

LOS LIBROS



JUAN ANTONIO MASOLIVER
RÓDENAS

SOSTIENE PEREIRA

DE ANTONIO TABUCCHI

ANAGRAMA, BARCELONA, 1995, 182 PP.

Si desde el principio de la década de los setenta los españoles han mostrado un creciente interés por la narrativa de su propio país (no nos hagamos ilusiones: el nivel de calidad es alto, pero son escasísimas las novelas extraordinarias), este interés no ha disminuido nuestra tradicional atracción por la narrativa extranjera; por el contrario, más bien podría decirse que lo ha estimulado; a la recuperación de la literatura de la Europa del Este, hay que añadir, sobre todo, la norteamericana y la italiana, ambas ampliamente representadas en el catálogo de la editorial Anagrama. La alarmante decadencia de la sociedad italiana encuentra, como contrapartida, una literatura de altísima calidad, con escritores como Gesualdo Bufalino, Vincenzo Consolo, Gianni Celati, Daniele Del Giudice, Guido Morselli, Giorgio Manganelli, Salvatore Satta, Roberto Calasso o Claudio Magris. Escritores que reflejan, en su mayoría, las marcas peculiares regionales, pero asimismo la admirable tradición

italiana hecha de cosmopolitismo, elegancia expresiva, imaginación y humor educado e inteligente. Ante una literatura tan a menudo provinciana, agresiva o socarrona, moralista e intolerante como la española, no es un mal antídoto.

De entre estos escritores hay que destacar a Antonio Tabucchi, nacido en Vecciano, cerca de Pisa, en 1943. Como otros novelistas italianos —pienso en Sciascia, en Calvino o en Bufalino— Tabucchi es un heredero de la mejor tradición iluminista francesa: su progresismo se basa en el respeto por la cultura, la inteligente sensatez, la tolerancia y la percepción de las contradicciones humanas. A esta especial inteligencia se añade su especial sensibilidad; una delicadeza y una melancolía que le llevan a otro espacio: Portugal. Profesor de literatura portuguesa en la universidad de Génova, traductor de Carlos Drummond de Andrade y de Pessoa, escribe su libro *Réquiem* ("un homenaje a un país que yo he adoptado y que a su vez me ha adoptado, a una gente que me ha amado y a la que yo también he amado") en portugués porque "necesitaba una lengua distinta, una lengua que fuera un lugar de afecto y, a la vez, de reflexión".

Sostiene Pereira es, hasta la fecha, la mejor novela de Tabucchi, una pieza clave en la literatura europea contemporánea y una conmovedora respuesta ética en una época de crisis y de abatimiento moral. Escrita en italiano (y, pese a algún extraño desliz como la recurrente "omelette de finas hierbas", muy bien traducida al español) es fiel al espíritu portugués (el afecto y la reflexión) y un homenaje a

Portugal, pero es mucho más que esto. Todo, en *Sostiene Pereira*, acaba siendo "mucho más" y por revelar lo mucho callado. Supongo que es lo propio de las grandes novelas, y si la versión cinematográfica fracasa, pese a la presencia de Marcello Mastroianni, es porque en ella el silencio no revela nada.

Sostiene Pereira es, en principio, una novela política y, puesto que habla de un momento muy concreto de la historia portuguesa, una novela histórica, con un marco histórico cronológicamente muy limitado: el mes de agosto de 1938. Estamos en plena represión salazarista y hay un importante foco de rebelión en el Alentejo. Lisboa está tomada por la policía. En una fiesta de las juventudes salazaristas puede leerse en una pancarta *Viva Francisco Franco* y, en letras más pequeñas, *Vivan los soldados portugueses en España*. De este modo, el foco histórico no se ha desplazado pero sí se ha ampliado. Como dice Tabucchi en la nota final, al elegir el tórrido agosto de 1938 "pensé en una Europa al borde del desastre de la Segunda Guerra Mundial, en la Guerra Civil española, en las tragedias de nuestro pasado reciente".

Conviene subrayar que si los hechos ocurren en 1938 están relatados en 1992: en un tórrido día de agosto en Lisboa, Tabucchi lee la noticia de la muerte de un periodista a quien había conocido en París: un exiliado portugués que había conseguido publicar en un periódico de Lisboa un feroz artículo contra la dictadura salazarista. Y conviene subrayar asimismo que esta es "la historia de la vida de un hombre", una vida en la que lo político acaba

por marcar el destino de una persona que creyó poder vivir al margen de la realidad política. Pereira, el nombre del protagonista, es un apellidado judío y, nos dice Tabucchi, "con ello quise rendir homenaje a un pueblo que ha dejado una gran huella en la civilización portuguesa y que ha sufrido las grandes injusticias de la Historia". De nuevo, pues, historia e Historia se funden.

Pereira estudió en Coimbra y allí conoció a su futura mujer, una muchacha enferma, de la que pronto enviudó. Ahora vive anclado en el pasado y agobiado por la hipocondría. De aquella época feliz sólo le quedan el recurrente sueño de la playa y el retrato de la esposa con el que habla con frecuencia y que a su vez le sonríe con una sonrisa lejana. Durante treinta años Pereira se ha ocupado de la crónica de sucesos del diario conservador *Lisboa*, identificado con el salazarismo y con el nazismo, y ahora es el director de la página cultural. A pesar de sus amigos progresistas, entre ellos el padre Antonio, y de que el camarero del Café Orquídea le informa puntualmente sobre la represión en Portugal y el desarrollo de la Guerra Civil española, no le interesa la política: "yo pienso sólo en mí y en la cultura, ese es mi mundo". Es católico, pero no cree en la resurrección de la carne, una de las razones, tal vez, por las que admira a Mauriac y a Bernanos. Pero también admira a Bernanos porque ha denunciado la represión franquista: "es un gran escritor católico, dijo con orgullo Pereira, sabía que tomaría partido, porque tiene una ética de hierro", y si lamenta no poder publicarlo en su página cultural es porque "al menos los portugueses tendrían un buen libro para leer, un libro serio, ético, que trataba de problemas fundamentales, un libro que sería beneficioso para la conciencia de los lectores, pensó Pereira".

Y aquí está la clave de la grandeza de la novela. Tabucchi, para ilustrar los conflictos de la historia con-

temporánea que empiezan a tomar cuerpo con la Guerra Civil española, no habla de compromiso ideológico o político, sino de compromiso moral. Y es este compromiso, asumido por el propio escritor como en sus tiempos lo asumiera Bernanos o, más tarde, Albert Camus, el que hace posible que un personaje heroico como el joven rebelde Monteiro Rossi muestre, al mismo tiempo, su conmovedora fragilidad o que un personaje conmovedoramente humano como Pereira muestre, al mismo tiempo, su verdadera dimensión heroica. ■

ADOLFO CASTAÑÓN

MISTERIOS GOZOSOS

DE FERNANDO SAVATER

EDICIÓN DE HÉCTOR SUBIRATS,
SEGUNDA EDICIÓN, ESPASA CALPE,
MADRID, 1995, 355 PP.

A mi juicio, las ideas y las teorías son como los espectros del Hades a los que visitó Ulises: necesitan beber sangre humana para adquirir un poco de peso y comunicarnos algo.

FS.: *La escuela de Platón*

De Fernando Savater, crítico sonriente y hombre que ha puesto al pensamiento en diaria militancia, habíamos leído algunos libros y numerosos ensayos y artículos en la prensa que documentan la puntualidad con que el filósofo acude a las citas del foro y de la historia. Pero, por mucho que leyéramos, siempre nos quedábamos con cierta impresión de que no tendríamos oportunidad de leerlo completo —Tomás Pollán dice que

tiene más libros que años— o, al menos, de tener al alcance de la mano un retrato de cuerpo entero de su pensamiento; de que nuestra lectura estaría condenada a ser como una de esas conversaciones entre pasillos con alguien que nos simpatiza pero con quien no nos hemos sentado a hablar en largo y tendido *tête à tête* "las tres horas y media como máximo" que él mismo propone en uno de los textos recogidos en el libro que aquí subrayo, "Alone" (por cierto, página donde alienta una de las voces más misteriosas del gozoso). Por estas razones saludo *Misterios gozosos*, antología practicada por ese "mexicano accidental" que se dice Héctor Subirats para las ediciones especiales de la Colección Austral. *Misterios gozosos* se concentra en cinco capítulos o misterios que recapitulan el itinerario filosófico y literario, ensayista y crítico de veintiséis libros de Fernando Savater en cincuenta y siete ensayos cuyos asuntos múltiples transitan por dos columnas: alegría y conocimiento. Los cinco misterios apuntan a esa mancuerna. Arrancan de "La alegría en libertad" y "El regocijo de la polémica", se afirman en "El júbilo de la admiración" y "El placer de lo razonable" para culminar en un "Alborozo pesimista". Paradoja y tragedia, alegría y conocimiento, *Misterios gozosos* es una antología que entre todas las posibles lecturas de Fernando Savater opta por la del ensayista, el pensador, sí, pero el pensador consciente de que escribe. Paradoja y tragedia, el pensamiento de Fernando Savater se afirma contra la "tenaz carencia de opiniones válidamente fundadas ante los conflictos específicos de la sociedad actual" que caracteriza al decapitado intelectual de hoy, particularmente en nuestra lengua. Pensamiento de la alegría de pensar, el de Savater se afirma como Ilustración que no desdeña la opinión ni el sentido común y que devuelve al espacio público temas y problemas secuestra-

dos por los especialistas y sectarios del más diverso género y color —desde los blancos clínicos hasta los pardos policíacos pasando por los rojos profesionales y los azules que se caen de bien pensantes. Heredero de la Ilustración, español, Savater es —y él lo sabe— heredero de una carencia: la crítica de que tan ayuna está la cultura hispánica. La conciencia de haber heredado junto con la casa la hipoteca, presta a algunos de sus ensayos un cierto temblor, sentido de urgencia: la tragedia, la alegría de escribir en español, la lengua de Sancho, ese hombre saludable y sensato tentado por el diabólico Caballero de la Triste Figura (ver Franz Kafka, *Journal Intime*, traducción e introducción de Pierre Klossowski, Grasset, 1945).

Enciclopedista andante, Fernando Savater anda por caminos y encrucijadas haciendo ver que tales o cuales cruzadas, por ejemplo "La cruzada de las drogas" no son más que molinos de viento y superstición:

Cuarta tesis.— El problema de la droga es el problema de la persecución de las drogas. El uso de drogas no es sencilla y expeditivamente un *peligro* a erradicar (el *peligro* estriba en su prohibición, su adulteración, la falta de información sobre ellas y de preparación para manejarlas, las actitudes anómalas que suscita frente al conformismo, el gangsterismo que las rodea, la obsesión de curar que las proscriben o las prescribe, etc.), sino que son también un *derecho* a defender (Misterios gozosos, p. 294).

Viajero, curioso, el enciclopedista andante no es un coleccionista nómada, parece más uno de esos médicos heterodoxos a los que la ciudad consulta cuando tiene problemas de salud pública. Pero ¿cuál es esa farmacia? ¿cuál es ese pensamiento? ¿de quién es esta filosofía: de los filósofos, de los escritores, del público congregado en el foro impreso, de los guardianes del mercado? ¿qué relación hay entre los perfiles de esta sintaxis, la fisonomía de

estas argumentaciones y la figura risueña de ese señor de barba (el doble de Fernando Savater) que empuña a un King Kong en miniatura que a su vez empuña (otra miniatura) a una bella dama secuestrada cuyas manos parecen acariciar las uñas del titánico primate miniaturizado con la misma delicadeza pantagruélica con que el filósofo toma y mira al gorila, inaudito *ecce homo*? El nieto de las luces, a la vez escritor y filósofo, artista y guerrero solitario de la razón, es un convicto de esa causa en extinción, el humanismo cívico (cf. Hans Baren, *En busca del humanismo cívico*, F.C.E., 1993). Político, sí, pues la alegría del pensamiento es muchas veces inspirada por la euforia del debate, pero a la larga conciliador pues el arte y la ciencia jubilosas no consenten demasiado tiempo las cristalizaciones del resentimiento. Al leerlo se va configurando al margen del texto —y que me perdonen los rosacruces— la imagen del buen Erasmo que ayer afirmó trahumante el cristianismo como alegre locura igual que, toda proporción guardada, hoy Savater ameniza la inteligencia crítica a través de una agenda que incluye un cuestionario tan amplio como vivo: los derechos humanos, el control burocrático de la locura, la despenalización de las drogas, el desarrollo de un Estado clínico, la crítica de la revolución y el retrato crítico de los revolucionarios, las variedades de la convivencia, las cuarenta y nueve preguntas de la ética en el mundo moderno, la soledad, el amor, la amistad, el elogio de la embriaguez, el Estado como obra de arte, el arte de ver montar a caballo, los caballos de Troya de la muerte, la bioética, la tragedia del pensamiento, los libros para niños, las tareas de ese héroe desconocido que es en el mundo moderno el ciudadano, la soledad de Santayana, la risa de Cioran, la felicidad de Stevenson, la amnesia de Sancho Panza, la militarización de la sociedad y del mercado, la tolerancia, el día forense de Voltaire y

la aurora despintada de Rousseau, el estilo y el gusto, entre otros temas.

Si la ética piensa el bien, el ensayista que escribe sobre ella y que quiere escribir bien no puede dejar de preguntarse a propósito de su escritura. Escritura de la ética, escritura personal; Fernando Savater —hay que insistir en ello— tiene presente, se preocupa por el estilo. El estilo, ese punzón con que el escriba rasguña las tablas, se da en Savater como un arma blanca de diversos usos y tamaños, desde el mandoble con que embiste en las polémicas para hacer del drama del lugar común hilarante comedia del arte donde Fernando furioso acomete contra el Dragón Burocrático que ha secuestrado a la Doncella Crítica hasta el verduguillo o estilete con que desangra en corto al adversario al que deja aproximarse sólo para desangrarlo mejor ("Apología del sofista"), sin olvidar las agujas que entierra mientras acaricia a los lectores hipócritas de *El Quijote* ("Instrucciones para olvidar el Quijote"). Sable, florete, espada, machete, navaja suiza de trece hojas y sacacorchos, punzón, el estilo es en Savater algo más que el instrumento airoso de un esgrimista versátil y valiente. Es también espátula para tallar la escultura interior, motivo entonces de reflexión y auto-observación sobre todo si se piensa —como cree la voz aquí leída por usted, caro lector— que ha sido en virtud de la fidelidad a sí mismo y a su estilo que Fernando Savater ha desarrollado su pensamiento y no ha caído en la tentación quijotesca, metafísica de Sancho de la que habla Pierre Klossowski en su introducción al *Diario Intimo* de Kafka. "En el estilo —dice Fernando Savater— transparece la vacilación del sujeto en identificación realmente con su papel, la resistencia a olvidar el carácter heterónimo de su condición, la escisión que la funde y la constituye. El estilo posibilita la expresión y justamente exaspera la dificultad de hablar" (p. 129). Por eso "el irreductible conflicto que traspasa el

sentido y la autonomía perpetuamente hurtada que niega ese sentido y lo hace otro" (p. 115). Con todo, el problema va más allá, traspasa ese orden, el sofista, el retórico, el escritor filósofo, el que se ha empeñado en escribir bien y sobre el bien "se empeña en abrir ese hueco, cerrado habitualmente por los discursos pretendidamente absolutos o 'plenos' por donde puede incorporarse al texto, encarnar en él y asumir el verbo como carne; no se trata tanto de incluir el cuerpo en el texto sino más bien de hacer del texto mismo parte de nuestro cuerpo, por medio de esa operación llamada estilo" (p. 151). Entonces el estilo no está al margen de la ilustración y sus preocupaciones, es el eje, la válvula que le permitirá al ilustrado ser él mismo luminoso, al practicante de la gaya ciencia ser él mismo alegre y transmitir adecuadamente la alegría del pensamiento. El estilo es el bisturf que permitirá la cirugía, la prótesis, el injerto incesante, la jeringa que resuelve el metabolismo de los más diversos discursos en el cuerpo del texto. El estilo o el instrumento a través del cual se da ese placer llamado filosofía. Un placer, irreducible y tenso, fundado en el juego de un pensamiento que se arriesga en la literatura para volver a la filosofía y de una literatura abierta a la expresión de la comedia de las ideas y la tragedia de la inteligencia. Trágica, la inteligencia sólo puede aspirar a dar fundamento a la ciudad a condición de no perder nunca la herida crítica de la proscrición y de la marginalidad por más apremiante o reductible que sea la construcción de los lugares comunes, la transfiguración del caos en ritual. "¿Cuál es la única rebelión posible contra este Soberano de pesadilla? —dice Fernando Savater en su brillante "antiteodicea"— Hacer el bien a sabiendas, el ejercicio más improbable y difícil" (p. 119). ¿Cómo entonces escribir bien? Con brío —diría el lector de este libro— con alegría, con caridad y claridad. ■

JAVIER ARANDA LUNA

LOS RITUALES DEL CAOS

DE CARLOS MONSIVÁIS



EDITORIAL ERA, MÉXICO, 1995, 250 PP.

No es extraño que un hombre a lo largo de su vida asista a conciertos populares o a manifestaciones callejeras. Lo extraño es que un escritor se valga de concentraciones de ese tipo para desarrollar buena parte de su carrera literaria; para hacer un guiño contra el olvido con buena prosa y no sólo con buenas intenciones. En 1954 Carlos Monsiváis asistió a una manifestación de apoyo al gobierno de Jacobo Arbenz —en la que para su sorpresa estuvo presente Frida Kahlo— y un año después a un concierto del inverosímil Bola de Nieve. Su deseo de que esos dos actos no fueran materia para el olvido lo hizo registrarlos en sendas crónicas. Con ellas marcó no sólo el inicio de su quehacer literario y periodístico sino su materia fundamental: las multitudes que se hacen y rehacen convocadas por el ánimo de diversión, relax, acción política, sentimiento religioso o la simple vida de ciudad que obliga a miles a transportarse simultáneamente (ahora) en el metro. Desde la publicación de esas crónicas Monsiváis ya era lo que sería: el escritor atento a lo inmediato; el escritor que vislumbró que lo fugitivo, bien escrito, permanece, dura.

En *Los rituales del caos*, su último libro, Monsiváis refrenda una constante de toda su obra: el ánimo de contar. Sus cuentos son historias verdaderas y sus personajes de car-

ne y hueso. Qué importa que no surjan de la imaginación si, como cualquier cuento o novela, la provocan. Pero no sólo provocan eso: también hacen pensar. La prosa de Monsiváis conjuga así al narrador que reflexiona y al observador atento que gusta de contar las cosas que todos, de alguna manera, conocemos pero desde ángulos insospechados. Cualquier lector puede advertir que las reflexiones presentes en sus textos no se agotan en la simple exposición de un punto de vista, sino en mostrar los caminos que lo llevaron a él; y que su gusto por contar sólo puede ser producto del esmero literario.

Los rituales del caos es un libro complejo. En esas crónicas confluyen la intensidad de las multitudes en calles y auditorios y el secreto placer del coleccionista; las figuras que electrizan a las masas (Gloria Trevi y Luis Miguel) y la de quien sin *high tech* de por medio ha permanecido por generaciones en la estética de las masas, como lo es el pintor de calendarios Jesús Helguera. No falta en este cómputo de lo cotidiano el sincretismo no culposo en el que se cruzan el fervor guadalupano que algunos de sus fieles practican caminando de rodillas sobre pencias de nopal, la brujería hecha de "limpias" con huevos y hojas de pirul, la veneración por el "milagroso" Niño Fidencio y esa moderna religión en que se ha convertido el miedo al fracaso o el deseo de "superación personal". A diferencia de los principales protagonistas del *Genesis*, Monsiváis no pretende ordenar el caos. Lo describe como forma de aproximación y entendimiento; muestra sus entretelas y las dudas que le provocan; propone hipótesis, rutas exploratorias para acercarnos lo más posible a las causas de sus asombros. Las formas enredadas de la vida social a las que aluden las páginas de este libro —como apunta el propio escritor en el prólogo— se vinculan básica-

mente a "una de las caracterizaciones más constantes de la vida mexicana, la que señala su feroz 'desorden'". Desorden, relajo, avidez que todo lo devora, resignación que todo lo santifica en una sociedad de masas en constante movimiento.

Ahora que tanto llaman la atención conceptos como nacionalismo, soberanía o, todavía incluso, buenas costumbres, *Los rituales del caos* son una magnífica muestra de cómo los referentes a los que aluden esos conceptos han cambiado. Los estandartes morales de la derecha más conservadora no impidieron a "México" liberarse de la "impureza" de Madonna o de las "terribles" canciones y calendarios de La Trevi; el nacionalismo se ha refugiado en los inverosímiles nichos de peleas de box o partidos de fútbol; y la soberanía, por lo menos así se refleja en varias de las crónicas de *Los rituales del caos*, no están reñidas con la dictadura de una moda feroz aunque efímera.

En el terreno visual, apunta Monsiváis en el libro, la Ciudad de México es, sobre todo, la demasiada gente, la multitud que rodea a la multitud y sus rituales cotidianos. Rituales que surgen y se esfuman, al parecer, a veces casi de manera instantánea pero que con el tiempo construyen la memoria viva de la ciudad. Monsiváis, ni duda cabe, ha sido por más de cuatro décadas su cronista más constante y uno de los mejores, por esa prosa inteligente que siempre exige al lector reconsiderar sus puntos de vista y que le permite, por igual, gozarse con el crudo humor o con aquella ironía que nos hace pasar de la sonrisa a la carcajada. Si Juan José Arreola recurrió a la imaginación para recrear el absurdo, Monsiváis en sus crónicas ha logrado registrar literariamente nuestro absurdo cotidiano: el caos que miramos y del que somos parte; el apocalipsis en el que tenemos reservada una butaca. 

FABIENNE BRADU

MEMORIAS SEGADAS DE UN HOMBRE EN EL FONDO BUENO Y OTROS CUENTOS HUEROS

DE FRANCISCO HINOJOSA

EDICIONES HELIÓPOLIS, MÉXICO,
1995, 94 PP.

Cuando se lee un cuento de Francisco Hinojosa en una revista, se tiende a privilegiar su ingenio, su marcado sentido lúdico y, por consiguiente, su carácter de excepción en una literatura a menudo más solemne que eficaz. Gracias a la reunión de sus últimos cuentos en un solo volumen, tal vez se realce este carácter de excepción, pero también se precisa con un término que no es del todo equivalente: originalidad. (Se entiende cómo algo puede ser excepcional sin ser original). Francisco Hinojosa gana mucho al ser leído en libro: el lector cambia la sonrisa inmediata que puede provocar un cuento por un asombro más duradero e inquietante ante un universo literario que, en verdad, no se parece a nada conocido. Esto es lo que más poderosamente llama la atención en *Memorias segadas...*: no se parece a nada que conozcamos de la literatura mexicana contemporánea.

La originalidad no es en sí misma una virtud, ni la garantía de felices resultados literarios. Pero es, indudablemente, una condición *sine qua non* para encontrar una voz propia que se sobreponga a las lecturas, al gusto, a una tradición, de donde provienen todos los escrito-

res. Se podría evocar a algunos autores tutelares para Francisco Hinojosa, como Queneau, Pérec, los satíricos ingleses y norteamericanos, pero él seguiría apareciendo como una oveja negra dentro de su familia literaria. Antes que trabajada hacia fuera, la originalidad de Francisco Hinojosa proviene de una progresiva radicalización de su propio estilo. De *Informe negro* (1987) a *Memorias segadas...*, subsisten los ambientes de inexplicables violencias, los personajes atrapados en una activa apatía que es el motor paradójico de sus vidas, el absurdo construido como una pura sucesión sin el respiro de las transiciones, el gusto por la enumeración disparatada y por el detalle que opera como un agresivo grano de arena en la relojería del relato, los tonos en blanco y negro de la parodia policiaca, a veces los golpes secos del moralista que dispara sus frases como guantes a la faz de la imbecilidad humana. Todo eso persiste, pero radicalizado por un vértigo de la escritura, un desfreno y un desenfado, que empujan la ficción hacia las cuadraturas de sus propios límites. Francisco Hinojosa da la impresión de escribir como los saltimbanquis caminan en una cuerda floja: desafiando la gravedad (y la medida) con saltos mortales que rasgan el cielo negro del abismo.

Si dijera que el tema de la impostura atraviesa las *Memorias segadas...* como el hilo negro de la madeja narrativa, correría el riesgo de ensombrecer el ejercicio de desparpajo al que se (y nos) somete el autor. Sin embargo, se antoja que este es el tema que se enmascara detrás de tan diversas e inesperadas variaciones. Es la impostura del hombre público que, ni en el fondo ni en la superficie, puede resultar bueno; es la impostura de un pintor inventado por el esnobismo cultural; es la impostura de la camaradería o del amor; es la impostura del que "es a Tolstoi lo que su esposa es a mada-

me Curie"; es la impostura de un hombre muerto más vivo que cualquier antropólogo, etc. etc. Es decir, se trata de una impostura que, a su vez, se autoparodia a sí misma, enmascarándose con una escritura que la mima y la afirma, para mejor denunciarla en una segunda potencia. La impostura es el sino de algunos personajes de los cuentos, pero es sobre todo, el blanco que aspira a herir la pluma satírica del escritor. Si Francisco Hinojosa es también un exitoso autor de cuentos infantiles —y por exitoso quiero decir leído y celebrado por los niños— es porque ha sabido evitar la impostura de "escribir para los niños". En esta actitud de constante lucha contra la impostura, se emparentan las dos vertientes de su creación, que suelen disociarse erróneamente.

Por esto también Francisco Hinojosa parece tan original con respecto a sus contemporáneos: si sólo denunciara la impostura, estaría entre los muchos, pero, por no practicarla, está entre los pocos, y con su estilo de parodiar su invención, vaya... el único. ■

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

LA CORTE DE LOS ILUSOS

DE ROSA BELTRÁN

PLANETA/JOAQUÍN MORTIZ,
MÉXICO, 1995, 260 PP.

La narrativa mexicana actual, en concordancia con el clima internacional, vive un auge de la novela histórica. Pareciera que el abandono del experimentalismo

dejó un hueco que sólo podía ser llenado por la historia, maestra de la vieja novela. Hoy día, los buenos y los malos escritores, mexicanos o ingleses, recurren a la recreación histórica en búsqueda de un espacio relativamente cómodo, que permite tanto la fabulación más libérrima como el acceso sin restricciones al público lector. Desde luego que, para precisar el término, la novela histórica contemporánea, de *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso a *El diccionario de Lempriere* del joven británico Lawrence Norfolk, ya no suele respetar los dogmáticos requisitos del canon establecido por Georg Lukács para el género. Pero yo aplaudo esta aparente banalización de la Historia, víctima de esa novela, discípula insumisa y desobediente de la vida.

La corte de los ilusos, primera novela de Rosa Beltrán (Ciudad de México, 1960), se inscribe dentro de este horizonte de proliferación de lo histórico en el espíritu novelesco. Su tema es el fugaz episodio imperial protagonizado por Agustín de Iturbide en 1822, una de las páginas menos conocidas de la historia mexicana. Rosa Beltrán se plantó en un terreno peligroso para un novelista que debuta. Del *Tirano Banderas* de Valle Inclán a *El otoño del patriarca* de García Márquez, pasando por Miguel Ángel Asturias, Augusto Roa Bastos y Alejo Carpentier, el tirano hispanoamericano ya encarna un ancho subgénero entre nosotros. Lo curioso —y no soy el primero en señalarlo— es la franca simpatía que estos novelistas acaban sintiendo por sus déspotas ilustrados o sanguinarios. Han desarrollado una suerte de Síndrome de Estocolmo: entre más digno de aborrecimiento resulta el dictador, más entrañable resulta como personaje literario, convirtiéndose en un héroe patético pero ingenioso, víctima de sí mismo antes que verdugo, tierna criatura cuyo ineluctable otoño nos permite recuperarlo como padre. Honra a los novelistas

esa capacidad para perdonar al doctor Francia, a Estrada Cabrera y a tantos sucedáneos menos sublimes. En este sentido, Rosa Beltrán es consecuente con la tradición. Con *La corte de los ilusos* esta autora otorga a don Agustín de Iturbide el inapreciable perdón de la novela, indulgencia que el alma del único emperador mexicano ya había dejado de esperar, maldecido durante el siglo XIX y quizá justamente olvidado por sus compatriotas en la actualidad. El dicho de José Moreno Villa, sobre México como el único país donde los héroes y los villanos nunca mueren, la nación donde Cortés y Cuauhtémoc, Juárez y Maximiliano, Madero y Zapata, siguen combatiendo por el alma de los mexicanos, es certero. Basta leer un periódico de 1995 para comprobarlo. Pero el comentario de Moreno Villa no se aplica a Iturbide. Sin presiones ideológicas, libre de maleficios eficaces o de exorcismos históricos, Rosa Beltrán estuvo en situación de inventar a Iturbide, cuyo rostro será, por un buen tiempo, el que aparece dibujado en *La corte de los ilusos*.

Rosa Beltrán enfrentó un segundo riesgo. Tuvo que trabajar contra un precedente demasiado prestigioso y cercano en el tiempo, las *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso, otro gran perdón mayestático que la novela ofrece a la historia. En una de esas encantadoras paradojas que toman tan entrañable a nuestra historia, los mexicanos podemos admirar a Benito Juárez sin odiar a Maximiliano, por cuyo destino trágico muchos tentamos una ternura un tanto discreta que *Noticias del Imperio* transformó en abierta y nostálgica simpatía. Cuando se escriba la relación crítica entre historia y literatura en México, tendrá que decirse que la rehabilitación novelesca del archiduque austriaco realizada por Fernando del Paso es tan justa y honrada como la propiamente historiográfica que viene realizando Enrique

Krauze con Porfirio Díaz. Yo era de quienes se escandalizaban ante el ecumenismo monolátrico del PRI, simbolizado en el horrendo Monumento a la Revolución. Hoy me retracto. No sólo hay que traer a la patria los restos del general Díaz sino los de Maximiliano. En vez de andarle pidiendo a los austríacos la devolución del supuesto penacho de Moctezuma, bien podríamos tramitar la extradición del catafalco del soñador de Miramar, quien quiso más a México que varios de nuestros héroes más conspicuos.

El caso de Iturbide es más difícil. Mientras Del Paso trabajó con una leyenda romántica constituida y sobre una documentación colosal, Rosa Beltrán hubo de vérselas con un fantasma a quien no era fácil convocar mediante cualquier sesión de ouija. Iturbide, perdido en el mundo de los espectros, nos había olvidado. Para hacerlo hablar, había que reunir a su prójimo familiar, recoger las voces de esas calles lodosas que lo vieron pasar hacia el cénit y la caída, alcanzar privanza con sus mujeres y recordar sus guerras. Rosa Beltrán tenía que reconstruir el entorno de Iturbide, crearle un hogar para que se sintiera a sus anchas entre nosotros el efímero emperador.

La corte de ilusos es, en efecto, una novela de corte antes que de aldea, un libro toponímico que narra la historia de un palacio vacío, la exasperante mudanza de una familia criolla, de las que había muchas, a la que los manes prestaron la regencia de México durante un año escaso. Rosa Beltrán logró una memorable ambientación, casi teatral, donde figuras como el obispo Pérez o como ese fray Servando Teresa de Mier, que resucita encantador cada vez que lo llama un novelista, dialogan con una frescura que rehuye tanto el pastiche como la solemnidad. La prosa de Rosa Beltrán resistió la tentación de engolosinarse en esa vocalización compulsiva que torna meloso a Del Paso.

Me llama la atención, por cierto, que tanto *Noticias del Imperio* como *La corte de los ilusos* sean novelas que otorgan a la imaginación una postedad esencialmente femenina. Si se trata de una coincidencia el asunto es aún más sugerente. En Fernando del Paso y en Rosa Beltrán es una mujer la que desata con su extravío mental el dispositivo de la ficción. Las locuras de Carlota y de la princesa Nicolasa, hermana de Iturbide, son las que obligan, respectivamente, a nuestros dos emperadores a ejercer su menguada masculinidad. ¿Se trata de la venganza del "segundo sexo" contra esos hombres que construyen esa ruina llamada Historia? No lo sé. Pero la alternancia entre los delirios ninfomaníacos de Nicolasa con la escena del fusilamiento de Iturbide, funciona de la misma forma que el hilo que une a la paranoide memoria de Carlota con el fracaso de su marido.

Esta primera novela de Rosa Beltrán es un retrato de familia que recuerda, por su engañosa inmovilidad, a los cuadros nacidos de la paleta de nuestros últimos pintores neoclásicos. Pero en *La corte de los ilusos* la palabra perfora el lienzo y nos coloca en el revés de la trama, donde ocurre esa historia familiar a la vez vulgar y sublime, la de ese Iturbide que prepara la ópera bufa de Santa Anna tanto como la comedia del arte ideada por Carlota de Bélgica. Al fin, Rosa Beltrán asume que don Agustín fue un hombre sin atributos, la marioneta de una intriga familiar que escandalizó a México en la misma medida en que se leen con fervor las notas de la página de sociales y de inmediato se olvidan. Se me ocurre que *La corte de los ilusos* es una novela sobre la ausencia de la Historia. Mal hubiera hecho Rosa Beltrán en inventar un mito donde no había material solvente para levantarlo. Mi único reproche contra su novela —una estructura dramática deficiente— creo que se explica por la imposibi-

lidad de Agustín de Iturbide a la hora de alcanzar una situación climática. Como el Simón Bolívar de García Márquez en *El general en su laberinto*, Iturbide se esfuma. Pero soy de los que creen que la Historia sólo sobrevive cuando la novela se atreve a encarnarla. Rosa Beltrán logra, en *La corte de los ilusos*, registrar cuán mostrenco fue el maldecido libertador de México. El fracaso de Iturbide como padre de la patria dice mucho sobre la debilidad y la fuerza de nuestras dulces tiranías. Rosa Beltrán aparece en la narrativa contemporánea de México como una escritora que postula problemas, consciente de que la desobediencia de la novela vale más que la soberanía, siempre efímera, de la Historia. ■

DAVID MEDINA PORTILLO

LUZ DE LAS COSAS

RAFAEL VARGAS, ESCRITURA LA FLOR
MARGEN DE POESÍA 39, REVISTA CASA DEL
TIEMPO, UAM, MÉXICO, 1995.
ILDEFONSO RODRÍGUEZ, MIS ANIMALES
OBLIGATORIOS, UNICAJA/RENACIMIENTO,
LEÓN, ESPAÑA, 1995.

No sé decir a partir de cuándo el lenguaje se ha convertido en una totalidad. Sin embargo, una cosa es cierta: en el extenso registro de la poesía actual el lenguaje parece más una sustancia que un atributo; esto es, en mayor o menor medida, casi no hay poeta cuyo trabajo no pretenda sacar a flote las funciones sustantivas del lenguaje antes que su vocación descriptiva, que no sepa

que en cada palabra respira la posibilidad de un fenómeno autosuficiente. Este hecho implica varios problemas de orden poético y no. Obvio los ajenos y me detengo, para efectos de esta nota, en uno absolutamente ineludible: esquivar el riesgo de autismo poético. No obstante, la solución no es tan sencilla como cualquiera podría pensar ya que, recordemos, en el descubrimiento de este poder autorreferencial se encuentra buena parte de los logros de la poesía contemporánea, a pesar de su tangible separación de lo "real", según alegato de alguna crítica. Pero para nuestra fortuna, la vida de la poesía depende de tanto de sus saberes como de sus incertidumbres; y acaso más de éstas si se destacan en cuanto interrogantes.

En este sentido, que el lenguaje poético erija su carácter de naturaleza cerrada nos enfrenta a otro aspecto no menos problemático: el de los cosas vistas como un absoluto. Estamos ahora ante dos realidades comunicadas entre sí dada su notable autosuficiencia aunque, puestos en la tarea de preguntar: ¿no es el encuentro de este absoluto material una posibilidad poética? Por vía diferente llegamos, creo, al mismo punto señalado entre otros por Rafael Cadenas, quien lo explica mejor que yo: "El nombrar poético estaría encargado de acercarnos a la cosa y dejarnos frente a ella como cosa, con su silencio, su extrañeza, su gravedad" (*Realidad y literatura*). Lo inquietante en la frase de Cadenas, sin embargo, es que a esa extrañeza material le correspondería una extrañeza literal, una suerte de palabras-objetos, por ejemplo. Estos asuntos dan para hilar con largueza, lo que no haremos aquí por obvias razones de espacio. No obstante, lo dicho sirve para encadenar dos cuestiones más inmediatas, a saber, el trabajo de dos poetas que reclaman una lectura atenta ya que nos ofrecen una lección de poesía interesante. Se trata de Rafael Var-

gas (México, 1954) y del hispano Ildefonso Rodríguez (Léon, 1952). Ambos construyen una escenificación de las interrogantes reseñadas más arriba de manera que, respectivamente, cada uno de sus poemas está vigilado por lo que antes llamé la inclinación sustantiva del lenguaje poético y, asimismo, por una razón esencialmente verbal que mide sus alcances y límites y hace, de ese envío, un paisaje de la escritura en tanto fenómeno que perpetuamente reinicia.

Precisando, el libro de Rafael Vargas es un breve conjunto marcado por lo que Juarroz habría llamado su intención vertical, esto es, por la apertura de una suerte de geología practicada sobre el lenguaje, el pensamiento y la experiencia, con el fin de acceder a lo anterior de las cosas, de ver no tanto su rostro oculto como su ser primero. Sin embargo, para Rafael Vargas la dimensión de la realidad tiene un equivalente en la dimensión de la página; seres y objetos aparecen como tales pero sobreponen, asimismo, su cualidad de nombres, su peso específico perseguido como huella, como el paso de una densidad verbal. Dice el autor:

amaso estas palabras con la mezuquina
[urgencia
de convertirlos en mi pan
en mi alimento
antes que en alimento de cualquier otro
reuniendo estas palabras deseo
trazar el contorno de lo que ignoro
comenzar así
de alguna manera
a conocerlo

De acuerdo con ello, hay en estos textos de Rafael Vargas una exposición diametralmente opuesta a la de sus anteriores libros —*Piedra en el aire* (1986) y *El habitante de la niebla* (1988)— en los que lo inmediato se empata al lenguaje de intención coloquial, reflejo no sé que tan espontáneo de una realidad cotidiana. Por el contrario, en *Escritura la*

flor esa misma realidad cotidiana gana presencia gracias a que las cosas conservan aún su patente individualidad. Y este es el acierto de Rafael Vargas: saber que, en el poema, incluso lo más cercano y ya visto es un fenómeno por conocer: "oscuro misterio/ (...) dice que todo está dicho/ que nada se ha dicho todavía".

Ildefonso Rodríguez es un caso aislado dentro de la poesía española actual y uno de los más gratificantes que he leído recientemente. Su poesía no me recuerda a nadie de las últimas generaciones de poetas peninsulares quienes, los más, viven prendados por la voz cantante de una "poesía de la experiencia". En este punto, el trabajo del autor constituye una excepción no sólo porque opone un fuerte sentido de libertad formal al viaje programado que dirime el terreno de la "nueva sentimentalidad", hoy de moda en la poesía hispana; Ildefonso Rodríguez posee, asimismo, un talento siempre puntual a la hora de sostener esa libertad que, bien dicha, es inteligencia poética. En este sentido, no es gratuito lo que J. C. Suñén ha señalado ya sobre la poesía de Ildefonso Rodríguez: "es un ejemplo de respeto al lector, traducido como participación de la inteligencia en la construcción del poema" (*Magazine littéraire*, marzo de 1995). Cito uno entre varios ejemplos posibles:

Qué murmuran esos ahí sentados en
[sillas difíciles
señalan con el dedo retocan algo
un clamor vegetal que se espesa y
[evapora
un vaho que da ansias
alguien corre con la boca seca
crece la tormenta en las sábanas
[tendidas
otro se pone el traje de fiesta se cuelga
[el tambor
bambolea el telón angustioso pasa el
[tren
de las tres dimensiones silba y tiembla;
[hay

fraguas encendidas alumbran manchas
 [muy desiguales
 y el frío en el vientre una grasa en los
 (dedos
 pájaros floraciones de la mirada

oigo ahora la buena voz reconocible
 ya viene la mano grande con la
 [penicilina

La distancia con los poemas de Rafael Vargas parece clara, sin embargo, existe un aspecto que, a mi juicio, comparten ambos poetas. Me refiero a su preocupación impostergerable por practicar cierto animismo verbal: reconocimiento de la vibración, el temple, la conducta y el ánimo de cada palabra. Es cierto que, a diferencia de Rafael Vargas, practicante ahora de un lenguaje desnudo, directo, Ildefonso Rodríguez pone en escena un manejo en donde los accidentes del lenguaje tienen un lugar preponderante. Aparecen así cambios de ritmo constantes, incluso en una misma línea; acercamiento de imágenes y metáforas extrañas pero cuidadosamente construidas; riqueza imaginativa que puebla al poema y le otorga una notable densidad sin temor, aun, de apelar a la expresión oscura ("Sentir el pez que nada bajo los pasos/ peces y muertos comunes/ y el taconeo de los hombres/ en lengua extranjera").

Concluyo recordando, brevisísimamente, las ideas del inicio de esta nota, las cuales, para citar de nuevo a Juarroz, pueden resumirse con un párrafo que, asimismo, afecta lo dicho sobre Ildefonso Rodríguez y Rafael Vargas: "Vivo el poema como una explosión de ser debajo del lenguaje. Descubro aquí cuatro elementos básicos: explosión, ser, lenguaje y debajo. Podríamos acercarnos a ellos diciendo lo anterior de otro modo: el poema es la expansión abrupta de una realidad fundamental que se genera a través de las posibilidades subyacentes de la expresión verbal y no

sólo por medio de su capacidad significativa inmediata".

ERNESTO HERNÁNDEZ BUSTO

DOS LIBROS

DE LYDIA CABRERA



PÁGINAS SUELTAS,
 EDICIONES UNIVERSAL, MIAMI, 1994.
 CONSEJOS, PENSAMIENTOS Y NOTAS DE LYDIA E.
 PINBÁN,
 EDICIONES UNIVERSAL, MIAMI, 1993.

Me he sorprendido un poco al ver a Lydia Cabrera mencionada en *Lo stupore infantile*, el último libro de Elémire Zolla, notable estudioso de las religiones, quien cita *El monte* para demostrar la creencia animista en la montaña como un lugar sagrado, abarrotado por los espíritus. La otra sorpresa la debo a la antología *Páginas sueltas*, de Lydia y a dos textos orientalistas que allí aparecen: el trabajo de una precoz muchacha de 16 años que publica en la revista de su padre la traducción de una leyenda japonesa ("Leyenda de la bella cortesana Otsumi y del monje Itsari") y al mes siguiente un artículo sobre *El teatro japonés*.

Con esto, la coincidencia entre Lydia y Zolla se afina: ambos están en la encrucijada de la cultura occidental con el mundo africano y asiático. La cultura cubana se ha tomado como ejemplo de sincretismo o de mestizaje entre la cultura del blanco y la cultura negra. El mulato como el mestizo por excelencia. Pero se silencia, a menudo, que la isla sirvió de laboratorio casual para otra síntesis: entre la cultura negra y la de los trabajadores asiáticos,

importados en calidad semejante a la de los esclavos. Por los chinos, La Habana conoció el opio, la limpieza impecable de los "trenes de lavado", los carnavales asiáticos de la calle Zanja, cierta trompeta estridente y el arte de la charada. En uno de los ensayos de Lydia, "Charada para Roger Cailliois", se explica el mecanismo de este juego de barrio que llegaba a tener lugar cuatro veces al día: el banco escoje un número de los 36 de que consta la charada. Lo escribe en un papel y lo suspende de un cordel atado a una argolla del techo. A esta operación se llama "colgar el bicho". Nadie más que el banquero sabe qué "bicho", qué número-animal está escrito en el pedazo de papel que ya no se cuelga como antaño, sino que se esconde en cualquier lugar seguro. Cuando ha ingresado en caja el producto de las apuntaciones o apuestas, el banquero "descuelga el bicho", revela el secreto. Pero el verdadero sentido del juego está en una frase enigmática, en la adivinanza de un aforismo o un verso, con el cual el banco ofrece al público la posibilidad de acertar al número escogido. Lydia explica con detalle esta cultura analógica donde el número ocho, por ejemplo, cuyos significados son "Muerto-León-Calabaza", puede ser descifrado a partir de una frase tan enigmática como "Un payaso que a solas se pinta"; el muerto es aquel al que envuelven en una sábana blanca, sería la explicación para los profanos. Pero hay otra, derivada del sincretismo del juego: "Se refiere al flampe [en argot cubano "flampearse" es morir]; al *obonekue* o ñáñigo muerto, al que en una ceremonia muy secreta, el *Isunekue* o sacerdote de la orden le dibuja con yeso blanco el rostro, en las manos, en el pecho, brazos y piernas, los signos sagrados de la iniciación".

Cito este ejemplo para colocar a Lydia Cabrera en una vocación antropológica donde no hay ningún momento excluyente y todos son

igualmente importantes en la identidad: la charada se reproduce luego en las sibilinas frases de Lezama o en la prosa sincopada de Severo Sarduy. Los coolies son los abuelos de Wifredo Lam: gran amigo de Lydia, y cuya obra más conocida, *La jungla*, bien podría ocultar, bajo esa palabra tan poco cubana, los misterios de "el monte". Elémire Zolla tiene razón: el monte es la montaña, la loma, pero en Cuba quiere decir también manigua, conjunto vegetal agreste, antítesis de lo urbano. El monte es el imperio en cuyo centro no está la flor de loto sino la ceiba, y cuyo habitante no es el extasiado Kukai sino los móviles orishas niños.

En *Consejos, pensamientos y notas...*, la propia Lydia Cabrera ensaya la cultura de la sentencia y el aforismo penetrante. La lengua viperina, la frase lúcida e incisiva, es la veta moralista del señorío criollo. Lydia alcanza ese señorío en su habanera Quinta de San José, y lo sostiene en un medio tan hostil a la cultura como el exilio que le tocó vivir en "una Florida, tan desflorida para el espíritu". *Páginas sueltas* reconstruye las diversas etapas de esta formación: desde la niña frívola de las crónicas de sociedad hasta esa "blanquita" que se hundió en Pocolotti para escuchar a sus informantes: nadie la entiende, ni su clase, racista; ni los negros desconfiados del barrio. Luego, Europa: Madrid, donde conoce a

García Lorca (cuyos dibujos tanto se parecen a los emblemas o "firmas" abakuás, mientras que los de Lydia son divertimentos lorquianos); y París, en donde participa del descubrimiento de África, por parte de las vanguardias. "También ese descubrimiento dice Lydia Cabrera en una conferencia— abrió nuevos horizontes a la comprensión estética. En la primera y segunda década de nuestro siglo, antes y después de la primera Guerra, artistas como Derain, Matisse, Vlaminck, Modigliani, Juan Gris, Picasso, Braque, deslumbrados por estatuas y máscaras africanas, y un poeta, Guillaume Apollinaire, contribuyeron a asignarle un puesto de primer rango en el arte universal a la escultura de los que ya no se podían llamar "salvajes" (...) África influyó también en la literatura —en el surrealismo, empeñado en liberar la poesía de toda traba convencional— al ser conocida y divulgada la inmensa cantera de su literatura oral, y de un folklore que nada tenía que envidiar a los más ricos del mundo".

En París, Lydia asistió a las exposiciones del "exótico" arte africano; pero el peligro de esa lectura francesa quedaba conjurado con sus visitas a La Habana y los diálogos que allí tenía con sus informantes negros: Teresa Muñoz (Omí Tomí), Calixta Morales (Odedet), José de Calazán Herrera

(Bangoché) y otros. De todas formas, no por gusto la primera edición de los *Cuentos negros* salió en París, y fue reseñada con entusiasmo por Alejo Carpentier (que había escrito, por aquel entonces, su "novela africana" *Ecué-Yamba-O*), y por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, cuñado de Lydia y el primero que la había llevado a presenciar procesiones abakuás y juramentos ñáñigos. Ortiz, sin embargo, cayó en un equívoco que ha sido abundantemente propagado: considerar los *Cuentos* como una simple recopilación de fábulas, como una obra etnográfica, y no como lo que son: una obra de ficción, animada por un aire modernista y con fondo africano.

Hoy muchos consideran a Lydia Cabrera como la autora de una única obra maestra: los apuntes etnográficos reunidos en *El monte*. Convertido en libro de cabecera de la "santería", objeto de edición pirata en una Habana necesitada de mitos que ayuden a sobrellevar la realidad, *El monte* es sólo una parte en una obra tan literaria como cualquier otra. Agradecemos a Isabel Castellanos, editora de los papeles desconocidos que comentamos, y a Ediciones Universal, que ha dedicado toda una colección a Lydia, el darnos nuevos elementos de juicio para la consideración más completa de una figura indispensable en las letras cubanas. 