (Cuesta desde afuera con su serie de artículos de 1935-1936 publicados en *El Universal*; Cardoza desde adentro con su feroz crítica a la exposición de la LEAR de 1936 en *El Machete* y sus artículos en la *Revista de la Universidad Obrera*, que le valdrían un auto de fe con su posterior linchamiento.)

Otro rasgo de la confusión prevaleciente en *Frente a frente* sucede

en sus últimos números, cuando por aumentar el material traducido (de *Commune*, *Unité* y *New Masses*) la revista adopta un eclecticismo que reproduce posiciones que comenzaban a poner en entredicho sus propios valores (por ejemplo la "Ponencia colectiva" de *Hora de España*). Como al mismo tiempo se fortalece la intolerancia (se sataniza el *Retorno de la URSS* de Gide, a quien le recomiendan leer a Marinello; se acusa a Trotsky del asesinato de Kirov y se defienden los juicios, declarando que unos parecidos hubieran sido muy útiles en México después de la revolución), no puede sino concluirse que ese eclecticismo era involuntario y obedecía al desorden editorial. Pero aún en su misma confusión, *Frente a frente* parecía reconocer (como siempre de modo involuntario) el agotamiento de su intolerancia. La confusión ante el problema de España, sobre todo a partir del Congreso de Valencia —al que la LEAR manda delegación— es notable. La "Ponencia colectiva" contenía posiciones semejantes a las del trotski Breton y el subjetivo Cardoza: la decisión de "hacer vivir la poesía en el seno de la realidad, es decir, con el mayor grado de responsabilidad posible", "revolucionar la realidad por medio de la poesía, por medio de la magia de la palabra". Como resumiría Cuesta en los mismos días: "Quedaba claro que lo que el marxismo no podía entender es que la poesía pueda tener por sí misma una función revolucionaria".

A esa función revolucionaria, *Frente a frente* sólo podía oponer el show de la revolución: falsos corridos, arengas rimadas, delirio justiciero. En la "Oda al camarada mendigo" (7, 15), por ejemplo, el poeta Palomares Quiroz aconseja a los mendigos de México, absolutamente en serio, la creación de un "Frente Único de Mendigos" (FUM) que deberá bloquear comercios, hoteles y casinos: "¡Ya verás como nadie se acerca a comprar nada/ por horror a tu mugre y a tu hedor!" Sólo a cambio de un

"Impuesto de Ausencia de la Mugre Viviente" el FUM se retiraría.

La LEAR murió de tontería, escribió Cardoza, y no hay razones para suponer que *Frente a frente* haya muerto de enfermedad más noble. Otros testimonios (O'Gorman, O'Higgins, Chávez Morado) dicen que murió a causa de su propio oportunismo, de la corrupción interna y de falta de organización. No es difícil conjeturar que murió también a causa del viraje en la política por la decisión de vender petróleo a Hitler, y que el destape de Avila Camacho acabó de enterrarla. Se podría decir de la LEAR lo que Cuesta dijo del marxismo de Waldo Frank: no era sino un sentimentalismo que descubrió en el marxismo algo cercano a sus aspiraciones. A diferencia de la conversión de Gide, que a Cuesta le pareció una inmoralidad intelectual, en el caso de Frank, o de la LEAR, "no podría dudarse de su sinceridad. En el alma comunista no han encontrado sino sus propias almas." Y francamente, entonces como ahora, no es difícil preferir el alma de Agustín Lara a la de Luis Sandi. ♣

ARTHUR TERRY

**PARA LEER
PRIMERO SUEÑO DE
SOR JUANA INÉS DE LA
CRUZ**

DE ANDRÉS SÁNCHEZ
ROBAYNA



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA,
MEXICO, 1991. 219 pp.

Este libro de Andrés Sánchez Robayna —poeta admirable e investigador muy fino— representa una aportación notable a la

reciente crítica sorjuanesca. La primera y más larga parte la constituye el texto, escrupulosamente presentado, de un comentario inédito sobre *Primero sueño* de Pedro Álvarez de Lugo (1628-1706), que data de finales del siglo diecisiete. Este va seguido por tres ensayos, o "ilustraciones", cada uno de los cuales se aproxima al poema desde un ángulo diferente: literario, estético-analógico y conceptual.

Álvarez de Lugo, quien pasó la mayor parte de su vida como abogado en la Isla de La Palma, fue también poeta menor —es interesante notar que uno de sus dos libros publicados se llamaba *Vigilias del sueño*— y partícipe principal en el renacimiento literario que tuvo lugar en las Canarias hacia 1680 —manifestación tardía de lo que Sánchez Robayna llama los "estertores del barroco". Su situación geográfica también explica la presencia de una "sensibilidad insular" que se revela de vez en cuando en el curso de su comentario —una apertura al exterior que resulta, paradójicamente, del aislamiento físico y que es todavía visible en la obra de los modernistas canarios y en la poesía del propio Sánchez Robayna.

El manuscrito —actualmente en la Biblioteca Cervantes de la Sociedad La Cosmológica de la isla de La Palma— contiene tres obras autógrafas, la segunda de las cuales es la *Ilustración al sueño de la décima Musa mexicana*. Este comentario, que desgraciadamente termina en el verso 233, imita fielmente los comentarios gongorinos, notablemente el de Salcedo Coronel, al cual se cita en el texto. En el fondo, constituye una réplica al desafío lanzado por el censor Juan Navarro Vélez en su presentación del *Segundo tomo de las Obras...* (Sevilla, 1692): "En fin, es tal este Sueño, que ha menester Ingenio bien despierto quien hubiere de descifrarle, y me parece no desproporcionado argumento de Pluma Docta, el que con la luz de unos Comentarios se vea ilustrado, para que

todos gocen los preciosísimos tesoros de que está rico". El mismo comentario, escrito probablemente hacia finales de la vida de Álvarez de Lugo, o sea entre 1695 y 1705, termina en una nota patética: "El licenciado don Pedro Álvarez de Lugo Usodemar, autor de lo comentado en lo más dificultoso, deja lo que menos comentario necesita a quien con menos años y más vista que la suya (para revolver libros) quisiere ser el Teseo que continúe la entrada de este oscuro laberinto y continuado enigma".

Es posible dudar si en efecto había dejado atrás lo más dificultoso del poema: sin embargo, el comentario, aun en su estado trunco, es una obra impresionante, al menos porque demuestra con qué cuidado Álvarez de Lugo había leído el poema. Por razones de análisis, divide el poema en breves secciones y, antes de entrar en detalles, da una "explicación", o resumen, de la sección apropiada. Algunas de éstas, como la que sigue, son admirablemente compactas: "Dice, pues, que las aves, descansando en sus nidos (movedizas hamacas de brozas y de lodo unidas), que formó su desvelo, dejan de desvelarse descansando dormidas, siendo también su descanso descanso de aquel viento, que le cercenan éstas al aire, siendo sus batientes plumas cuchillo con que le cortan esas cercenaduras, para levantar el vuelo". No son solamente los ritmos que identifican esto como ejemplo de la prosa barroca; se manifiesta aquí toda una sensibilidad que queda muy cerca del poema original, la misma textura del cual se transmite bellamente a la paráfrasis. De vez en cuando, esto le induce a presentar lo que viene a ser un concepto barroco, por ejemplo en su discusión del parentesis en los versos 170-171: "Los arcos, pues, del parentesis son medias lunas que dan luz al contorcio; ilustran a su grande autora (por el arte que incluyen); enseñan a hacer arcos a las cejas al ver que nos enseña maravi-

llas de artificiosos conceptos el occidental mundo en la mexicana musa..." Más importante: su familiaridad con la retórica clásica le deja analizar con gran precisión ciertos trozos del poema donde un lector moderno podría tropezar, por ejemplo en sus observaciones sobre la sílepsis y la elipsis.

Éstas no son las únicas ocasiones en donde una sensibilidad del siglo XVII podría adaptarse más fácilmente a tal poema. Un ejemplo de esto tiene que ver con la numerología, hoy un arte perdido, pero que influyó profundamente en la escritura renacentista, y por supuesto en la misma sor Juana. Así, comentando el hecho de que la primera frase del poema ocupa quince versos, escribe: "El curso, pues, de la luna (hasta donde más se extiende a descubrir su hermosura) se acaba en quince noches. Y en estos quince versos más y menos oscuros (como lo son las noches de la luna hasta su plenilunio) se muestra mas que claro el ingenio, el acumen de esta mujer heroica". Y en otro sitio, comentando los versos: "Causa, quizá, que ha hecho misteriosa, / circular, denotando, la corona, / en círculo dorado, / que el afán es no menos continuado...", observa: "Júntese, pues, al cerco de la circular diadema el número de afanes, cuidados, desabrimientos que padecen los reyes; y, según es lo grande de este número, sume la cuenta de lo que es este cargo, y hallará de veras ser en todo caso carga".

Como los comentarios gongorinos en que se inspira, éste está lleno de alusiones clásicas, no todas muy relevantes para la materia en cuestión. No obstante, a diferencia de los comentaristas anteriores, Álvarez de Lugo casi nunca da la impresión de querer lucir sus conocimientos; la mayoría de las fuentes que cita —Plinio, Virgilio, y especialmente Ovidio— podrían haber servido igualmente como fuentes de Sor Juana, y en la única ocasión en que no consigue comprender un trozo del original, no vacila en de-

cirlo. Sin embargo, la mayoría de las veces responde con gran exactitud a las dificultades sintácticas y temáticas del poema. Además de esto, se muestra muy consciente de los sonidos del original, como se ve en esta observación sobre el canto de las aves nocturnas: "Describe sor Juana el triste canto de estas nocturnas aves con voces tan sonoras que trampen lo triste. Cuanto, pues, esta gran poetisa se extiende amplificando aquí los longos, perezosos, flemáticos gemidos y dilatadas pausas de estas aves infaustas, va extendiendo las voces de su fama. Con acuerdo ingenioso dilata la narración por que lo dilatado de sus voces exprese en el tiempo que las gasta su pluma aquel tiempo que gastan en sus gemidos tristes estas aves".

Es curioso que Álvarez de Lugo apenas se refiera a Góngora, aunque éste, con raras excepciones, generalmente es considerado el modelo de *Primero sueño*. Sánchez Robayna reflexiona sobre esto en uno de los tres ensayos que acompañan el comentario: "La filiación gongorina del *Sueño*, ¿era para Álvarez de Lugo un aspecto en verdad irrelevante? ¿O lo era solamente en la medida en que la práctica totalidad de los poetas del XVII estaban contagiados de gongorismo y, por tanto, constituía un rasgo demasiado evidente y por ello poco digno de comentario?" En el ensayo que cito, Sánchez Robayna resume hábilmente las opiniones de otros críticos en cuanto a la posible influencia de Góngora en *Primero sueño* y se aproxima él mismo al poema mediante la historia de la silva. Después de Góngora, como indica, ésta da lugar a varios subtipos, uno de los cuales es el poema filosófico, del cual el *Sueño* es el ejemplo más destacado, aunque su originalidad es tal que nos obliga a releer la tradición entera, incluso las mismas *Soledades*.

El ensayo final constituye una breve meditación sobre el *Sueño* que se concentra agudamente en la distinción que hace el poema entre vi-

sión y conocimiento —"*Primero sueño* es el poema de la discordancia entre visión y conocimiento, el drama de ese desacuerdo"— y acaba citando un trozo bellissimo de Marta Zambrano sobre la significación de la montaña-pirámide cuya imagen ocupa el centro del poema.

El más original de los ensayos es el segundo, que examina ciertas semejanzas entre *Primero sueño* y una pintura —*La Reina filósofa*— del artista contemporáneo R.B. Kitaj. Es aquí, sobre todo, donde se demuestra la sensibilidad poética de Sánchez Robayna dentro de un contexto seriamente erudito. Octavio Paz ya ha indicado unos paralelos entre el poema de Sor Juana y el grabado de Dürero, *Melancolía I*. Como en el caso de Dürero, el cuadro de Kitaj parece relacionarse con el *Sueño* a través de una fuente común, o sea la tradición esotérica que llega a Sor Juana por medio de Atanasio Kircher. Tanto el cuadro como el poema representan un sueño de anábas —un sueño de ascenso en el cual el alma sale del cuerpo y viaja entre día y noche. Por supuesto, hay diferencias: "En *Primero sueño* hay también un preciso sistema de contrarios, una representación en opuestas imágenes: cuerpo y alma, estatismo y dinamismo, noche y día... Pero lo que en el pastel es una suspensión, en el poema es, en cambio, la confesión de un fracaso, de una imposibilidad de conocer". No obstante, las coincidencias son extraordinarias, desde el alma que se separa literalmente del cuerpo, tanto en el cuadro como en el poema, hasta el espejo elíptico del cuadro que se nos presenta de espaldas y que, igual que la linterna mágica del poema, refleja las imágenes irreales del sueño.

Se trata de un ensayo sutil que pide una lectura atenta y que, como una gran parte del resto del libro, echa a luz inesperada sobre las perspectivas múltiples del poema. Con excepción de Octavio Paz, a quien está dedicado el libro, Sánchez Robayna ha hecho más que

cualquier otro crítico reciente para sugerir unas aproximaciones nuevas a este poema fascinante, y tanto el comentario como los ensayos hacen plena justicia a sus complejidades y a su actualidad sorprendente. ▀

GUILLERMO HURTADO

RAZÓN E INCERTIDUMBRE

DE CARLOS PEREDA



SIGLO XXI, MÉXICO, 1994.

Debo confesar que alguna vez llegué a pensar que Carlos Pereda no escribiría un libro —su libro— en el que juntara y ordenara las interesantes propuestas filosóficas que planteaba en artículos especializados desde hacía más de una década. Sin embargo, Pereda nos ha sorprendido recientemente publicando no sólo uno, sino dos libros sólidos en donde recoge y expande dichas propuestas. A mediados de 1994, en México, apareció *Razón e incertidumbre* y, algunas semanas más tarde, en España, *Vértigos argumentales*. Ambos libros son una contribución importante al tema de la racionalidad y, quizá, lo mejor que se ha escrito recientemente sobre la cuestión en lengua española. Los dos libros tienen mucho en común: yo diría que su trama profunda es la misma. Las diferencias son más bien formales. *Vértigos argumentales* es un libro muy estructurado. *Razón e incertidumbre*, en cambio, no puede ocultar que sus capítulos provengan de artículos ya publicados, y ello hace que, en ocasiones, su lectura sea algo difícil. Aquí me voy a ocupar de

Razón e incertidumbre y, en otra ocasión, espero poder hacerlo sobre *Vértigos argumentales*.

El libro que nos concierne es difícil de reseñar. Tiene muchas tramas y subtramas, digresiones que, como en el juego de serpientes y escaleras, nos regresan a la discusión principal de manera sorprendente y otras, que no vuelven a ningún lado pero son interesantes en sí mismas. Hay tres aspectos de *Razón e incertidumbre* que deseo subrayar.

El primero es la defensa de lo que Pereda llama el concepto *enfático* de la razón, frente a lo que denomina el concepto *austero*. Mientras que la razón austera toma como modelo a la deducción y al algoritmo, la razón enfática es una razón plural e incierta. No creo que haya muchos filósofos que defiendan hoy en día la tesis de que la deducción o incluso el método científico, sean el único modelo de la racionalidad. Pero coincido con la afirmación de Pereda de que defender la razón enfática es la mejor manera de responder al viejo embate del relativismo y el escepticismo (que ahora visten las minifaldas de piel de cordero del deconstruccionismo, el post-modernismo y la sociología del conocimiento).

El segundo aspecto digno de mención es el afán que muestra Pereda de *atar cabos*, es decir, de relacionar problemas y propuestas de distintos tipos. Este afán no sólo revela la impresionante cultura filosófica del autor, sino que responde a su convicción de cómo debe ser la labor intelectual y sobre todo la filosófica. Pereda nos dice que "cuanto más se fragmente una cultura, cuanto menos ecos se produzcan entre sus varios ámbitos, tanto más estrechos serán los puntos de vista de sus participantes: tanto más austeras sus razones".

El tercer aspecto que deseo subrayar —quizá el que revela la motivación más honda del autor— es lo que se podría denominar la *moraleja ilustrada* del libro. Esta moraleja

—que nunca está planteada como tal, por supuesto— es, entre otras cosas, una acertada defensa de la tolerancia y la pluralidad como virtudes intelectuales y políticas. Para Pereda ser racional es preferir la discusión a la violencia, la buena a la mala argumentación. Ya diré algo sobre esto más adelante.

El libro se divide en tres partes. La primera es un ensayo largo y denso en donde se defiende el concepto de razón enfática y se lo caracteriza como lo que Pereda llama un *concepto tenso*. La segunda parte es un conjunto de ensayos, algunos muy breves, en donde Pereda hace un examen crítico de ciertos textos de la cultura ilustrada y anti-ilustrada. Es en esta parte donde el afán de atar cabos, de pensar la totalidad, se despliega con más intensidad. Como el propio Pereda confiesa, se trata más bien de un diario filosófico, una bitácora de lecturas que lo que tienen en común es que el autor encontró en ellas materiales para su estudio. Sin embargo, algunos de estos ensayos —por ejemplo, los dedicados a Montesquieu y Heidegger— son piezas ejemplares de lo que Pereda llama *lectura argumentada*. La tercera parte comienza con una distinción entre la cultura ilustrada rigorista y la cultura ilustrada argumental y defiende que la ciencias, las técnicas y la moral universal y la democracia, en tanto que instituciones centrales de la modernidad, se ven fortalecidas si son vistas desde la perspectiva de la cultura ilustrada argumental. Luego Pereda compara la razón austera con un proceso *perpetuum mobile*, para acabar con un ensayo de la teoría funcionalista de los estados mentales.

No es este el lugar para hacer una lectura argumentada del libro en su totalidad, por lo que me voy a limitar a señalar algunas de las propuestas centrales del mismo. Haré algunos comentarios críticos a dichas propuestas, lo cual no implica, por supuesto, que mi opinión del libro sea negativa.

Es muy significativo que el libro empiece y acabe con una lista de las siguientes cuatro reglas de la ética de la argumentación:

I. Con respecto a las perplejidades, conflictos y problemas de creencias piensa que tratarlos con argumentos conforma el modelo para enfrentar esas dificultades.

II. Ten cuidado con las palabras.

III. Evita los vértigos argumentales.

IV. Atiende a que tus argumentos no sucumban a la tentación de la certeza o a la tentación de la ignorancia, pero tampoco a la tentación del poder o a la tentación de la impotencia.

Pereda hace uso frecuente de estas reglas en sus escritos. De algún modo, el libro que nos ocupa es una defensa de ellas y, a la vez, un ejemplo de cómo aplicarlas.

La regla I se presenta como una defensa de la argumentación frente a la violencia. Pero me parece que su formulación es demasiado fuerte. Hay ocasiones en las que argumentar no es ni lo que conviene, ni lo que se debe hacer. Por ejemplo, Aristóteles afirmaba en los *Tópicos* que no conviene argumentar con quien no sabe hacerlo. Pereda considera contraejemplos a su regla I en la primera parte del libro, pero nos dice que son excepciones de su tesis de que argumentamos para ser racionales y somos racionales porque argumentamos. Diré algo acerca de esta tesis más abajo.

Por lo que respecta a la regla II, me parece que su presentación es demasiado general. Lo que creo que debería decir es que debemos tener cuidado con el modo en que presentamos nuestros argumentos: no sólo con las palabras que escogemos, sino con el tono que usamos, con el tipo de argumento que aplicamos en cada caso, con su estructura lógica.

La regla III, la de los vértigos argumentales, es en realidad una super-regla que cubre una gran cantidad de casos de vértigos. Para entenderla realmente debemos saber qué

es un vértigo y cómo detectarlo. En *Vértigos argumentales* Pereda se ocupa ampliamente de ello.

La regla IV es dos reglas. La primera podría presentarse como un caso de la regla III: no sucumbas en el vértigo de la certeza o en el de la ignorancia. La segunda, la que nos advierte de la tentación del poder o de la impotencia —como el propio Pereda reconoce— es una regla prudencial.

Volviendo a la regla I, su importancia radica en que Pereda caracteriza a la racionalidad con base en la argumentación. Para ponerlo en pocas palabras, Pereda nos diría que una persona actúa racionalmente ante un problema si lo intenta solucionar por medio de los mejores argumentos disponibles. Es obvio que esta caracterización de la racionalidad debe dejar fuera todos los casos en los que no conviene ni viene al caso argumentar. Pero Pereda piensa que estos casos no afectan lo esencial de su propuesta. Lo importante, nos diría, es que como hay muchas maneras de argumentar, y no siempre se requiere de un fundamento sólido, la razón no puede ser como la describen los que la quieren asimilar a la deducción. Sin embargo, me parece que la definición de Pereda todavía tiene algunos problemas. Uno de ellos es que Pereda no ofrece un criterio para decidir cuándo un argumento es mejor que otro, y sin dicho criterio no podemos decir, según su propuesta, cuándo alguien actúa de manera racional. Y es importante que, de haber tal criterio, no haga uso del concepto de racionalidad, si se quiere evitar un círculo que puede no ser virtuoso. Otro problema con la definición de Pereda es que me parece que existen algunos casos en los que es racional tomar un curso de acción a pesar de que sepamos que hay mejores argumentos en contra de dicha acción. De hecho, esto sucede a menudo en filosofía cuando nos enfrentamos a ciertos argumentos con consecuencias inaceptables para el sentido co-

mún pero que, por el momento, no podemos refutar.

Pereda caracteriza al concepto de razón enfática como un *concepto tenso*. Un concepto tenso es, en realidad, un sistema de dos conceptos: un *concepto límite* y un *concepto operativo*. El concepto límite es un ideal regulativo. El concepto operativo es una versión aplicable del límite. Por ejemplo, si según el concepto límite ser racional es resolver problemas con los mejores argumentos, según el concepto operativo ser racional sería solucionarlos con los que se cree que son los mejores argumentos. Por una parte el concepto límite permite rechazar el relativismo, y por la otra, el concepto operativo permite que el concepto se pueda aplicar en situaciones concretas. Vistas así las cosas, el error de relativistas y escépticos es el mismo: no advertir la naturaleza bifronte de ciertos conceptos. Si bien veo la ventaja de los conceptos tensos, no puedo dejar de sentir que son demasiado buenos para ser verdad. Lo que me inquieta es que podamos, según lo que nos convenga, usar un concepto en un sentido o en otro y, sin embargo, decir que en cada caso usamos el mismo concepto. Por otra parte, me parece que uno puede defender un concepto enfático de razón sin defender que la razón es un concepto tenso.

Pereda es lo que podríamos llamar un pensador neo-ilustrado. Es decir, cree que la razón es nuestra mejor apuesta, pero que no la hemos entendido correctamente. En su opinión, los ataques anti-ilustrados suelen confundir la cultura ilustrada de tipo rigorista con la cultura ilustrada, la razón austera con la razón. Pereda se inscribe así en un movimiento al que pertenecen filósofos de la talla de Putnam y Habermas, que buscan rescatar lo mejor de la modernidad de los embates de la anarquía post-moderna. De este modo, lo que Pereda llama la enfermedad heideggeriana —que en algunos lados ha cobrado tintes epidé-

micos— podrá curarse cuando se eliminen los fetiches de la cultura ilustrada; y, una vez que rectifiquemos el camino, quizá las promesas de la modernidad seguirán en pie. Una de estas promesas es la de la paz perpetua, y ella se relaciona con lo que me parece ser el motivo profundo, diríamos, personal, del libro.

Pereda afirma que elegir un concepto austero de razón equivale a elegir la paz. No sólo porque por principio o pone la argumentación a la barbarie, sino porque sostiene que las reglas que ofrece para evitar la violencia interna a la argumentación son, a la vez, condiciones de posibilidad de la argumentación misma. Ser racional, desde esta perspectiva, presupone ser pacifista. En tiempos como los recientes, en los que hemos sido testigos de una peligrosa glorificación de la violencia por parte de quienes juzgábamos más o menos racionales, la conexión que hace Pereda entre la racionalidad y el diálogo regido por buenos argumentos es un mensaje tranquilizador. Sin embargo, me da la impresión de que Pereda confía demasiado en el poder de la razón. Yo creo, en cambio, que la violencia es inerradicable, que la atracción de los vértigos es irresistible, que es muy difícil dominar el arte de razonar. Creo, como Gracián, que locos son todos los que lo parecen y la mitad de los que no lo parecen. Ser racional en un mundo así, no puede equivaler a tratar de resolver cualquier conflicto por medio de argumentos. Ser racional, diría yo, es amar la paz, pero también es saber cuándo se debe usar la violencia para defenderla. No sé qué piense Pereda al respecto, quizá sea más optimista que yo; o quizá no lo sea, pero siga creyendo que siempre es mejor argumentar que pelear.

Para acabar, deseo reiterar que Pereda ha escrito un libro que defiende las virtudes de la cultura ilustrada con imaginación y rigor. No hay duda de que el debate sobre la naturaleza de la racionalidad se ha visto enriquecido. ♪

CHRISTOPHER DOMINGUEZ
MICHAEL

EXOTAS DEL AÑO NUEVO



JAVIER GARCÍA-GALIANO, *CONFESIONES DE BENITO SOUZA, VENDEDOR DE MUÑECAS Y OTROS RELATOS*, EDICIONES HELIÓPOLIS, 1994, 95 pp.

EDUARDO ROJAS REBOLLEDO, *DE LUCES Y SOMBRAS*, FONDO EDITORIAL TIERRA ADENTRO, CNCA, 1994, 63 pp.

PABLO SOLER FROST, *EL SITIO DE BAGDAD Y OTRAS AVENTURAS DEL DOCTOR GREENE*, SEGUIDO DE *LAGARTAS TERRIBLES*, EDICIONES HELIÓPOLIS, 1994, 65 pp.

Estos tres libros de relatos confirman una constante entre los narradores mexicanos nacidos en los años sesenta: el usufructo de la libertad estética frente al gran realismo que alcanza su negación definitiva con Juan Rulfo y se va difuminando a través de la obra de Carlos Fuentes. Libertad ganada por la generación anterior —la de los nacidos hace cincuenta y sesenta años—, la que ejercen Javier García-Galiano (1963), Eduardo Rojas Rebollo (1970) y Pablo Soler Frost (1965) ya nada debe al calculado desdén o a la reyerta organizada. Leyendo a estos tres nuevos autores da la impresión de que el país de Comala o la región más transparente del aire nunca existieron. El nacionalismo literario, inclusive en sus versiones más autocríticas y mitofágicas, no fue derrotado. Quedó en reino guarnecido por la tradición y olvidado por la novedad. Quienes persisten en él, vuelven al origen: la gastronomía de exportación que vende —para nombrar al ejemplo

más conspicuo y fugaz— una Laura Esquivel, es técnicamente una obra de la decadencia, la mexicanidad alcanzando, finalmente, precio de dólar. El sueño retórico de un José Rubén Romero lo hace realidad comercial una Laura Esquivel: de allá en el pueblo chico a las cajas de Jenny Criag con bajas calorías literarias. A este linaje de tristes patriotas se opone, por estricta omisión, la parte más sensible aunque no siempre la más fuerte, de la nueva literatura, una generación de narradores exotas. En lo que se refiere a ella, un Juan José Arreola puede presumir de su fiel camada de nietos. Rulfo, en el cielo de los únicos y de los indivisibles no tiene, por definición, herederos en este mundo. Y Carlos Fuentes, seductor brillante y padre irresponsable, tiene un hijo ilegítimo en cada puerto moderno. Eso no es tener familia ni descendencia.

En este contexto no parece casual que Javier García-Galiano dedique el primero de sus cuentos a Salvador Elizondo. Él —como Arreola— es un gran infértil que procrea nueva literatura. *Confesiones de Benito Souza, vendedor de muñecas*, de García-Galiano, es un libro que no admite otra realidad que la literaria. Pero en contraste con los primeros rebeldes frente al canon nacionalista, y siguiendo la tónica actual de la narrativa occidental, un García-Galiano no tiene necesidad de experimentar contra la tradición. Como los autores más firmes de su generación (pienso en Ana García Bergua, Enrique Serna, Mauricio Molina), él quiere narrar. Y narra bien, creador de un universo diminuto donde cada una de sus muñecas literarias vive con la conciencia de tener un doble generador en los clásicos modernos como London, Dóblin o Roth. La narrativa posterior a los experimentos en prosa de la vanguardia ha votado por continuar historias inconclusas y reinventar personajes que habían sido dados por muertos precipitadamente: es un Alvaro Mutis, gran poeta

convertido en narrador exoto, otro de los maestros de los nuevos prosistas mexicanos.

Las historias que García-Galiano cuenta están diseñadas sobre el seguimiento de la peculiar catástrofe que cada uno de sus seres se atreve a protagonizar. En "Un relato mineralógico" —el texto que a mi entender da plena unidad al libro—, García-Galiano sigue a un fracasado gambusino, muñeco que responde a los tejemanejes de su creador con eficacia. Este es el punto donde me parece que García-Galiano debe detenerse para meditar en el límite previsible de su oferta literaria. La suya es una juguetería atractiva y variada pero con frecuencia inánime. No es fácil dotar de vida a los muñecos. Se requiere el dominio de un arte tan exigente como la ventriloquía, y a los personajes de García-Galiano les falta ese soplo de pasión imaginaria. Autistas por orgullo intelectual, estos seres son escasamente autónomos como creaturas novelescas. Volvemos a Salvador Elizondo: el doctor Farabeuf, que no deseaba otra cosa que encarnar a la literatura pura, adquirió reputación criminal justamente ganada gracias a la animación de la sangre que bebe para eternizarse. Los muñecos de García-Galiano necesitan de una pócima igualmente espesa para sobrevivir.

La manera en que se transparentan las lecturas de un autor que nace es una medida eficaz para especular sobre su futuro entre nosotros. El caso de Eduardo Rojas Rebollo es sintomático. En apenas cinco breves historias encontramos al lector comprometido de la *Materia de Breñaña*, de los trovadores y juglares provenzales, de la vieja epopeya castellana, de la moderna sociología de la vida cotidiana en el pasado histórico. De Chrétien de Troyes a Georges Duby, Rojas Rebollo deja constancia de su afición casi académica por el mundo medieval. La suya no es, empero, una escritura parafrásica.

No hay en *De luces y sombras* ni falsa erudición ni apuesta por el pastiche. En su libro sopla tenuemente la inocencia de quien lee en voz alta y al escucharse compone variaciones que se convierten en obra propia. En *De luces y sombras* hay un texto, titulado "Las espigas en verano", que presenta una concentrada viñeta de violencia física. En unas cuantas páginas cabe la promesa de una Edad Media más espiritual que cronológica que no ha encontrado residencia cabal en nuestra literatura. Recorro de nuevo a la tradición: ¿por qué fracasó un romántico atolondrado y churrigüesco como Artemio de Valle-Arizpe al crear su colonialismo? Porque creyó que la dudosa rehabilitación de una jerga garantizaba el pleno dominio de la imaginación narrativa. Con intenciones similares, Rojas Rebolledo ofrece unas páginas basadas en la noble idea de que el paraíso perdido no está en las jerigonzas muertas sino en esa lectura cariñosa que debe ser la maestra que rija a un primer libro, a un segundo libro. Esa es la lección que no aprenden, corrompidos por sus guías en el taller literario, quienes creen que el espectáculo de su propia adolescencia es una lengua franca poderosa para imponerse en el gusto de sus lectores. Tan infantil como quizá lo fue un Valle-Arizpe, Rojas Rebolledo juega con el "había una vez" con una seguridad libre de sospecha.

Pablo Soler Frost, finalmente, nos está acostumbrando a comenzar cada año con una prueba de su envidiable talento. El joven exota de la literatura mexicana no espera a la consolidación de la mediocre audiencia pública de sus magníficas primeras novelas (*Legión* —1991— y *La mano derecha* —1993) y ahora publica un conjunto de narraciones casi privadas y deliciosas: *El sitio de Bagdad* y otras aventuras del doctor Greene. No mido mis elogios: Soler Frost es un autor modelico, condenado a convertirse en joven e improbable maestro de sus contemporá-

neos. Eso se nota, por ejemplo, al leer a García-Galiano.

Soler Frost es el escritor que convierte sus lecturas electivas y sus curiosidades personalísimas en una encantadora arquitectura novelesca. De la *Legión* bizantina a *La mano derecha* de la navegación guillermina, Soler Frost responde a la definición dada por Victor Segalen del *exota*, ese viajero nato en los mundos de su maravillosa diversidad que no se detiene ante ninguna aduana. Y por ello, Soler Frost demuestra que formarse una personalidad literaria no es incurrir en la intolerable autobiografía precoz (nunca procaz) sino esa fidelidad con las fuentes originarias del saber del lector como aventurero. En el más reciente de sus libros, Soler Frost ofrece una gracia exacta, discretamente maliciosa, que le permite "reducir" su mundo, anteriormente desplegado hacia las vastas batallas de la tierra y del mar, y localizarlo en ese jardín de Tlalpan donde preside el doctor Greene, metamorfosis tanto de otro doctor —Farabeuf— como de Maqroll el Gaviero.

Uno de los privilegios de Soler Frost es un sentido del humor fino, rigurosamente *simpático*, que no se encuentra nunca en la literatura mexicana. Libro en apariencia menor, *El sitio de Bagdad...* presenta una sutileza que sólo suele encontrarse en autores maduros. Pero Soler Frost es inmaduro por convicción, como si deseara evitar la inevitable putrefacción que sigue a la madurez, apostando por permanecer en la infancia de los juegos y de los sentidos. Soler Frost crea esa miniatura de su mundo literario con la prestancia del viajero verdadero, aquel que se apresta a partir con el mismo donaire cuando se trata de Bizancio que de Tlalpan. En estos sus "viajes alrededor de mi cuarto", no es extraño que elija a la langosta doméstica como protagonista, como es obvio que cierre su libro con viñetas dedicadas a los dinosaurios, los gigantes diminutos por autonomasía:

la juguetería de Soler Frost se mueve sin temer a la cegadora luz del día. Con Javier García-Galiano, Eduardo Rojas Rebolledo y Pablo Soler Frost, la nueva literatura mexicana presenta una privilegiada legión de exotas cuya marcha nos libra del tedio de las buenas conciencias y de la empalagosa siesta posterior al festín interminable de la mexicanidad. 

DAVID MEDINA PORTILLO

FICCIÓN DE CIELO

DE MARÍA BARANDA



MARGEN DE POESÍA 38, CASA DEL TIEMPO, UAM, MÉXICO, 1995.

He leído los primeros libros de María Baranda: *El Jardín de los encantamientos* y *Fábula de los perdidos*, ambos de 1990. Son muestras cercanas no sólo por su fecha de publicación sino porque comparten el mismo terreno imaginativo e idéntica disposición formal, al grado de que, incluso, pueden leerse como dos episodios de un único y largo poema. En este sentido, parece normal que la autora de *Ficción de cielo* retome varios puntos de su proyecto anterior; sin embargo, creo que en su nuevo volumen pesan más las diferencias que las similitudes.

Pervive el eco de cierta ficción épica, con sus cadencias lentas y personajes fantasmales, su tono grave aprendido en Mutis y, quizá, en Cadenas o Molina, tres grandes creadores de atmósferas míticas. Un tono y una manera de tensar el verso al calor de una gesta imaginaria, dentro de un paisaje y un tiempo casi siempre inubicables, arquetípicos

y propios de un trabajo estilístico que, en un cruce de líneas, se encuentra con ejemplos como el de José Luis Rivas, Elsa Cross y, en el peor de los casos, con Elva Macías. *Ficción de cielo* es todo eso pero, también, es un movimiento que descende hacia una realidad poética menos inasible y más determinada por las sugerencias de lo cotidiano. Hay ahora hechos y nombres que se advinan parte de un suceder personal, una voluntad de particularizar el desplante mítico en favor de una memoria individual, ocupada por la experiencia y el peso emotivo que ella pueda generar.

En este orden, los trece poemas que integran el volumen son la evidencia de un tránsito; un ajuste de perspectiva necesario ya que si algo

intentan de criticables *El jardín de los encantamientos* y *Fábula de los perdidos* era ese desequilibrio implícito en una epopeya (relación de hechos) que, en los versos de María Baranda, volatilizó en gran medida las interferencias de un aquí y ahora. Colocada sobre una tarima atemporal, la voz poética olvidó que, al borrar el hoy de los acontecimientos, permanece aún el hoy de quien escribe.

En ese sentido, el acierto de Mutis, Cadenas y Molina es justamente este: no evaporar el aquí sino extremarlo mediante su transformación en un conflicto ético. Asimismo, el pecado de algunos de sus escuchas es reescribir una lectura (la de Mutis, por ejemplo) apartados de dicha experiencia, que es una elección moral, una ética estilística. Por ello, el cam-

bio que se ha verificado en la poesía de María Baranda me parece una ganancia en cuanto gesto de individualización. Su flexibilidad rítmica, notable desde los primeros libros, ha adquirido ahora un peso específico propio, concreto, aunque con ciertas dificultades aún para ajustar el tono o discriminar la carga emotiva de algunos temas (ejemplos: "Tierra", "Sofía"...). Por mi parte, agradezco líneas como las de "Materia primordial":

por el verdor del aire resurrecto,
voy a fondo por la respiración del
mundo
en un caballo viejo y tan oscuro
que la noche ya no es noche
y la tarde se deshace
en las ancas de este famelo viejo
en el que ando comiendo tierra. ☞