

LOS LIBROS



HUGO DIEGO BLANCO

VIDA DE MILAREPA



EDITORIAL ANAGRAMA, BARCELONA, 395 PP.,
1994. EDICIÓN Y TRADUCCIÓN DEL TIBETANO
DE INÁKI PRECIADO YDOETA.

Michel de Montaigne pensaba que con los espíritus sucedía lo mismo que con los terrenos baldíos; si son fértiles y no se ocupan con semillas provechosas en poco tiempo se ven invadidos por hierbas inútiles. Cuando Montaigne decidió "pasar en reposo y solo" la vida que le quedaba, dejó en plena libertad a su espíritu para que como un caballo sin jinete recorriera diferentes caminos. De aquel extravió nacieron sus célebres *Ensayos*. Quinientos años antes y muy lejos de Burdeos un mago y ermitaño tibetano también eligió la soledad y el reposo para encontrar en la Gruta de la Paloma el conocimiento a partir de la meditación y la poesía a partir de los cánticos budistas. Una y otra ociosidad cultivó en ambos espíritus una semilla de palabras y propició frutos con páginas y universos inmensos, abiertos.

Milarepa fue un sabio y poeta nacido en 1040 en la región tibetana de Tsang, cerca de la frontera con Nepal. Huérfano de padre —igual que Gengis Khan— Milarepa y su

familia fueron despojados de la riqueza heredada y aquél se convirtió en mago para obedecer los sentimientos vengativos de su madre y provocar calamidades a los parientes que los habían humillado. Con sus poderes destruyó vidas y propiedades, también su tranquilidad. Arrepentido, buscó en la soledad de las grutas del Everest el camino de la salvación: "Un insostenible mal golpeó mi corazón" confesó Milarepa en uno de sus cantos pero las enseñanzas de su maestro Marpa el Traductor, un célebre yogui que había viajado tres veces a la India, le hicieron olvidar la ilusoria ignorancia y el temor ante el nacimiento y la muerte y quedar indiferente y practicar la sabiduría en el margen de las palabras. Aunque no lo dijo, Milarepa pudo haber pensado que estar en todas partes es no encontrarse en ninguna, por eso él eligió un lugar que no se encuentra en el paraíso ni en el infierno pues en sus meditaciones aprendió que ambos sitios sólo existen como estados de conciencia. Podría decirse que la *Vida de Milarepa* es una historia que surge y desaparece en los límites que existen entre un tratado filosófico y un ingenio relato en donde el yogui de Tsang cuenta a su discípulo Rechungpa los accidentes de su vida que al principio provocaron que acumulara karma negro, de cómo en la mitad de su vida acumuló karma blanco y cómo después pudo encontrarse más allá de la distinción entre karma negro y karma blanco. Si recordamos que el término sánscrito karma significa "acción" y que en las enseñanzas del Buda el destino de la existencia está relacionada con los actos del

pasado, podemos reconocer en la *Vida de Milarepa* la descripción de alegrías y sufrimientos que unen las acciones del pasado y el futuro de una vida que pasó por la venganza y la iniciación, las enseñanzas y el Nirvana para poder desvanecerse en el espacio de una doctrina y afirmarse en las montañas y en la historia del Tibet.

En *La otra voz* Octavio Paz escribió que "la poesía como palabra fundadora de un pueblo es un rasgo que aparece en todas las civilizaciones." La *Colección de diez mil hojas* en el Japón, la *Iliada* y la *Odisea* en Grecia, el *Libro de los cantos* en China. No es extraño que la *Vida de Milarepa* reúna relatos y poemas para formar una de las obras más importantes del budismo tántrico y de la cultura tibetana. La aparición en español de la *Vida de Milarepa* es importante no sólo porque se trata de una obra clásica de la literatura del país de los lamas sino también porque es un grano de arena más en el reloj del tiempo que ve crecer la influencia del budismo en la cultura occidental. Ahora la figura del Dalai-Lama puede verse lo mismo en la televisión que en las páginas de un suplemento dominical, su *Autobiografía* en la lista de los libros más vendidos y su personalidad escuetamente retratada en el libro de Juan Pablo II *Cruzando el umbral de la esperanza*. El libro que el Papa publicó el año pasado termina con una afirmación que deseo recordar ya que concierne a la opinión de un escritor y a un tema que el llamado "fin de las ideologías" ha vuelto a plantear: "Ciertamente —escribe el antiguo obispo de Cracovia— André Malraux tenía razón cuando de-

cia que el siglo XXI será el siglo de la religión o no será en absoluto." Pero ¿qué religión? En el mismo libro Juan Pablo II acepta que es "necesario prestar una especial atención al budismo" y recuerda las diferentes ocasiones en las que se ha reunido con el Dalai-Lama en quien reconoce que "presenta el budismo a los hombres del Occidente cristiano y suscita interés tanto por la espiritualidad budista como por sus métodos de oración." El budismo, escribe Juan Pablo II "es en gran medida un sistema 'ateo' (pues la) iluminación experimentada por Buda se reduce a la convicción de que el mundo es malo, de que es fuente de mal y sufrimiento para el hombre... no nos liberamos del mal a través del bien, que proviene de Dios; nos liberamos solamente mediante el desapego del mundo". Leyendo las opiniones de Juan Pablo II me pregunto de qué manera es posible hoy una conversación ética y filosófica entre Oriente y Occidente. Ciertamente no es un buen signo la interpretación que el Papa realiza del budismo, Juan Pablo II o pone el dogma de una teología a una filosofía cuya influencia crece en Occidente con la misma seguridad que los consorcios financieros se multiplican en Oriente.

En 1974 fue publicado en España un libro escrito por un sacerdote jesuita —Jesús López-Gay— que se acercaba al budismo con la disposición de quien quiere entablar una conversación; *La mística del budismo* (los monjes no cristianos del Oriente). El mismo San Agustín reconocía que los gentiles también tenían sus profetas. Es mejor hablar desde la historia que desde cualquier teología y tal vez aún sea tiempo de mirar de frente al infinito. Al fin y al cabo no es algo terrible reconocer que el valor de la vida reside en su ausencia de valor. Como dice una oración budista, "de la misma manera que la belleza de estas flores así pasa y desaparece mi vida." ❧

ADOLFO CASTAÑÓN

CARTAS DE COPILCO

DE GUILLERMO SHERIDAN



EDITORIAL VUELTA, MEXICO, 1994, 282 PP.

Hacer cultura y hacer política son cosas difíciles y casi imposibles en México, sobre todo si se intenta practicarlas como sinónimos. Sheridan intenta esa ecuación y el resultado es uno de los libros de ensayos más brillantes y divertidos entre los escritos en México en los últimos años. La previsible materia del costumbrismo pasada por el cedazo imprevisto del humor: Sheridan pinta y ríe; de la risa considerada como una de las artes plásticas a las virtudes de la literatura entendida como una válvula de comunicación entre la ética y la política; Ibarquengoitia, los ingleses, Chesterton, el almanaque sentimental y satírico de Carlos Monsiváis, los hermanos Marx, Woody Allen, la gaceta universitaria y el periódico trabajados como un almacén de humor involuntario. Un libro cómico: es decir público, porque nadie se ríe, al menos tanto tiempo y a solas, como Sheridan, ese falso solitario. Porque Sheridan no ríe a solas sino entre nosotros y tiene necesidad de escribirnos, exhibirnos, como si hubiese ido a Siria y nos enviara epístolas en persi, cartas persas. La cortesana referencia a Montesquieu, ¿es oportuna? Es prestigiosa pero imprecisa. Sheridan no es, como el barón autor del "Ensayo sobre el gusto", abogado de las diferencias climáticas como explicación última de la historia ni cree por ello que el despotismo se explique como un efecto del calor

tropical. Va más bien por el lado de Swift y de Quevedo. Sheridan, en efecto, es un justiciero, un ángel exterminador de la patria boba y en cierto modo un padre de la patria que eligió demostrar el civismo por la vía negativa. Así, cabe preguntarse, por ejemplo, si, para usar el lenguaje de los padres de la patria, son justas sus críticas a México —ese país que no existe, según advierte la inglesa Sybille Bedford en su *Don Ottavio*—, ese país que se va reduciendo ("no, aquí no es México, aquí es Michoacán") hasta reducirse al tamaño de una monstruosa ciudad. Si son justas sus críticas, para hablar como los padres de la patria, al nacionalismo, la UNAM, el PRI, el STUNAM, etcétera sucesiva. La pregunta parece necia —lo es— y cae por sí misma —arrastrando al caer la respuesta y su coreografía. Son minuciosa, microscópica, hormigueantemente justas. Sus métodos: la comprobación y la exageración, la parodia, le sirven para simular con virtuosismo una identidad, no tanto para simular el perfil de una realidad nacional tediosamente satirizable como para descubrir, divertir y entusiasmarlos, el retrato de una nueva y pragmática, clínica clase ociosa. Sobra decir que si algún funcionario de Wall Street leyera *Cartas de Copilco* dudaría —por motivos estrictamente capitalistas— entre no prestar nada y prestar más. Sheridan domina la economía de la exageración, gobierna el innuendo que va de la inflación a la cancelación del crédito pasando por la prueba de ácido, y la verificación de los saldos en libros con los saldos reales. Sheridan domina la economía de la exageración y lo hace desde luego teatralmente. No cultiva por lo mismo la gramática del matiz. *Cartas de Copilco*: libro político, libro que mezcla las diferencias, libro también etnológico-antropológico que podríamos titular *Nuevos tristes tópicos*. El autor: un arqueólogo literario perdido en la selva del progreso improductivo, para evocar

el nombre de un paisano y maestro crítico suyo, Gabriel Zaid. El objeto de estudio: los rituales de iniciación, sacrificio y reproducción, la cultura de los clanes burocráticos y las tribus de *culturatti* en la aldea tricolor. La empresa —hay que concederle— tiene algo de arriesgado cuando el investigador realiza esta práctica de campus universitario como una cruzada por los molinos de viento (y no siempre con un Sancho que lo acompañe), como esas avejillas depredadoras que limpian las fauces de los saurios que duermen con la boca abierta o como el insumiso Jonás que fue tragado por la ballena y regresó al cabo de tres días. Ya se enunció pero vale la pena insistir: el discurso de este discípulo de Swift se mueve como el de su maestro en el ámbito de una comprobación: la comedia equívoca, la farsa de enredos que se dan en el desencuentro entre las ideas y los objetos, las personas y funciones, las instituciones y las conductas inconscientes que como un olor despiden sus empleados.

Todo hasta aquí sería normal y respondería al recetario clásico de la Ilustración. Pero hay en Sheridan algo más que el desengaño equívoco de un cortesano anacrónico o que el cinismo bostezante de uno de esos pornógrafos de la política que tanto abundan entre nosotros. Hay en Sheridan un ingenio abrasivo, una inquietante y perturbadora vocación para la transvaloración, una santa, sospechosa infección anarquista que no se confunde con el nihilismo de supermercado, una nobleza natural que obliga al lector a pedir larga vida para la miseria con tal de no perder el milagro de esta risa pura y devastadora y que nos eleva desde la contemplación del absurdo hasta la contemplación (cuidado Guillermo: remember Ionesco).

Y así entre la crítica de los ropajes y el discurso sobre los cuerpos juega un equívoco que le da doble profundidad y redoblada nobleza, inocencia segunda y conquistada a las cartas de Guillermo Sheridan. Porque el infantilismo a que el discurso de Sheridan somete a la realidad nacional se explica en función de la debilidad nacional (su incapacidad para asumirse como país de formas explícitas y civilizadas y no como país de formas implícitas, edípicas, tribales). En función de la debilidad nacional pero también de la locura mexicana: débil, *débil n'est-ce pas?* Una locura que Sheridan no inventa ni desnuda pues ya se encontraba ahí, como el Dinosaurio, como el cacique gordo de Zempoala. Ahí, como el cacique, desnuda, encuerada. La astucia de Sheridan está en hacer de esa comprobación indiscreta el ingrediente de una convivencia —a la vez cívica y literaria—. Impaciente, enojado, falsamente enojado, desesperado, falazmente desesperado, exasperado, vehemente, musicalmente furioso (así como el enojo embellece a ciertas mujeres, a Guillermo lo puede volver genial la irritación), dispuesto a vender su pasaporte con tal de no dejar pasar una observación, *Cartas de Copilco* es un libro sin otra esperanza que la de la lectura. Un libro sin muchas esperanzas si seguimos el criterio de la religión estadística y sus becerros mercadotécnicos. Un libro enormemente esperanzador si contrastamos la calidad de su escritura con la calidad de respuesta de algunos lectores. Alguien vivo, alguien que se empeña en llamarse Guillermo Sheridan y (cruelmente) en hacer de su nombre y circunstancias la materia de su corrosiva literatura, nos escribe desde Copilco. Un escritor disfrazado de bufón escribe, en sus ratos de ocio, estos jocosos diverti-

mentos. Sus intereses como los del ciudadano ideal son universales: la propaganda y el presupuesto, la ineficacia y la corrupción, la indolencia y el nacionalismo: ¿el Voltaire que la burocracia —esa nueva iglesia— necesitaba? Esta materia resbalosa produce momentos de explosiva ironía, donde vuelan por los aires las tramoyas y escenarios con que trabajosamente se cubren, entre nosotros, el progreso y la Ilustración. Explosión, sátira, Sheridan, aprendiz de profeta, cultiva una ira sagrada (Sheridan = Vasconcelos + sentido del humor) una eufórica exasperación que no sólo le permite distanciarse de la realidad sino también aspirar, tal vez, a que esa distancia abra en el cuerpo social una herida, un sentido o, al menos, en la sociedad, un espacio para esa risa que se ha convertido entre nosotros en una contraseña de la ciudadanía cultural. Estas son algunas de las razones que hacen de Guillermo uno de los escritores mexicanos más leídos —en un país donde tradicionalmente sólo leían los que tradicionalmente redactaban los contratos. Político pero no utilitario; Sheridan asiste a las carambolas entre la ciudad de las leyes y la ciudad de los hombres con ironía estética, y va y viene entre la una y la otra como un coleccionista de excentricidades porque *Cartas de Copilco* es un libro escrito sin lentes, pero que va y viene del cuaderno al microscopio, un libro escrito con la mirada desnuda del que no necesita protegerse del sol.

Cartas de Copilco de Guillermo Sheridan es un libro que a pesar de su pretexto fallido —las dificultades e imposibilidades de la cultura y la política en México— resultan una de las contribuciones más versátiles desde el punto de vista de la forma al ensayo en México. 

FABIENNE BRADU

EL DUEÑO DEL SECRETO

DE ANTONIO MUÑOZ
MOLINA

SEIX BARRAL, MEXICO, 1994, 148 PP.

Tres narradores españoles se han ganado, en México, lectores asiduos que esperan sus nuevos libros con una tranquila y pocas veces traicionada confianza. Ellos son Javier Marías, Enrique Vila-Matas y Antonio Muñoz Molina. Recién entrados a los cuarenta o a punto de cumplirlos, difícilmente aguantan ya el calificativo de "jóvenes" creadores, y mucho menos el de "promesas" de las letras hispánicas, que su obra publicada invalidaría de inmediato. Los tres son muy distintos entre sí y sus respectivas obras no tienen sino un punto en común: la búsqueda de un estilo o, mejor aún, una aguda conciencia de que la literatura es, antes que nada, un dominio del lenguaje. Tampoco son lo que suele llamarse, con inaplicable desdén, *estilistas*, porque tienen madera y talento de narradores, capaces, en pocas palabras, de crear un mundo novelesco original y propio. El hecho de que no formen parte de ninguna escuela, corriente o peor aún, moda literaria, es garantía de que su obra augura prolongarse hacia la sola edificación de sí misma, independientemente de los fugaces frenesites por productos tan mediocres como prescindibles. No es una vana apuesta afirmar que, dentro de unos treinta años, como prescribía Stendhal, la historia de la literatura española no podrá omitir a ninguno de estos tres nombres.

Antonio Muñoz Molina (1957) es el más joven de los tres —quizá también el más prematura y reiteradamente laureado por la crítica institucional—, y su producción literaria se equipara en número con la de sus dos otros contemporáneos. *El dueño del secreto* es su onceava publicación, que se desarrolla al ritmo sostenido y espectacular de un libro al año. Es previsible que semejante ritmo ocasione altas y bajas en su producción, pero también es sorprendente que la relativa desigualdad no se deba a descuidos en el trabajo literario, sino a cambios de ambición en cada libro. En este sentido, *El dueño del secreto* es una novela de formato menor, en comparación con *El invierno en Lisboa* (1987) o *El jinete polaco* (1991), sin que ello signifique una novela de calidad menor.

El escenario de *El dueño del secreto* es el Madrid de los años setenta, cuando la inminente muerte de Franco avivó anticipadas nostalgias por la clandestinidad, la conspiración y una gesticulación revolucionaria que probablemente desaparecería con el último suspiro del general. El epígrafe de la novela sugiere la clase de protagonistas que ésta pretende poner en acción, o mejor dicho, como se verá, detener en la antesala de la rebeldía: "Lo peor de las tiranías como la padecida por España es que su excesiva presión sobre los particulares, si bien hace brotar las cualidades más excelsas de unas cuantas almas excepcionales, extrae, en cambio, del común de los mortales, que no tenemos madera de héroes ni de santos, nuestras posibilidades más ruines" (Francisco Ayala: *Recuerdos y olvidos*).

El personaje principal es un estudiante de periodismo que, además de serios problemas de supervivencia, padece un defecto de carácter absolutamente incompatible con cualquier actividad clandestina: no puede guardar un secreto. La historia de la fracasada conspiración, tramada por un dirigente de las fuer-

zas anarquistas junto con unos militares disidentes o simplemente oportunistas, se desarrolla a partir de este ingrediente más bien cómico, que da a la reconstrucción de esos años y de esos círculos, la ligereza de las educaciones sentimentales escritas con ironía y compasión.

La figura tutelar de la novela es el dirigente anarquista, descendiente directo de Durruti: Ataúlfo Ramiro, un abogado excéntrico que, con una mano, sostiene una copa de whisky y un puro, y con la otra, mueve los hilos de la sociedad madrileña, desde los bajos fondos hasta las cúpulas de poder y los cenáculos del lujo gastronómico. Ataúlfo es el maestro, el padre sustituto, el iniciador, la seducción y el misterio, el "torero de arte, sin filigranas ni aspavientos", la elegancia y el arrojo, que el joven subyugado percibe tan sólo en su manera de llamar a un taxi: "Ataúlfo bajaba muy erguido de la acera y avanzaba dos pasos en la calzada con los hombros echados hacia atrás y la mano izquierda en el bolsillo, y apenas levantaba la derecha, o más exactamente los dedos índice y corazón de la mano derecha, cuando un taxi apagaba ya desde muy lejos la luz verde y se detenía ruidosamente junto a él, como un animal violento que se humilla ante su domador". Junto a los demás personajes, la figura de Ataúlfo destaca no solamente por la subyugación desde la cual es vista y narrada, sino también porque encarna un tópico poco transitado por la literatura española: el anarquismo. Hasta ahora, los escritores habían preferido a la izquierda ortodoxa, sobre todo a los comunistas que, por ejemplo, fueron objeto de la novela político-policíaca de Vázquez Montalbán *Asesinato en el comité central*. El anarquista es una figura que ofrece mayores relieves para la creación literaria, como lo demuestra Muñoz Molina, y que, por su naturaleza misma, escapa de la sátira de primera intención. No se trata de preferencias ideológicas, sino de potencial literario que subyace

a partidismos que son también estilos de vida.

La gran virtud de Antonio Muñoz Molina, en *El dueño del secreto* como en sus otras novelas, consiste en crear atmósferas que acaban envolviendo a los personajes, los temas, la trama, en una pura materia verbal que atrapa al lector en un quieto torbellino prosístico. El Madrid de los setenta que queda retratado en los intersticios de la red conspiradora, se cifra en una grisura general: los edificios, los uniformes de la policía, la austeridad maoísta, una izquierda diezmada por la represión y la falta de imaginación, los ánimos de los madrileños en la espera del desenlace, todo se cubre de un tono de duermevela depresivo, que, por lo demás, la pluma de Muñoz Molina se encarga de contrastar con el sueño de su "héroe", de ver las banderas rojas flotando en la Plaza del Sol.

Más allá de los resortes de la comedia del empeño por aplicarle a la novela un barniz policiaco que les da a los personajes el brillo de las películas de Humphrey Bogart, Muñoz Molina arriesga una interpretación política de los momentos finales del franquismo. Sin obviar las heridas del pasado, Muñoz Molina muestra lo irrisorio de una nostalgia por ciertas formas de lucha revolucionaria, que el simple paso del tiempo y de la historia volvieron caducas y, sobre todo, ineficaces. *El dueño del secreto* no es una novela exenta de nostalgia, pero, parece decir su autor, es necesario distinguir entre la memoria histórica y su parodia, que consiste en perpetrar herosmos que ya no tienen lugar de ser. El joven estudiante descubre en sus paseos por Madrid con Ataulfo Ramiro, una ciudad que había sido el escenario de la guerra civil, desconocida para él: "Veía así otro Madrid a través de las palabras y los itinerarios de Ataulfo, y las mismas calles por las que yo había caminado muchas veces a solas, sofocado por el tráfico, distraído en la

lectura del periódico, se convertían en escenarios de batallas feroces y de hazañas populares, y una esquina trivial en la que Ataulfo me señalaba la huella de un impacto de bala o una calle en la que se levantaron barricadas para resistir el avance de las tropas marroques de Franco cobraban invisiblemente para mí una entidad de monumentos civiles". Hasta este descubrimiento, él no conocía sino las trifulcas de Ciudad Universitaria, que, al igual que los demás estudiantes, confundía con una épica revolucionaria que no les había tocado vivir.

La habilidad de Muñoz Molina consiste en mostrar lo irrisorio de las falsas nostalgias sin recurrir a las denostaciones fáciles o a las caricaturas ideológicas. Escoge una tangente más sutil y también más difícil de narrar: un divertimento que, como algunas calles madrileñas, desemboca sorpresivamente en una plazuela silenciosa, algo desaliñada, que fuera la imagen misma del desencanto. ❖

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

LAS SOMBRAS LARGAS

DE JOSÉ JUAN TABLADA



CNCA, MÉXICO, 1994, 472 PP. (LECTURAS MEXICANAS, TERCERA SERIE, NO. 52)

Una estirpe de devotos esperó durante setenta años la publicación en libro de *Las sombras largas*, la segunda parte de las memorias de José Juan Tablada, publicadas por entregas en *El Universal* entre 1926 y 1928. Ahora que la espera ha terminado sorprende

que la primera parte (*La feria de la vida*, Ediciones Botas, 1937) se pudriera varias décadas en los estanteros de viejo en Palma y Donceles, hasta su reedición por el CNCA en 1991. También hubo que aguardar hasta 1971 para tener la *Poesía completa* de Tablada, en el marco de unas obras completas que la UNAM ha venido editando con exasperante morosidad y que suman a la fecha, la *Sátira política* (1981) y *Los días y las noches de París* (1988). El año pasado Guillermo Sheridan aumentó la serie con un cuarto tomo, el *Diario (1900-1944)*.

Las sombras largas justifican la conseja: Tablada es uno de nuestros grandes escritores. El poeta, el cronista y el memorialista devienen en un autor cuya multiplicidad es, al fin, la de una obra compleja cuya sombra se alarga más de un siglo. Incluso faltando todavía la recopilación de su crítica literaria y plástica, es ya inevitable colocar a Tablada —el descubridor de Orozco y de López Velarde— junto a Reyes, Vasconcelos, Cuesta y Paz, entre la familia de espíritus que ha modelado la tradición mexicana. Y si fue el propio Octavio Paz quien dijo que Tablada era nuestro poeta más joven, creo que se puede agregar que el autor de *Las sombras largas* es el eslabón perdido entre el modernismo decimonónico y nuestra modernidad. Esta intuición de Paz, José Emilio Pacheco y Guillermo Sheridan me parece que se confirma con *Las sombras largas*.

La resurrección editorial de Tablada viene a demostrar no sólo su estatura literaria, sino la continuidad de una literatura mexicana que no puede seguir siendo sometida a la violencia de divisiones cronológicas como la marcada por la revolución de 1910. Tablada recrea lo más perdurable del decadentismo, lo transfigura en vanguardia, interpreta y valúa el arte revolucionario, une a Miguel Jerónimo Zendejas y a Vicente Riva Palacio con Freud o Edgar Varèse, enriquece a la lengua

española en el contacto con un orientalismo que deja de ser exótico para volverse clásico. Desde su exilio neoyorkino, desterrado de la cultura mexicana por la ejemplar incorrección política que cometió en 1913, Tablada puede ser la pieza que le faltó a Jorge Cuesta para acabar de armar su rompecabezas del clasicismo mexicano. Pues me temo que la incompreensión que mostraron los Contemporáneos frente a la generación modernista, génesis de alguna de las formas de su antigua orfandad, fue consecuencia de su cautela ante Tablada. Pese a la reparación parcial que le otorgó Xavier Villaurrutia, pareciera que Tablada no fue comprendido por los Contemporáneos como su puente de plata hacia el siglo XIX. Tablada fue un W.B. Yeats hispanoamericano, un hombre que fue poeta de dos siglos, un habitante del lado sombrío de la Historia y un moderno que soñó la reconciliación en la teosofía.

Las sombras largas comienzan con la fundación de la *Revista Moderna* en el Coyoacán de 1898. Tablada —a quien preocupaba la inferioridad social del escritor mexicano— refuta sin proponérselo la idea del modernismo como una variante aldeana o pintoresca de la literatura francesa finisecular. Por sus lecturas —de Baudelaire a Jean Richepin, pasando por Rimbaud—, como por sus hábitos comunitarios, los modernistas fueron un espejo fiel de la cultura europea de su tiempo. Las distorsiones que reflejan, el patetismo que emanan, las falacias patéticas que cometen, no son distintas a las verificadas en los círculos de Verlaine o de Barrés. Desde luego que operaba en su contra la situación entonces periférica de la lengua española en la literatura mundial, pero los modernistas supieron hacer de la necesidad virtud. A la distancia, un Julio Ruelas ha dejado de ser sólo un epigono de Félicien Rops, de la misma manera en que Rubén Darío, Enrique Gómez Carrillo y el propio Ta-

blada acabaron por empatar a sus modelos franceses.

Tablada pinta un cuadro magistral de aquella bohemia mexicana, resaltando la fundación de una zona de tolerancia cultural que a la sombra del Porfiriato se permitió todos los excesos estéticos y morales del fin de siglo. *Las sombras largas* —tituladas así por un verso de Francis Jammes, el poeta adorado del joven Gide— miran hacia 1900 con nostalgia pero sin impostada reverencia. Tablada, por ejemplo, es severo con el ajeno y la mariguana. Como hizo Julio Sesto en *La bohemia de la muerte* (1929) —sensacional necrología de nuestros toxicómanos que habría que reeditar—, Tablada lamenta el calvario verde de tantos artistas que alcanzaron el *delirium tremens* en París. Y en relación a la *mota*, Tablada ilustra el vocabulario de los *grifos* con una precisión que sorprende por su absoluta actualidad léxica... Pero el fumador contemporáneo de marihuana no podrá evitar la carcajada al leer las fantásticas propiedades que el poeta atribuye a la hoy banal *cannabis indica*. Empero, no hay moral punitiva en el retrato tabladiano de la intoxicación finisecular. Aunque da crédito a las paternas y preocupadas advertencias de don Justo Sierra contra la influencia nociva de Baudelaire entre la juventud, Tablada no desprecia los paraisos artificiales, sino apuesta por una dignificación del oficio artístico, entonces como ahora confundido por algunos principiantes con la elación narcótica.

Crónica de una educación sentimental, *Las sombras largas* ilustra transformaciones de la vida cotidiana como la que, hacia 1905, popularizó la práctica del deporte como fuente de salud mental para las élites políticas e intelectuales. "Del Parnaso al gimnasio", Tablada deja las calaveradas por el boxeo moderno —cuya importación documenta—, el ciclismo y el automovilismo, aficiones electivas contra esa

bohemia de la muerte que ya resultaba tan gravosa como ridícula.

A los treinta y cinco años Tablada no sólo es un *sportman* sino un incipiente propietario. Pero al sentar cabeza —a diferencia de muchos de sus contertulios— no abandona la literatura, sino le construye una casa, la torre de marfil más real y famosa de la literatura hispanoamericana, esa mansión japonesa en Coyoacán que los antiguos zapatistas saquearon y en cuya defensa Tablada empenó lo poco que ya en 1913 le quedaba de honor público.

Guillermo Sheridan, en su edición del *Diario (1900-1944)*, compara gráficamente los dos 1913 de Tablada: el anotado en la bitácora cotidiana y la reelaboración a partir de ésta para *Las sombras largas*. La relectura de ambas versiones confirma el juicio de Sheridan: Tablada nunca se arrepintió sinceramente de su militancia huertista antes, durante y después de esa Decena Trágica que él bautizó. Diputado desde 1911, Tablada linchó a Madero en la prensa con infame saña; se horrorizó en privado del asesinato de Gustavo y Francisco, lamentando los "convites caníbales" con que los huertistas festejaban sus crímenes, pero tan pronto se consumó el cuartelazo, el poeta aceptó la dirección del *Diario Oficial* de la Usurpación y escribió una epopeya militar en honor de Victoriano Huerta.

Sorprende leer que, al retocar para *Las sombras largas* el episodio de 1913, Tablada se limite a recalcar su repudio de los crímenes políticos, sin dar explicaciones de su actuación política y sin intentar justificarse moralmente. Con una aterradora honradez, el poeta realiza un examen de conciencia del que sale absuelto oblicuamente: "si apoyé a Huerta", parece decir, "fue porque estaba de por medio la integridad de mi patrimonio, garantía de mi sobrevivencia como artista". Semejante franqueza —con los zapatistas a las puertas de su casa— no es común en los anales de la abyección política

local. Enemigo de Madero desde el primer día, Tablada lamenta su innecesaria conversión en mártir. Y con sordina insistencia, el poeta se sitúa en 1913 como un náufrago a la deriva de la violencia histórica para salvarse como hombre, es decir, como artista. Parece decir, como Drieu la Rochelle en 1945, que "estuve en inteligencia con el enemigo. Que el enemigo no haya sido inteligente no fue mi culpa."

Pero hay mar de fondo en el cinismo de Tablada en 1913. Antes que Vasconcelos —que desarrolla el contraste tras su derrota frente al callismo en 1929—, Tablada ve la Revolución mexicana como el triunfo de Huichilobos y del cojo Tezcatlipoca contra el purísimo Quetzacoatl. Sucede que el poeta no encontraba diferencia moral entre Huerta, el Usurpador mariguano y alcoholatra, y las sombrías hordas del indio Zapata. Tablada votó, entre los gemelos de Huichilobos, por el que garantizaba la protección de su peculio. Pero el memorialista no tiene empacho en pintar cuadros horripilantes de milites como Félix Díaz y Manuel Mondragón —el papá de la hermosa suripanta que alguna feminista ha elevado recientemente al olimpo de las vírgenes vestales del arte nacional—, par de canallas que Tablada tuvo de discípulos durante su fugaz estancia en el Colegio Militar. No hay retrato verdadero de Huerta en *Las sombras largas*: al poeta le faltó esa grandeza retórica que le hubiera deparado el dibujo del rostro de su amo.

El episodio de 1913 es el nudo dramático de *Las sombras largas*. La Decena Trágica convierte a Tablada en un desterrado profesional, que pese al perdón de Carranza, no volverá a reconciliarse plenamente con México. Más allá de la biografía, 1913 significa para Tablada la destrucción ardiente de la torre de marfil, el fin de esa modernidad civilizatoria por la que apostó desde su juventud. La clausura de la casa de Coyoacán, la dispersión de sus

coleccionaciones artísticas japonesas y chinas, la pesadilla de sus sediciones incunables alimentando las hogueras de Eufemio Zapata, son un hecho tan real que no requiere de la exaltación de la metáfora, pues constituye la llana y devastadora destrucción de una idea de civilización que tuvo en Tablada a uno de sus más refinados protagonistas. Y si el poeta se avino parcialmente con el régimen postrevolucionario fue gracias a su creencia decimonónica en la trascendencia mediante el Arte por el Arte. No fue por oportunismo ganancioso la conversión de Tablada en marchante y legislador del nuevo arte mexicano desde Nueva York. Su sabiduría poética le permitió encontrar entre las ruinas de la torre de marfil los tepalcates necesarios para levantar otro proyecto de civilización artística, tratando de reencontrar a Quetzalcóatl entre la falange vencedora de Huichilobos.

Las sombras largas son el libro que esperábamos para aceptar con verdadero cariño al modernismo finisecular. Lo que en la poesía de Gutiérrez Najera, de Díaz Mirón, del mismo Tablada nos resulta aún dudoso, la incomodidad que una posteridad como la de Nervo nos provoca, eso que parece pastiche en los cuadros de Ruelas, esa querella soterrada e intranquila contra los modernistas, nuestros antiguos, me parece que se resuelve venturosamente con la prosa de Tablada. *Las sombras largas* son la cristalización de un diamante que todavía en 1928 parecía un mineral de aspecto ingrato. Medio siglo después la piedra brilla, hiriente e indivisible. O podemos imaginar, al ver como escribe Tablada, la poda discreta y eficaz del berenjena modernista, la amputación de su hojarasca ampuosa para colocar a nuestros pies un *bonzai* de cuya vegetación diminuta cuelgan las palabras más hermosas de una lengua cuya muerte impidió el poeta.

Tablada rescató del desastre de

1913, según cuenta en *Las sombras largas*, una caja-*secrétaire* de fabricación mexicana, taraceada e incrustada de piedras preciosas, mueble infimo compuesto de cavidades secretas. La guardó durante años, en Nueva York, convencido de que la caja estaba vacía. Un día, al limpiarla, descubrió un doble fondo, y dentro de él, entre amarillentos papeles de China, "tres de las más bellas estampas que Hiroshigú haya producido...". Hiroshigú era el pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna al que Tablada había dedicado un libro en 1914. Descubrir esas estampas fue, confiesa Tablada, el acontecimiento más notable de mi vida. Quizá esa imagen, al colmar la existencia del coleccionista de las miniaturas del mundo, nos lleve a otra que supera la poesía, la de un José Juan Tablada como una especie bien mexicana de Des Esseintes, la víctima propiciatoria y el cómplice convicto de Huichilobos, el dandy que sobrevivió gracias a ese pedazo de torre de marfil que llevaba en el alma. ♣

DAVID MEDINA PORTILLO

NIVEL MEDIO VERDADERO DE LAS AGUAS QUE SE BESAN

DE EDUARDO MILÁN



AVE DEL PARAISO. MADRID, 1994, 138 PP.

Hay dos características que resumen el trabajo de Eduardo Milán: pasión crítica y obsesión poética. Del servicio a la primera han surgido dos volúmenes: *Una cierta mirada* (1989) y

Resistir, insistencias sobre el presente poético (1995). Asimismo, sé de siete libros de poesía, entre los que destaco *Errar* (1991), *La vida mantis* (1993) y el más reciente, *Nivel medio verdadero...*, editado en una hermosa colección que, en Madrid, coordinan Miguel Casado y José-Miguel Ullán.

Estos dos aspectos que señalo no pretenden ser sólo una descripción del paisaje; por el contrario, su intención es subrayar que, en este caso, no hay aliento expresivo sin distancia meditativa. Es decir, Milán es un poeta que, en la más característica de las tradiciones contemporáneas, sistematiza sus apartes teóricos comprometido, profundamente, con su propia labor poética. De acuerdo con ello, tal vez sea pertinente aventurar más de alguna equivalencia entre las preocupaciones de *Una cierta mirada* y los libros de poesía anteriores a *Errar* o, en otro sentido, entre *Nivel medio verdadero...* y ciertos ensayos de *Resistir*. Quedaría como momento intermedio un pequeño libro ilustrado por Vicente Rojo que, en lo personal, he disfrutado mucho: *4 poemas* (Málaga, 1990).

Ahora bien, si tomamos a las "poéticas" de autor como extremos de este tipo de poesía que reúne expresión y reflexión, muchos textos de *Nivel medio verdadero...* podrían servir de ejemplo. Incluso, no creo forzar la intención de Eduardo Milán si los veo como la trayectoria de una poética que se reescribe una y otra vez: "Un poema es no es la manera de comenzar/ un poema. Un poema no se comienza nunca/ únicamente se sigue. Ocurre mientras tanto/ como un cualquiera que se presenta. No cualquiera/ se presenta. Sólo un poema se presenta" (...). Una "poética" en estado de borrador perpetuo parece una contradicción. Y en efecto: lo es. En este orden, no hay texto de Eduardo Milán que, después de *4 poemas*, no sea un trazo contrario a toda tentación preceptiva. Su particular

acierto es ser dueño de una gran libertad formal, de una flexibilidad sintáctica intervenida por juegos auditivos y de sentido recurrentes que, en un mismo plano, permiten la participación de impulsos diversos e, incluso, disímiles. Por ello, una de mis certezas al leer *Nivel medio verdadero...* es que cada uno de los poemas de Eduardo Milán alberga a su contrario. Como si al escribir, digamos, estuviera borrando otro poema, no con la voluntad de corregir una expresión anterior sino determinado, sólo, por la intención de obtener una o más realidades sobrepuestas.

El resultado es un conjunto de poemas excepcionales por su riqueza lingüística, equilibrados entre virtud formal y densidad de contenidos. Una virtud formal que se permite espejismos de superficie aunque, para Milán, la piel del verso es insoluble del latido central.

Nivel medio verdadero... recoge *Errar*, *La vida mantis* y un nuevo título que da nombre general al volumen. Tres libros escritos en un periodo de tres años en los que Eduardo Milán ha conseguido una de las voces más individuales, una obra profundamente personal e indiscutible entre las que podemos escuchar hoy en día. Y no únicamente porque *Nivel medio verdadero...* sea producto de la aceptación extrema de que el verso es, ante todo, un fenómeno de lenguaje. No sólo eso: Milán sabe que el poema es un acto verbal pero también entiende que en él se juega —valga la rima— una realidad abismal. Este hecho es particularmente cierto en los textos que ocupan la sección última del libro. La profundidad de la experiencia actúa ahí multiplicando sus referencias éticas y estéticas, sacras y profanas. Son poemas que constituyen un concentrado lingüístico y vivencial, de líneas tensas cuyos recursos sintácticos y prosódicos aspiran, finalmente, al gesto de una *disciplina de la presencia*. ❧

JAVIER ARANDA LUNA

GILGAMESH O LA ANGUSTIA POR LA MUERTE



TRADUCCIÓN DIRECTA DEL ACADIO DE
JORGE SILVA CASTILLO.
MEXICO, EL COLEGIO DE MEXICO, 226 PP.
1994.

Toda tradición es producto de la entrega y la traición; sólo se da lo que se tiene y sólo se traiciona lo cercano ¿Es posible traicionar al enemigo? Únicamente Bruto y sus compinches pudieron conspirar contra César y arrancarle la vida. La traición, la ruptura, también implica continuidad; se rompe con algo, con el pasado que nos dio forma. Sin la protección de César, sin su entrega, ¿quién habría sido Bruto? La tradición de la ruptura ha sido desde entonces —y mucho antes de ese episodio— una de las constantes de nuestra civilización.

Recientemente apareció publicada una nueva traducción de la epopeya de Gilgamesh, la obra que por su antigüedad y belleza mejor representa las inverosímiles posibilidades de la tradición. A diferencia de otras versiones notables, que circulan hace tiempo en nuestro país, la de Jorge Silva Castillo —editada por El Colegio de México— tiene una característica que conviene señalar: no es una traducción del inglés o del francés sino, directamente, del acadio, de esa lengua o lenguas asiria y babilonia cuya escritura cuneiforme nos ha permitido reconocer en sus angulosas marcas las líneas de nuestra propia

mano. Tal parece que los múltiples escribas que hendieron decenas de tablas de arcilla hace miles de años más que dejar constancia de sus días y sus horas dejaron constancia de las nuestras. Sin saberlo, al recuperar parte de su pasado perfilaron el nuestro.

Se sabe pero conviene recordar que en los antiguos poemas épicos se funden en un mismo crisol mito e historia; las hazañas de héroes de carne y hueso y la percepción magnificada que de ellos se tuvo por sus notables atributos. Algunos eruditos en la cultura sumeria han encontrado evidencias para asegurar que Gilgamesh fue un personaje histórico, un caudillo de poder e inteligencia considerables. Así se explica que en su epopeya se le presente como a un ser con dos tercios de divino, como a un gigante capaz de dominar a un toro con sus manos, de escrutar la tierra "por sus cuatro confines", de recordarlo todo, de haber conocido el mar y sus profundidades, de rescatar el "secreto" de la historia del diluvio universal, y de descender al inframundo, al lugar "del no retorno", para alcanzar la vida eterna, para tratar de vencer, en la última batalla, a la muerte, a la quien "nadie le ha visto la cara" ni nadie "le ha oído la voz" pero que cruel y minuciosa "quiebra" a los hombres como a "caña" de río.

Aunque existen numerosas tablillas con caracteres cuneiformes que dan cuenta de la antigua Babilonia, de "la grande entre las grandes" como la recuerda la Biblia, en el poema *Gilgamesh o la angustia por la muerte* se encuentran no escasos elementos que permiten sabernos herederos no sólo de una cultura sino de toda una civilización, de una sociedad plenamente desarrollada con estados, formas de gobierno, leyes, centros de producción alimentaria, comercio organizado y no exenta, por supuesto, de manifestaciones artísticas. Su herencia princi-

pal para Occidente es, sin duda, la escritura como instrumento capaz de prolongar la memoria y de tender puentes para alimentar el espíritu, la inteligencia y la imaginación. Si en el *Cantar de los Cantares* el rey Salomón consigna, por ejemplo, que la boca de su amada —hermosa entre las mujeres— es más dulce que la miel, los escribas babilonios registraron cientos de años antes una imagen similar pero más atrevida: las caricias de la mujer amada son como miel pero "de la doncella que escancia el vino dulce es el brebaje/ como su brebaje dulce es su vulva/ como sus labios dulce es su vulva". La riqueza literaria de los textos bíblicos es, sin duda, superior a los fragmentos descubiertos de la civilización que floreciera en Mesopotamia, pero lo que resulta indudable es que ésta haya subsistido por su gran riqueza en obras literarias de otros pueblos como el griego, el romano y, naturalmente, el hebreo.

La epopeya de Gilgamesh es una magnífica muestra de esa herencia y, sin duda, el mayor ejemplo hasta hoy conocido de la vitalidad de la tradición literaria. Da cuenta de ese mar primordial de donde surge la vida, imagen con la que los babilonios lograron construir, según ciertos especialistas, la hasta hoy primer metafísica del universo cuya presencia se prolongó en el Génesis; rescata la historia del diluvio universal donde un Noé, llamado Upanapíshitim, cargó en un arca "cuanto había de toda semilla de vida" para salvarla de la furia de las aguas y recupera a ese Lázaro prebíblico, llamado Enkidú, resucitado de los muertos. Estos ejemplos no son los únicos pero sí algunos de los más memorables. Pero *Gilgamesh o la angustia por la muerte* es más que eso; su herencia no concluye en los pasajes cuyos ecos hemos escuchado en otras literaturas. Conmueven —como conmovieron a los babilonios— su elogio de la amistad (cuya

hipótesis entonces como ahora sigue siendo válida: podemos vivir sin hermanos pero no sin amigos), su desgastante descenso al inframundo y el miedo que todos, alguna vez, hemos sentido ante la proximidad de la muerte. Cuando el feroz e invencible guerrero ve agonizar a su amigo Enkidú, cuando mira que "de su nariz cayeron los gusanos" exclama a gritos: "¡Tengo miedo de la muerte y aterrado/ vago por la estepa! ¡Lo que le sucedió a mi amigo/ me sucederá a mí!". Su amigo a quien amaba ha vuelto al barro de donde surgiera y él, también, habrá de convertirse en polvo.

Los versos que narran las aventuras y desventuras de Gilgamesh ¿son las nuestras? La respuesta es doble: sí, pero, también, no. Nuestras empresas frente a las suyas resultan irrisorias, sus combates comparados con los nuestros son, en verdad, sobrenaturales pero ¿su asombrosa memoria podría competir con alguna de nuestras más simples computadoras? Si la forma de sus empresas difieren de las nuestras no su impulso: ambos hemos habitado algunas horas el paraíso, ambos hemos descendido, por unas horas, al infierno. Algunos de nuestros poetas han visto como Gilgamesh —y muchos de ellos sin haber leído directamente su historia— nuestra semejanza con los muertos cuando dormimos y nosotros, como el legendario caudillo, hemos tratado de preservar en la memoria de los otros el nombre de nuestro mejor amigo. La esmerada traducción de *Gilgamesh o la angustia por la muerte* de David Silva Castillo es clara prueba de que a fin de cuentas el guerrero de Uruk alcanzó la inmortalidad y de que el reino de la tradición literaria y sus rupturas, la entrega y la traición, no es de este mundo sino del anónimo lector que no termina de llegar, del lector que en silencio escuchará la voz de quienes algún día iniciaron esta prolongada conversación. ☛