

# LOS LIBROS



DAVID MEDINA PORTILLO

## ROSAS

DE EDUARDO LIZALDE

EL TUCÁN DE VIRGINIA, MÉXICO, 1994.

Me llama la atención las circunstancias a partir de las que, según Eduardo Lizalde, han surgido los poemas que integran su más reciente libro: "El ejercicio, que consistía en pulsar la misma cuerda una y cien veces, para sacarle todos los matices posibles a la idéntica agotada melodía, naturalmente, se frustró". El párrafo, que el poeta coloca como brevísima introducción al volumen revela, a mi modo de ver, dos cosas. Por un lado, al personaje que todos conocemos, brillante animador de una poesía de contrastes vivos, entre la risa a tiempo y el sarcasmo más escéptico, autor de una de las obras más firmes, individuales y leídas en la lista de la poesía mexicana actual. Asimismo, nos presenta a un Lizalde menos evidente, el que ha hecho del fracaso un recurso equívoco, una de sus claves de lectura.

En efecto, la significación de la página frustrada que Lizalde señala como el origen de *Rosas*, no se agota en la noticia limpia de un revés poético. En este sentido (aunque apartándonos por un instante de *Rosas*) aún me intriga el reconocimiento que el autor hace de sus pri-

meros y fallidos poemas integrados, con la *Nueva memoria del tigre* (1993), a la pensada suma de su obra. Determinación en la que, hasta el momento, sólo Julio Ortega ha sabido reparar: "Dudo que otro poeta hubiese consignado el fracaso como el origen de su propia historia" ("Eduardo Lizalde: entre la lucidez y la agonía"). Esto es verdad aunque, tal vez, dicha inclusión no es sólo un acto justificado según el nudo de fuerzas opuestas propias del juego irónico; se trata, además, de una disposición cuyo procedimiento constituye toda una vuelta de tuerca: el fracaso visto como un recurso, esto es, como una apelación menos temática que formal, táctica.

Personalmente, considero este aspecto como el más reciente acto de legitimación del poeticismo, movimiento de vanguardia poética mexicana si los hay, en el que, al parecer, Lizalde surge ahora como su único representante. Esta perspectiva que aquí propongo no es tan descabellada como podría hojearse a primera vista, sobre todo si pensamos que el "movimiento" de este autor cumple con los requisitos de ley firmados, hace años, por aquella pluma de la *Autobiografía...*, y refrendados hoy en la ya citada *Nueva memoria del tigre*. Así, el poeticismo de Lizalde cuenta con la glosa teórica habitual en estos casos, ilustrada oportunamente por un conjunto de poemas, más su indispensable anecdotario. Queda claro que, como en el mejor episodio experimental, el acierto práctico de los poemas es, ocasionalmente, un papaleo de segunda instancia.

Volviendo a *Rosas*, no quiero decir con todo esto que el libro asun-

to de esta nota mantenga relación directa con aquella cauda poeticista. Señalo sólo que su ironía explícita, elocuente y casi locuaz, es una respuesta rápida al impulso de escribir, otra vez, al pie de un ícono poético. Y esta posibilidad de abrir salidas desplazando el fracaso latente hacia un recurso de juego disponible, algo le debe, en efecto, a la lección del primer tropiezo y, en particular, a su ulterior reacomodo. Se trata en el fondo de un recurso táctico, en donde los tópicos prestigiados cumplen con su función de diques. En este sentido, ¿no es extraño que el autor abunde aún sobre los grandes temas y sus figuras más usuales? Sin embargo, como buen incrédulo, Eduardo Lizalde es un autor de ideas fijas, de obsesiones que mide y mengua con la cinta del humor franco y, muchas veces, del sarcasmo más violento. Por ello, su conocida maestría formal actúa casi siempre en el sentido de una reducción al absurdo de gran parte de nuestros lugares de tributo amorosos, históricos o poéticos. Se entenderá entonces que el recitativo sobre la rosa en tanto figura emblemática aparezca lejos de alguien como Lizalde. No obstante, el poeta insiste porque se trata de sacar a flote una dificultad y, en torno a ella, garabatear el renglón de las variaciones para que surja, necesariamente, aquel tema de tanta "perfección redonda":

¿Serás, rosa insensata, pues no sabes de ti,  
la belleza imperfecta y alienada,  
sólo el sueño de tu contemplador,  
como decía el de Stuttgart  
desde el volcán activo de su estrado

[berlinés?

La pinza irónica de *Rosas* se cierra con un gesto quizá no tan inesperado. Me refiero al discurso poético en donde Lizalde escribe como Lizalde. Desde luego, tratándose de una de las obras más identificables de nuestra tradición, parece obvio un juicio de esta naturaleza. No obstante, en este caso pienso más en un Lizalde cuya voluntad retórica se pliega sobre sí misma antes que en una coherencia estilística. En este sentido, en *Rosas* aparecen las características habituales en la poesía de este autor, su mismo léxico, el fraseo rítmico, su juego de referencias filosóficas y literarias, la constante apelación vocativa, el volumen de voz y la adjetivación siempre contundente, el cruce de símbolos y metáforas que van del bestiario erótico a la herbolaria fantástica... En fin, están aquí los recursos vistos ya en la *Nueva memoria del tigre* pero acentuados hasta crear una autoparodia, una suerte de discurso ventrilocuo con el que Lizalde concluye, consecuentemente, el juego de su ejercitada e irrestricta ironía. 

ANDRÉS SÁNCHEZ ROBAYNA

## POEMAS

DE PAUL KLEE



VERSIÓN DE A. SÁNCHEZ PASCUAL,  
EDICIONES DE LA ROSA CÚBICA,  
BARCELONA, 1995.

Cualquier persona interesada por las artes plásticas del siglo XX que se haya acercado a la pintura de Paul Klee no ha podido menos que reparar de inmediato en los atractivos títulos de las

obras del gran pintor alemán: *Abuelo dirigible*, *Página metafísica sobre el mundo de los pájaros*, *Angelus novus*, *Anatomista corto de vista*, *dos desnudos*... Junto a las imágenes a las que dan nombre, esos títulos —comparables por su gracia y su capacidad de sugerencia a los de Marcel Duchamp, que compartía con Klee y con otros artistas de su tiempo el gusto por los títulos sugerentes— hicieron escribir páginas memorables a un Walter Benjamin y pueden ser considerados, en cierto modo, como poemas de una única línea, pequeños estallidos semánticos no inferiores en más de un caso a ciertas líneas de un Ungaretti. La chispa de esos títulos salta al primer contacto que el lector establece entre las palabras y las imágenes, pero está contenida en las palabras mismas. Es evidente que estamos ante un notable talento lingüístico (un "arte verbal", diría R. Jakobson), un talento que el pintor de *Angelus novus* supo llevar a muchos de sus escritos, y de manera particular a sus admirables *Diarios* correspondientes al período 1898-1918, considerados hoy con razón como un documento intelectual y literario de excepcional importancia.

No sólo en su amor por los títulos bellos e insólitos se revela la relación de Klee con la poesía (con la poesía "verbal", claro está), sino también en un breve conjunto de poemas que se editaron por vez primera separadamente en 1960. Klee dudó en su juventud acerca de cuál era en realidad su vocación más profunda, pues se inclinaba entonces por igual hacia la pintura, la poesía y la música. Escogió finalmente la pintura pero fue siempre fiel a las palabras, como lo muestra su obra escrita, lo que a *las palabras* aparece confiando en sus *Diarios*. (Y fiel también a la música: durante años, Klee fue violinista en la orquesta de la ciudad de Berna.) Quizá sería mejor decir, en fin, que fue un hombre siempre fiel a sí

mismo al serlo a los "lenguajes" que lo habitaron.

Una selección de los poemas de Klee aparece ahora en bella y ajustada versión española de A. Sánchez Pascual. Buena parte de esos poemas —salvo los del período 1923-1933— han sido entresacados de los *Diarios*, y es en ellos, en su contexto intelectual y sensible, donde tienen su más profundo sentido. Sin embargo, parece lícito y hasta aconsejable leer esos poemas de manera autónoma, en una perspectiva que los singulariza en el interior de la escritura de Klee.

"En la tempestad me aclaro / y la vida me encadena", leemos. Estrictos y relampagueantes, como muchos de sus dibujos (con los que tienen a veces una relación muy estrecha, cuando menos en lo que respecta a la fulgurante aparición de la forma), estos poemas de Klee —siempre breves e intensos— parecen escritos como contrapuntos semánticos de la forma pictórica. Otras veces parecen comentarios (con frecuencia crípticos) a experiencias y acontecimientos ocurridos aparentemente más en sueños que en la vida de vigilia. Su objeto, en todo caso, es el mundo, "aunque no fuese este mundo visible", según dijo el propio Klee con frase hoy muy recordada. En algún caso, en fin, el poema es más bien una suerte de "poética", como ocurre en el famoso fragmento "Que la acción sea excepción / y no regla", en el que Klee establece el alcance espiritual de las nociones de claridad y profundidad, de acción y de intensidad en el marco de los "estados de ánimo".

Contra lo que pudiera esperarse de un pintor, y a pesar de algunas imágenes deslumbrantes, Klee no fundó su escritura poética en la imagen. Estamos aquí, antes bien, en un universo de conceptualizaciones que rara vez deja paso al brillo de las imágenes, esas que tanto nos seducen en la obra plástica del autor bajo la especie de una supe-

rior libertad del espíritu. Es raro, así pues, encontrarse un fragmento como este: "Ojos cegados por colores. / Oídos bañándose en sonidos. / Narices en perfumes. / Y también los órganos del amor", pues el poeta insiste en que "arde entre los muertos", en que habita "tan bien entre los muertos / como entre los no nacidos", en probable alusión al mundo de la ante-forma y de la forma frustrada, abortada o muerta. La verdadera forma está como en perpetua génesis. No debe olvidarse, en este sentido, una significativa reflexión recogida en los *Diarios*, el ámbito natural o respiratorio —recuérdese— de la mayor parte de estos poemas: "Cada vez que en mi labor creadora un acierto deja de pertenecer a la fase genética... se pierde rápidamente la intensidad y tengo que buscar nuevos caminos. Lo productivo es, pues, el camino, lo esencial; el devenir está por encima del ser."

¿Han sido valorados estos poemas como se merecen? Roman Jakobson dedicó un meticuloso análisis a un poema de Klee en su estudio "Sobre el arte verbal de los poetas pintores Blake, Rousseau y Klee" (1970). Se trataba de mostrar la "simbiosis" poético-pictórica en varios artistas. Siendo ésta innegable, no me parece, sin embargo, que Klee sea en sentido estricto un poeta-pintor, como quiso verlo Jakobson. Esa categoría (que es en cambio, sí, la de Blake) define mejor en el siglo XX a un Schwitters, a un Michaux, a un Ráfols-Casamada, en cuyas obras respectivas pesan tanto la poesía como la pintura. El caso de Klee es distinto al de los pintores-poetas que acabo de citar. En su condición de pintor que ha escrito poemas, Klee, a mi juicio, se asemeja más bien a un Picasso, a un Picabia, a un Alechinsky. Este hecho no lo hace menos interesante, sino simplemente distinto. A diferencia de Michaux, Klee no funda (no quiere fundar) un mundo poético mediante la palabra. Sin em-

bargo, aunque el pintor alemán sólo sea autor de unos pocos poemas, es difícil no ver la importancia de estos: nos hablan de estados de espíritu (de "ánimo") que están en la base misma de los "principios" formales e imaginarios del pintor. Son, en definitiva, otra versión (menos poderosa, pero igualmente auténtica) de la "vida que encadena".

JOSÉ HOMERO

## FIN DE FIESTA

DE FRANCISCO SEGOVIA



EDITORIAL VUELTA/EDICIONES HELIÓPOLIS,  
MÉXICO, 1994, 44 PP.

La elección poética de Francisco Segovia en *Fin de fiesta* no puede resultar menos que entrañable. En vez de asentarse en una región reconocible situando su voz en las atestadas playas de lo poético o la exhibición formal —cualquiera que sea su mistificación pues la vanguardia anquilosada es el complemento del clasicismo en su supersticioso apego a la forma— prefiere asumir su labor semejante a la de un centinela que desde su atalaya aguarda la manifestación de lo indecible vigilando no el camino principal sino los vecicuetos que comunican al bosque.

Segovia emprende una escritura ostensiblemente terrena, quiero decir, sin imbuir de antemano a los elementos de su poesía de un aura simbólica, para descubrir en los objetos menos consagrados por la tradición lírica un hálito inefable; sean los vestigios del festín, como los consumidos cigarrillos, el vino o el licor asentados en los vasos, o

del arrebato erótico, como las medias a orillas de la procelosa cama, o bien en los actos de los animales de la granja, los vanos esfuerzos del perro, la industrial manera de picotear de las palomas. Como en la poesía de Antonio Deltoro, tras los actos instintivos y las hendijas del descuido escuchamos el palpito de la vida indomeñable.

No es casual que la sutil retórica de Segovia insista en las metáforas marinas y orográficas para acercarse a medias, fichas de dominó o luces halógenas. Tampoco esas líneas memorables con que no sólo nos dibuja un perro sino en el espécimen a la especie:

Olisquea inútilmente

la raya larga en que la barda se hinca  
como si todo acabara allí como si por  
[esa rendija  
se hubiera ido su tesoro Hace mil años  
que rasca con las uñas esa vieja  
costra campesina apisonada y seca y  
[marca  
con orines un terreno que le arrebataron  
hace mil años [...].

Esta poesía no pretende aumentar la nómina de cultores de las oposiciones. Del mismo modo que en las obras humanas se perciben analogías con el mundo natural, en éste se encuentran los vestigios de nuestra huella. El hundido hocico del perro recuerda a un tren que tercaamente siguiera "el rastro de sus rieles", los picos de las palomas se clavan en el cemento como "la parvada de las bielas/ en los campos petroleros." Más que asociaciones, encontramos un mundo donde los dominios están entrecruzados y las correspondencias son naturales dado que no hay límites, como bien ilustran las figuras del poema mencionado donde hay una correspondencia biunívoca puesto que los picos de las palomas recuerdan a las bielas y éstas a las colúmbicas parvadas.

Los asuntos que atraen la atención de Segovia tienen mucho de

delicuescentes y mortecinos, oscuros, de fracaso y abandono; órdenes distintos que coinciden en la desaparición. Nada más distante, empero, de esta voz que la elegía o el lamento. Su primera virtud es la contención y una sensibilidad para percibir en la reverberación del aire el preludio a la presencia. Una lectura distraída podría inducirnos a calificar estos poemas como una serie de bodogones. Sólo que las naturalezas muertas de Segovia son naturalezas vivas. Porque el dominó es una sierra desvertebrada y porque las medias son el aguamala de la pasión, también porque el canto del gallo y los intentos de escapar del perro son rituales y nos sitúan en el origen.

"El torbellino hace presentir, en la embriaguez, un tercer principio: detrás del invierno, más que la primavera; detrás de la respiración, más que la vida, detrás de la máscara, más que aquel que se oculta." Dice Ernst Jünger en el epígrafe que cifra *Fin de fiesta*. Ahondando en esa busca antimetafísica ajena a la consagración de determinados objetos y de dualismos, Segovia busca una fisura y signos que indiquen la aparición en los terrenos menos previsibles. De ahí y no por un carácter elegíaco como he dicho que contemple objetos en trance de extinción u horas calladas, como la alborada, el crepúsculo, la noche alta y que sus imágenes insistan en el abandono, en el recogimiento —de la sombra, de las frondas, de la luz, del aire mismo. Quiere ver más allá de lo visible y para ello elige lo que parece refractario a toda visibilidad.

A.J. Greimas estudió los diversos modos, acentuando el papel de los sentidos, en que cobramos conciencia del mundo. Al hablar de un poema de Rainer Maria Rilke percibió que el jardín se convertía en una odorífera prominencia. Como si cobrara cuerpo y su henchida naturaleza nos obligara a atenderlo. En Segovia ocurre un

proceso inverso que, sin embargo, advierto semejante. En "Bochorno", cuyo título es indicativo, el jardín aloja su tesón, con lo que frondas, maleza e insectos parecen detenerse cediendo sitio a la "hinchazón de la intemperie". En "Domingo", el sol languidece en un cielo "sin fisuras, sin tacto, neutro, sin membranas." En ambos casos la naturaleza pierde cuerpo y con ello definición. La delicuescencia y el enrarecimiento del aire como preludio a lo sagrado. Un estado inherente a esta condición es el recogimiento de las cosas en sí mismas. La sombra escurre hasta su charco, las chicharras callan masticando "su propio almizcle vegetal" y la vieja llama en el pabulo se ahoga en su aliento. Tampoco encuentro casual que justamente esos parientes pobres de la poesía que son el vaso, las colillas y las fichas del dominó recuerden por su postura a elementos de la tradición religiosa, no sólo de la cristiana sino de otras latitudes. En esta percepción del mundo como totalidad, nuestros míseros vestigios comparten nuestros anhelos.

Hay quienes continúan cegados por el resplandor de la experimentación sintáctica o el acucioso maquillaje del ostentoso estilo. Prefiero confiar en que la superación de lo ya dicho no es consustancial al atavío sino al cuerpo. Francisco Segovia, antaño extraviado en el laberinto de espejos de la última vanguardia, ha emprendido un camino personal de altos riesgos que por ahora ha conseguido ya un pequeño libro que será uno de los más nombrados de nuestra poesía mexicana reciente cuando los críticos sepan reconocer la innovación no por sus luces sino por su naturaleza. ¿Una utopía? Quizá. Quiero imaginar que Segovia confía en el entusiasmo de sus amigos y en convertir en sus cómplices a quienes no lo conocemos pero que desde ahora lo sabemos uno de esos poetas en quienes podemos confiar. 

ROSA BELTRÁN

## RECUERDOS INVENTADOS

DE ENRIQUE VILA-MATAS



ANAGRAMA, MADRID, 1994.

En rigor, todo aquel que se recuerda en el pasado, se inventa. Y como sólo inventándose un pasado llega uno a recordar quién es, los recuerdos apócrifos de Vila-Matas resultan, más que alucinaciones o fantasmas literarias, experiencia vivida a través de la imaginación y la lectura. En ellos, la tradición literaria se vuelve una suerte de organismo mutante al que el autor acoge y da su forma última; una criatura incompleta y expuesta, en cada interpretación, a sucesivas mutaciones.

El juego literario de los quince relatos y la serie de aforismos que componen la "primera antología personal" del joven autor español —hasta hoy traducido a ocho idiomas— consta de unas cuantas reglas, fáciles de identificar y a tono con el canon posmodernista de los tiempos que corren. He aquí algunas de las más visibles.

Regla número uno: inventar a los autores predilectos sin que se note; es decir, convertir los textos en una bitácora literaria donde el narrador o el personaje principal se llama Antonio Tabucchi o Carlos Drummond de Andrade o Pessoa, Kafka, Borges, Valéry. La idea del escritor de transformarse en sus modelos responde a la tentación de convertirse, a través de la escritura, en una manera de ver, en un estilo, en una mirada ajena. Por eso el protagonista de "El paseo repentino", el primer cuento

de este volumen, se queda dormido frente a sus apuntes y al soñar hace suyo el conocido pasaje donde Kafka, de niño, despierta a su padre y lloriqueando le pide agua. El resultado es idéntico en ambas historias: el padre saca al niño de la cama, lo lleva a la terraza y lo deja un buen rato a la intemperie. Una vez que el personaje ha probado la tesis del autor de que una vida se compone siempre de las vidas de los otros —una vez que Vila-Matas, según su propia definición, se ha transformado en “la sombra de otras sombras”— el protagonista de la historia puede despertar del sueño y volver a sus peculiaridades.

Regla número dos: hacer de la escritura un acto alquímico; es decir, asumir la vida de los otros como propia a fin de que uno pueda presumir de tener vida. Pero completar la vida de los otros implica también convertirse en su escritura. Ocultas en las frases de Vila-Matas aparecen, como guiños, las palabras de los otros. El autor confiesa ser “la sombra de Tabucchi”, “ser amigo de Roberto Arlt”, haber sido “el barman que en Lisboa inventó el cocktail Janelas Verdes Dream”, pero nunca menciona ser o haber sido Felisberto Hernández. Sin embargo, el fantasma del escritor uruguayo aparece oculto bajo el título de uno de sus cuentos en el párrafo que, como al descuido, dice: “Todos los invitados empezaban a irse. Y los que quedábamos no hacíamos más que hablar en voz cada vez más baja, sobre todo a medida que la luz se iba. Nadie encendía las lámparas”. Lo mismo ocurre con el préstamo no restituido a Faulkner en “El otro Franckfurt” donde se lee: “...poco a poco los pájaros nocturnos se van apoderando del centro de la ciudad, haciendo patente que no es oro todo lo que reluce en este Bankfurt que al atardecer da paso a otros rostros, otras voces que vienen de lejos, de otros ámbitos”.

Regla número tres y última: presentar la vida como escritura; es decir, suponer que para comprender la vida hay que contarla aun cuando sólo sea a uno mismo. El ejemplo más elocuente de esta idea está en “La vendedora de biblias”, uno de los relatos más entrañables del libro. En él, un viajero se muestra muy indignado de que su historia no se encuentre en la Biblia: no es cierto, entonces, que la Biblia contenga todos los libros y todas las historias. Falta la suya, una historia de la que el interlocutor pretende apropiarse apenas termina de escucharla, una historia que demuestra que todas las historias están hechas de hurtos intelectuales. ¿De qué otro modo puede escribirse si no es echando a andar la maquinaria de recuerdos apócrifos que es la propia vida? Detrás del diálogo entre los personajes se oye la voz del autor, acorde con los principios de la estética posmoderna: la verdad o falsedad de la vida recordada no depende aquí más que de la voluntad de imaginar y completar las historias de los otros. Porque “el escritor”, dice Vila-Matas, “no pide la palabra. La toma”.

El autor de *Impostura* (1984), *Historia abreviada de la literatura portátil* (1985), *Suicidios ejemplares* (1991) y *El viajero más lento* (1992), entre sus obras más conocidas, aparece en este volumen como uno de los más interesantes miembros de la logia que presiden Robert Coover, William Gaddis o Thomas Pynchon, quienes, como él, comparten la vocación confesa de ladrones ejemplares y presentan la vida de los otros y la imaginación como memoria. Vocación que, por lo demás, no nos ofrece el resguardo de la ficción frente a los sinsabores del mundo, como podría pensarse. Ya lo dice alguno de los personajes de estos relatos: “si la realidad es insoportable, la irrealidad también lo es”.

JUAN ANTONIO MASOLIVER  
RÓDENAS

## TELEPENA DE CELIA CECILIA VILLALOBO

DE ÁLVARO POMBO

ANAGRAMA, BARCELONA, 1995, 186 PP.

Con frecuencia, los títulos de las novelas de Álvaro Pombo llaman la atención por lo que tienen de extraño, podríamos pensar que de arbitrario. Una vez que hemos entrado en la novela, descubrimos que es, en cada caso (*Relatos sobre la falta de sustancia*, *El héroe de las mansardas de Mansard*, *El metro de platino iridiado*, *Aparición del eterno femenino contada por S.M. el Rey*), el mejor y el más exacto de los títulos posibles. Celia Cecilia Villalobo es, aquí, el nombre de la protagonista, un nombre que coincide con el de la protagonista de las populares novelas de Elena Fortún (*Celia lo que dice*, *Celia en el colegio*, *Celia madrecita*), con más lágrimas en sus páginas que en la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro y que tantas lágrimas ha hecho derramar a las adolescentes y a las mentalmente adolescentes españolas. Las mismas lágrimas, la misma emoción y la misma pena que provocan las historias de amor de las revistas del corazón o las telenovelas.

Celia Cecilia, con toda su pena a cuestas, es la víctima modélica de este tipo de cultura, como los personajes de *Aparición del eterno femenino* lo fueron de la cultura del primer franquismo, o como la Luzmila de *Relatos sobre la falta de sustancia*, su modelo más inmediato, lo fue de

la beatería religiosa. Y es así como se convierte para el lector en el estereotipo y en la parodia de lo femenino. De su adicción a la televisión surge, entre otras cosas, su familiaridad con los productos comerciales, especialmente farmacéuticos y alimenticios, y de su afición por las revistas, especialmente *Diez Minutos* y su hermanastra *Hola*, su familiaridad con la moda y con los conflictos de algunos de los grandes héroes de nuestra época, como Julio Iglesias o El Cordobés. Y todo hasta el punto de que incluso en los momentos de tensión no puede olvidar este lenguaje de ama de casa soñadora y hacendosa. Así, cuando entra atemorizada en la casa a oscuras "sentí el mismo escalofrío que se siente pensando —mientras ves lo que pasa en la pantalla—: ¿Y si ahora miro al rodapié y veo unos pies saliendo por debajo de la cortina del estar-comedor, que compré, forrada y todo, color miel, en el Corte en las rebajas de este otoño?".

Celia es, pues, uno de los típicos personajes sin sustancia de los relatos y las novelas de Álvaro Pombo. Ella misma nos dice, al principio del libro que "no soy nada especial, soy una buena secretaria, era una buena secretaria" o, como le dice a su ex marido Esteban, aunque ahora ya con una nueva determinación, "una vulgar pobre mujer, ex mujer de uno, ex secretaria de otro, metida en casa a los cincuenta y cinco sin que haya nadie que me coja, poco menos que ni gratis". Es ingenua, no se enfada nunca, "como es natural, yo soy muy ordenada", no parece muy inteligente y apenas sabemos cómo es físicamente, aunque se cuida (va todas las semanas a la peluquería de Chus y Luis) y está orgullosa de su vista, "lo que tengo bastante mejor que casi todas las chicas de mi edad". Difícilmente podríamos encontrar una heroína con menos atributos. Y es de esta ausencia de atributos heroicos de donde nace, precisamente, la fuerza y la originalidad de una novela en

la que confluyen la parodia, la reflexión y la exaltación de una virtud, de una riqueza espiritual que no necesita apoyarse en ninguna categoría moral establecida.

Esta "elevación" se consigue gracias a dos personajes también ellos relacionados con la escritura y con la televisión y cuya presencia sirve, sin que ellos intervengan directamente, para desenmascarar a una subcultura de sacarina. El príncipe azul de Celia Cecilia es Jesús Hermida, un popular presentador de televisión, un personaje sacado de la realidad, de modo que el lector puede ver la distancia entre el personaje real y el televisivo, un proceso de transformación idealizadora que culmina en la parodia y que vemos a través de los ojos ingenuos de Celia: "ya se le ve que el corazón humano él lo comprende, por eso ha llegado donde ha llegado, y más arriba llegará si quiere"; "me saltaban de verdad las lágrimas, no sé si de pena o de alegría, Jesús Hermida así es como es, natural y humano en todos los aspectos y facetas". Y hay incluso una parodia de su forma televisiva de hablar (Pombo es un maestro de los registros: a los personajes los identificamos más por su forma de hablar y por sus gestos que por su aspecto físico), como cuando se dirige a ella, personaje sin sustancia, en un tono inevitablemente paternalista: "¿Qué es lo que usted quiere en realidad, Celia, de mí, que es lo que usted confía, espera, cree que puedo aportar yo, aportarle como persona, como amigo, como ser humano?".

Sin embargo, hay otra transformación de carácter positivo. El Hermida personaje es tal vez parodiable (no siempre lo es, y de esta parodización son más responsables los espectadores que él), pero no lo es el Hermida persona. La propia Celia, cuando se encuentra frente a él, observa: "Era distinto verle, verme allí con él los dos sentados —sin cámaras ningunas, ni micrófonos—, a verle como normalmen-

te le veía yo por las noches en pantalla. Un hombre se la juega en las distancias cortas, donde puede olerse su colonia o su sudor como en el anuncio de Patrics". Y es a este Hermida persona que acude, no la Celia personaje utilizada por Álvaro Pombo para parodiar la subcultura y la frivolidad de la sociedad española contemporánea, sino la persona patética, conmovedora en su humanidad, no la Celia de la telepena sino la de la dolorosa soledad. Esta es la verdadera razón por la que necesita hablar con él: "Me gustaría hablar de todo esto con Hermida, si no no sé con quién voy a poder hablarlo."

En efecto, Hermida es el único capacitado, como en cierto sentido lo será más tarde la radiante e iluminadora luz, para revelar la verdadera personalidad de Celia, una personalidad que empieza a insinuarse desde el momento en que la entrevista para que hable de Julián Zabala Gómez, escritor fallecido recientemente y del que ella fue su fiel secretaria durante diez años. Durante el programa Hermida le dice que ella más que una secretaria fue la musa de Julián. "¡Sin saberlo yo había sido musa suya! ¡Entonces comprendí lo que era la tele!". De aquí arranca la novela, que caminará, a través de una serie de trampas y malentendidos, hacia una revelación final: la de la verdadera identidad de Julián y la de la verdadera identidad (es decir, todo lo que tiene de falsa) de la televisión; y ambas revelaciones son las que confirman definitivamente el triunfo de la verdadera Celia, como ella misma intuye cuando se da cuenta de que todos tratan de arrebatarle el testamento de Julián: "ahora yo tenía un doble fondo, dentro de la Celia Cecilia considerada y boba había una nueva Celia Cecilia desconsiderada, perfumada y ataviada con dos toallas y un turbante rosa, inteligente, bella y desconfiada, todo en uno". Al final no necesitará ni el turbante ni el per-

fume de su vida sin sustancia. En su esencialidad, habrá descubierto incluso que "llorar es como sudar. Se llora, se suda, fuera aparte de querer o no querer, es meramente una reacción". La verdadera esencia y el verdadero sentido de la vida está en otro lugar: "hay un secreto eternamente acumulado abajo, en las casitas que tenemos todos, muy pequeñas", mientras que "lo público es distinto y es menor, una pachanga, un entretenimiento y un gran circo: la tele, el mayor espectáculo del mundo".

Por lo que vengo explicando, parecería que nos encontramos ante una novela llena de reflexiones sobre la existencia (o sobre la sustancia y la falta de sustancia, tema central en la obra de Pombo) y sobre los males de la cultura contemporánea. Estas reflexiones sin duda están, pero son parte de la narración y, en todo caso, no aparecen como un discurso sino como una tensión. Lo que piensan y lo que son los personajes afecta al ritmo de sus vidas, y este agitado ritmo afecta a sus ideas y sentimientos. Ningún ejemplo mejor que el del gran ausente, Julián. Como escritor (y no hace falta ser muy astuto para identificarlo con el propio Pombo) opina con frecuencia sobre la naturaleza de la escritura, y estas opiniones coinciden con la naturaleza de la novela, opiniones que coinciden asimismo con las de Hermida. Para éste, no es frecuente que "una mujer que aparentemente es tan poca cosa como Celia, aquí presente, fuese tanto para él, lo admirable es eso, la pequeña historia es lo admirable, la musa cotidiana es la verdaderamente fascinante". Para Julián, lo que dice Celia (y subrayo el "dice" porque esta es una novela hablada, es un relato que vemos, por la fuerza plástica de su lenguaje, pero que sobre todo escuchamos), lo que cuenta, "es como un relato bizantino repleto de incidentes, de imposibles, de desmesuradas aventuras alojadas, como gaza-

pos gigantescos, en el lavar y marcar de las vecinas". Y éste es el divertido relato del propio Pombo, excepcional de puro cotidiano. Esta novela es una celebración y se lee con el placer contagioso con que fue escrita. 

NEDDA G. DE ANHALT

## EL NO

DE VIRGILIO PIÑERA



VUELTA—HELÍOPOLIS, MÉXICO, 1995.

### I. REBELDE CON CAUSA

“**S**abe usted, cada día que pasa la presión se hace más escandalosa. Un número impresionante de seres humanos se presiona día a día; por mi parte, yo presiono a otro número impresionante de seres humanos. Nadie escapa a las presiones. Tenemos que presionar y ser presionados. ¿Qué tiene usted que decir sobre esta presión escandalosa? ¿Está conforme con ella? O, por el contrario, ¿piensa rebelarse?”<sup>1</sup>

Párrafo clave en la trayectoria literaria de Virgilio Piñera. Si ha habido un dramaturgo en Cuba —a la vez poeta, cuentista, novelista, crítico, profeta y figura cumbre de la literatura contemporánea— que ante el tema de las presiones pudiera presentar sus credenciales de rebelde, este es Virgilio Piñera. Nacido en Cárdenas, Cuba, el 4 de agosto de 1912, de madre maestra y padre ingeniero; Virgilio vivió desde los doce años con su familia en Camagüey donde cursó su bachillerato. De 1937 a 1941 asistió a los cursos de Filosofía y Letras, de la

Universidad de La Habana. Su tesis doctoral sobre "la divina Tula": Gertrudis Gómez de Avellaneda —según dicen los que en aquel entonces la leyeron— "era un extraordinario estudio crítico".<sup>2</sup> Similar al caso de los Singer, en donde el hermano mayor era el escritor reconocido de la familia y no Bashevis, fue el caso de Virgilio con respecto a su hermano, el filósofo y profesor, Humberto Piñera Llera —fallecido en el exilio. En todo caso, el hermano será testigo de la conducta idiosincrásica del que sería autor de *Las furias*, *Aire frío*, *Estudio en blanco y negro*, *El flaco y el gordo*, entre otras, cuando le ofrece su, quizá, primer y rotundo *No*. Virgilio *no* piensa defender su tesis, "puesto que no iba a permitir que lo examinara un montón de burros".<sup>3</sup> El poeta Manuel Bisbé le ofreció una cátedra en un instituto de segunda enseñanza, si defendía dicha tesis y lograba así su diploma. Virgilio rechaza estas "presiones" demostrando un sentido de independencia e individualidad reacto a toda sujeción social. Ha nacido un rebelde. Y esta rebeldía se nos manifiesta así, y desde un principio, incorporada explícita o implícitamente a su gran capacidad fabulatoria, como la esencia propia de su obra. Virgilio será como Sebastián, su personaje en *Pequeñas maniobras*, un ser que por voluntad propia va aceptando todo tipo de empleos ínfimos para escapar así de la "presión" de los amigos deseosos de que desarrolle una vida más activa. No es de extrañar que para escapar de las "presiones", los personajes de Virgilio jueguen al "juego de la espera" y apuesten así por el aislamiento y/o el congelamiento. No es de extrañar, tampoco, que en la bien coordinada estructura de su cuentística y novelística, un par de cojos se apuesten frente a una zapatería esperando a otra pareja de cojos, para así poder calzarse; que en su novela *La carne de René*, los partidarios de Ramón peleen por su derecho de tomar y

comer chocolate; que en otro de sus cuentos, para una población muerta de hambre se invente un banquete cuya degustación se subvierte por medio del olfato; que un padre le adjudique a su hijo, con orgullo, la orden del Gran Fracaso; que Tabo y Tota, la pareja de *Dos viejos pánicos*, para sentirse felices, de seguir muertos hasta que se mueran, se alimenten en el ínterin de "carne con miedo"; que por la falta de carne de "aquel afligido pueblo", éste opte por la autofagia; que una pareja de recién casados celebre su enlace jugando un partido de canasta.

En *El no*, nuestra Penélope tropical, Emilia, con su procedimiento de tejer —que nos recuerda los humorísticos personajes de Reinaldo Arenas— y su fiel pretendiente, Vicente, van a librar una lucha contra las estructuras represivas de la sociedad. En términos sartreanos, la mirada de los otros quiere fijarlos en el sacramento nupcial. Para estos agonistas, el matrimonio, como la muerte, es una empresa tiránica que exige cambios, adaptaciones y concesiones: la pareja permanecerá *statu quo* y, por voluntad propia y de común acuerdo, dan su *No* al matrimonio. A medida que las escenas transcurren, el ritual de la negativa se verá "presionado" por chantajes emocionales, vejaciones, torturas psicológicas, que crean una turbulencia en el espíritu de sus antagonistas. Al principio, en la negativa, no será fácil distinguir la línea divisoria entre el libre albedrío y la venganza. Pero con Virgilio Piñera, se trata siempre, de una oposición frente al poder del fuerte, inclusive si el débil, por esto, tenga que recurrir a la inmolación.

En *El no*, Virgilio vuelve a imponer lo trivial a lo grandioso. Observamos que al comienzo de este noviazgo lo que cuenta es un detalle baladí: los sillones. Estos son más importantes que los personajes en ellos sentados. Baste recordar la secundariedad de los contrayentes en

uno de sus cuentos más antológicos, "La boda"; ya que el relieve y la importancia de lo narrado reside en la sobre estimación de la cola del traje de la novia.

¿Cómo consigue el autor despertar una complicidad con sus lectores? Al igual que Kafka, Bergson, Breton, entre otros, asistimos con Virgilio a un despliegue de humor —mientras más negro mejor— al empleo de una ironía fina, una burla despiadada y la sátira más grotesca. Dicho en buen cubano, Virgilio utiliza todo este nivelador democrático denominado "choteo".<sup>4</sup> Como sabemos, fue Jorge Mañach el que dedicó un amplio estudio a esta actividad del espíritu, que en Cuba surge como una afirmación del yo y como una rotunda negativa a las jerarquías y a la autoridad del poder establecido.

## II. PROFETA EN SU TIERRA

El gran poema de la literatura cubana es "La isla en peso" de Virgilio Piñera. Sin analizar aquí sus méritos estilísticos, sólo recordaré que escrito en 1943, el poema, absolutamente profético, anticipó todos los horrores y recuerdos por venir, del castrismo.<sup>5</sup> Y por si esto fuera poco, si alguna vez se dio en la literatura escrita en Cuba un dramaturgo con iniciativa y audacia para una época donde campeaba el localismo, criollismo y las tendencias realistas-naturalistas, ese fue Virgilio Piñera. A los 29 años estrenó con el grupo ADAT (Academia de Artes Dramáticas) en el anfiteatro de una escuela *Electra Garrigó*, la tercera de sus obras teatrales. Había escrito antes *Clamor* en el penal y *Esa helada zona* —ambas inéditas. En 1941, con *Electra Garrigó* y *Jesús* —se estrena en 1950 cuando Virgilio se encontraba en Buenos Aires— este existencialista del absurdo rompe normas establecidas al anticipar *Las moscas* de Sartre y *La cantante calva* de Ionesco. Y aunque su obra se agiganta y ahonda obte-

niendo reconocimiento internacional de críticos e historiadores literarios, veamos como fue tratado en su patria.

1961 fue un año fatídico. Virgilio sufrió una sacudida espiritual en la primera de las que después serían numerosas redadas anti-homosexuales, cuando fue arrestado en la playa Guanabo, cerca de La Habana. Poco después, en el recinto de la Biblioteca Nacional, Fidel Castro, en sus "Palabras a los intelectuales" declaró la literatura fuera de la revolución —puesto que si no formaba parte de ésta, estaba contra ella. En el silencio acobardado de aquel salón de escritores, ¿quién fue el único que asume el caudillaje intelectual de pronunciar una vez más palabras proféticas? Virgilio Piñera.

Después de 1969, su obra en Cuba sufre marginación, escamoteo y silencio. ¿Por qué? Si el vampiro siente pavor ante el crucifijo, a los regímenes totalitarios, siempre solemnes, les horroriza y auténticamente les asquea el relajo de una prosa desenfadada: nunca se sabe "si se habla en broma o en serio".<sup>6</sup> Sin duda de este "terrible pecado" padeció la prosa de Virgilio desde que publicó sus primeros *Cuentos fríos*.<sup>7</sup> En uno de ellos, admirable; "El muñeco", el autor, en broma, pero muy en serio, arremete contra Batista y el partido comunista, que por esa época era su aliado, burlándose de ambos en forma ingeniosa.<sup>8</sup> Siempre he querido pensar que Kurosawa en *Kagemusha*, cuando se le ocurre crear el doble, tuvo que haber leído "El muñeco" de Virgilio Piñera. A pesar de que el cuento había sido escrito en 1944-1954, el régimen castrista lo ha eliminado en subsiguientes ediciones. Pero ese *homo-ludens* que osa burlarse sistemáticamente contra la autoridad de los narcisos tropicales crea en su novela *Presiones y diamantes*<sup>9</sup> una conspiración en donde los conjurados, en todo momento, deben dar el santo y seña: *Rouge-Melé*.

"Esta breve noción gramatical" es una burla perfectamente asimilable al: "Patria o Muerte" del castrismo. Mas será el juego cruel de Carlos y Berta en *Una caja de zapatos vacía* que termina en una *mise-en-scène* delirante, apoteósica donde Angelito, el tirano opresor (léase Fidel Castro) es eliminado hasta que el coro elige a un nuevo líder.

¿Qué es *El no*, entonces? ¿Un mandato interno que habrá de cumplirse como el instrumento que expresa un acto de fe? ¿Cuál es la verdad que esconde esta parodia? O, en términos convencionales, ¿de qué se trata *El no*? Obviamente de una pareja que se niega a trascender. Mas estos muñecos pedantes que envejecen con el carácter rutinario de una negativa, ¿qué significan? En resumidas cuentas, no es difícil comprender que *El no*, no es sólo el derecho de decidir en un sentido u otro, sino significa la libre elección de tu locura o autoinmolación. Es indudable que Virgilio, el rebelde, de nueva cuenta, es profeta en su tierra.

O acaso los miles de cubanos al percatarse de su condición enajenada cuando abandonan el lugar donde nacen y crecen para lanzarse al mar resistiendo tantas desventuras, ¿no nos están dando *El no*? O Sebastián y Gustavo Arcos y demás disidentes que se niegan a salir de la Isla para seguir luchando pacíficamente Pro Derechos Humanos, ¿no están eligiendo *El no*? Y las tantas presas, que negándose a la indoctrinación marxista durante años estuvieron *tapiadas*<sup>10</sup> en una celda en condiciones inhumanas, ¿no están ejerciendo su derecho a *El no*?

Llevado a sus últimas y extremas consecuencias *El no* de Virgilio Piñera —tal como lo anuncia su título es *El sí*. La negación se convierte paradójicamente en la afirmación del inalienable derecho a la libertad de todo ser humano. Este es un No que se consagra como un eco rebelde, permanente y final contra las "presiones" de la Historia.

NOTAS

- <sup>1</sup> Virgilio Piñera, *Presiones y Diamantes*. Alfaguara, Madrid, 1985 (p. 220).
- <sup>2</sup> Citado por Luis F. González Cruz en su prólogo. Virgilio Piñera, *Una caja de zapatos vacía*. Colección Teatro. Universal, Miami, Florida, 1986.
- <sup>3</sup> Luis F. González Cruz. Op. cit.
- <sup>4</sup> Jorge Mañach, *La indagación del choteo*. Colección Cuba y sus jueces, Universal, Miami, Florida, 1991.
- <sup>5</sup> En la introducción a *La fiesta innumerable* (colaboración con Víctor Manuel Mendiola y Manuel Ulacia), El Tucán de Virginia, México, 1992, hago referencia a versos de *La isla en peso*: "la isla es un cerco, una cárcel, de la cual hay que escapar-se..." "la vida del embudo y encima la nata de la rabia."
- <sup>6</sup> Precisamente en el filme 8A, de Orlando Jiménez Leal, hay una secuencia que no tiene desperdicio cuando Raúl Castro en su discurso, condena a Arnaldo Ochoa, afirmando: "nunca se sabe si Ochoa habla en serio o en broma".
- <sup>7</sup> Virgilio Piñera, *Cuentos fríos*. Losada, Buenos Aires, 1956.
- <sup>8</sup> Según Carmen L. Torres, *La cuentística de Virgilio Piñera*. Estrategias humorísticas. Pliegos, Madrid, 1989, en este cuento "El muñeco", va dirigido "contra las estructuras rígidas del poder".
- <sup>9</sup> Virgilio Piñera, *Pequeñas maniobras. Presiones y diamantes*, Alfaguara, Madrid, 1985.
- <sup>10</sup> Mignon Medrano, *Todo lo dieron por Cuba*. Fundación Cubano Americana, Miami, Florida, 1995. 

JORGE F. HERNÁNDEZ

**DEL AMOR AL TEMOR,  
BORRACHEZ, CATEQUESIS  
Y CONTROL EN LA NUEVA  
ESPAÑA (1555-1771)**

DE SONIA CORCUERA DE  
MANCERA



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA, MÉXICO,  
1994, 283 PP.

**S**onia Corcuera de Mancera ha publicado dos magníficos libros de historia, *Entre la gula*

y *la templanza. Un aspecto de la historia mexicana* (UNAM, 1981 y FCE, 1990) y *El fraile, el indio y el pulque. Evangelización y embriaguez en la Nueva España* (FCE, 1991). Ahora, su vocación por el pretérito de México la ha llevado en viaje hacia otro aspecto de nuestro pasado virreinal. *Del amor al temor. Borrachez, catequesis y control en la Nueva España (1555-1771)* recorre una época de nuestra historia anterior a la periodización del "sistema métrico sexenal" que se media en cronologías virreinales, con herederos de la cronometría solar, y que llevaba como pautas de reloj la celebración de los Concilios Provinciales de la Iglesia Católica en México. Desde el Primer Concilio, de 1555, al Cuarto Concilio Provincial de 1771, Sonia Corcuera recorre un perfil de Nueva España poco conocido y menos considerado para explorar y entender aquella época definitiva.

La exploración que persigue este libro narra la transición anímica, fruto de la evangelización y de la sorpresa ante lo insólito y lo desconocido, que afectó tanto a indios como a frailes. Transición que arranca desde una postura clerical de "sacar a los indios de la ignorancia de las cosas" y conducirlos hacia la ruta del perdón, la verdad y el bien. En esta espiral educativa, cuyos avatares y circunstancias representan la médula de "La conquista espiritual", se han despistado los intereses de otros curiosos historiadores. Si bien algunos se han abocado a la narración temporal, las aristas de las formas y los hechos convertidos en datos, Sonia Corcuera amplió las posibilidades de comprensión al enfocar el espacio: la zona náhuatl o mexicana, no como mero paisaje circunstancial, sino como manantial pulquero. Al considerar la producción aguamielera como distintiva de esta zona, y de sus habitantes, Corcuera no realiza ni apología ni diatriba, sino conoce —y hace conocer— una enigmática cadena

que va desde la degustación al abuso, de la "gloria" ética al "infierno" alcohólico.

No se trata de un historiar descriptivo de costumbres, narración de pulques y empulcados, sino la investigación sesuda de la relación de aquel elixir con los caminos de la fe, las cuadrículas de la educación y los patrones del comportamiento de aquella sociedad. De aquí que un aspecto destacable de la investigación de Sonia Corcuera sea el manejo de los catecismos, confesionarios y manuales cristianos que orientaban la labor evangelizadora y educativa de los frailes. Si consideramos que en su libro anterior, Sonia Corcuera apuntaba las diferencias significativas entre el mundo vitivinícola europeo y el mundo aguamielpulquero prehispánico (encuentro de dos mundos tan reseñable e ilustrativo como cualquier otro mestizaje), se considerara entonces la importancia que tuvo en la inoculación evangélica y en el adiestramiento educativo la dicotomía de los vicios, la redefinición de los pecados y el enlistado de penitencias.

La catequesis, las doctrinas morales y los confesionarios novohispanos —publicados por el Arzobispado de México y el obispado de Puebla— fueron los instrumentos de la Iglesia como madre y maestra, camino que llevaría a los naturales hacia la libertad y la felicidad. Sonia Corcuera aborda la instrumentación de estos bártulos educativos con el afán de entender su función no sólo moralizadora, sino educativa en su conjunto. No se trata de desmenuzar los porme-

nos didácticos —leídos, escritos, cantados y pintados— que son, *per se*, digno objeto de estudio, sino de ubicarlos dentro del entarimado de la conformación moral y social de aquel que fue nuevo reino humano. A través del estudio, lectura, paleografía y presentación de textos bilingües español-náhuatl y otros manuales escritos en chichimeca, tarasco y chinanteco, Sonia Corcuera apunta su investigación, revela aspectos inéditos del mundo novohispano y desvela las incógnitas de embriaguez, felicidad, temor y amor que también conjugaron nuestros ancestros.

Llegada la época en que los confesionarios de un Fray Juan Bautista llegan a utilizarse más que las doctrinas, manuales o catecismos impresos por venia de Fray Juan de Zumárraga, Corcuera encuentra un giro significativo en la actitud educativa: el paso —en apenas cincuenta años— que va desde la evangelización a indios *hijos del amor*, a las confesiones, culpas y penitencias de quienes eran *hijos del temor*. Este libro aborda entonces las dicotomías y encrucijadas de la catequesis como vía de liberación, de la ruta evangélica como camino de verdad y del bien, pero circunscrito a un universo no exento de vicios, pecados y embriaguez.

Para cualquier época de nuestra historia sería luminoso y revelador indagar si sus actores fueron hijos del temor o prendas del amor, amedrentados esclavos de órdenes impuestos o amorosos entregados a empresas y propósitos de constante renovación liberadora. Para la

época que va del Primero al Cuarto Concilio, 1555 a 1771, época que delimita en esta ocasión la sólida labor de esta historiadora, se trata nada menos que de indagar la condición indígena, cómo vivían y cómo penaban. Para una visión más cercana y honesta de nuestro pasado virreinal, es preciso considerar —más allá de las estadísticas, leyes, anécdotas, economías y demografías— la radiografía de las culpas y las posibilidades de redención. Es preciso considerar que nuestra historia no puede desdeñar las nociones de *Gloria e Infierno* que permeaban aquél mundo mexicano; desde los textos erasmianos, pretridentinos, que muestran pluralidad y apertura, hasta los textos que muestran un desencanto hacia el indígena: ya no el deseo de incorporarlo, sino las advertencias para controlarlo. Destaca, en esta rápida cronología, el tercer estadio: la época en que, tanto la Iglesia como la Corona, hicieron intentos por vivir *la vida juntos* con los indígenas, una revisión que buscaba el entendimiento, cada quien en su lengua, para una mejor relación común, allende el miedo y el desprecio.

*Del amor al temor. Borrachez, catequesis y control en la Nueva España (1555-1771)* es el tercer buen libro de historia de Sonia Corcuera de Mancera, en donde corrobora las virtudes de una vocación cuyo propósito es conocer el pasado, no juzgarlo; recorrer el pretérito en busca de vericuetos desconocidos y publicar ejemplos que confirman el vasto paisaje ignoto, panorama incógnito, de nuestro mundo virreinal. ▀