

LIBROS

WILFRIDO H. CORRAL

LA UTOPIA ARCAICA. JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Y LAS FICCIONES DEL INDIGENISMO

De Mario Vargas Llosa

Fondo de Cultura Económica, México,
1996, 359 pp.

Vargas Llosa escribió su primera nota sobre Arguedas en 1955. Desde entonces y hasta el discurso al recibir el doctorado *honoris causa* de la Universidad de Valladolid en noviembre de 1995, ha publicado alrededor de treinta artículos, ensayos, notas, prólogos, reseñas y textos afines sobre su compatriota. Ha sido una "relación entrañable", título del franco preámbulo en que explica la génesis más cercana (1977-1994) de su trabajo; y la obsesión cuyo fruto es este seminal libro no es menor a la que lo condujo a escribir sendos tratados sobre García Márquez y Flaubert. De este último y Arguedas ha aprendido sobre sí mismo, a la vez que su propia obra progresaba hacia otros estadios ideológicos y temáticos hartamente conocidos. Pero si se cree que *La utopía arcaica* es una compilación acomodaticia o conveniente de los textos anteriores, los lectores se encontrarán con

una sorpresa agobiadora y grata a cada instante. Conocer a Vargas Llosa es saber que su proteico sentido crítico se basa en una ética de investigación exhaustiva, en la paciente revisión de sus propias variantes, y sobre todo en el autoanálisis de sus convicciones y contradicciones.

Estamos ante el mejor libro jamás escrito sobre Arguedas. También estamos ante uno de los análisis más profundos, nuevos y honestos de un movimiento socioliterario (el indigenismo), y de un país: el Perú de la segunda mitad de este siglo. Claro, Vargas Llosa tiene la gran ventaja de haber combinado a la perfección teoría y práctica en sus quehaceres, y para el caso de Arguedas, el haberle sacado la delantera a la difícil e innegable relación entre literatura y política. Para entender a Arguedas hay que "vivirlo", no academizarlo incesantemente, y lo que le preocupaba a él estética e ideológicamente es lo que le sigue preocupando a Vargas Llosa. No obstante, la manera de llevar esas preocupaciones a un término es lo que los diferencia como propositos y latinoamericanos. Esa manera es también la razón de ser de este brillante libro. Si en *La orgía perpetua* el omnipresente yo vargasllosiano sirve para acercarnos más a Flaubert, aquí la historia de amor es reemplazada por un conmovedor análisis de lo que Vargas Llosa considera ser el patetismo del autor que examina. Esto se entiende al constatar lo que entiende el crítico por "utopía arcaica" y por las "ficciones" del indigenismo. Por la primera noción entien-

de la fijación de varios críticos nacionales (resumida en la del que postuló que "el espíritu del señor Carlos Marx rejuvenecerá el de los *ayllus*"), y de Arguedas, en imponer una visión social idealizada del Incario a la historia del Perú. Por la segunda entiende un corolario de la primera, en el cual los proyectos antiliberales, colectivistas, pseudomágicos y en última instancia reaccionarios del indigenismo han sido presentados como verídicos y realizables, en el proceder teórico y la aplicabilidad cotidiana.

Ya que cada uno de esos proyectos ha sido una especie de traba conceptual para la modernidad que aboga Vargas Llosa, sobre todo en la representación literaria y en la vida latinoamericana, los intersticios de ellos ocasionan que convierta en tesis sus discrepancias con los que abogan lo contrario. Así, en un recorrido que va desde Hildebrando Castro Pozo, pasando por Basadre y Porras Barrenechea, hasta el balance y liquidación de la utopía indigenista hecho por Flores Galindo en *Buscando un inca* (1986-1988), Vargas Llosa coteja su visión con la de los variopintos simpatizantes del mesianismo en las ciencias sociales, y desde ellas. Aplica esta misma estrategia y negociación a las visiones de los críticos literarios, terreno siempre más seguro para él, especialmente al notar los sectarismos de ese gremio. Debido a que el indigenismo posee una gran carga semántica y no es un privilegio peruano (especie de estribillo en toda *La utopía arcaica*), examina los ideales integristas de

autores como Ciro Alegría, Roa Bastos y Rulfo. Pero reserva un lugar especial en el capítulo IX para el análisis de precursores (según ciertos críticos) del indigenismo moderno, como el Inca Garcilaso y Guaman Poma. La complejidad de estos dos (a pesar de que el primero haya tenido "escasa influencia" en su vocación, como dice en su preámbulo) ha servido para que sus intérpretes superen el "nacionalismo cultural y romanticismo idealista" de Arguedas y presenten análisis "menos contaminados que los de antaño por el utopismo".

Cada uno de los veinte capítulos del libro es una re-escritura total de lo que ha venido postulando sobre Arguedas, más una puesta al día y evaluación precisa de la documentación primaria y secundaria pertinente. Aún más, es un entrelazamiento conceptual en torno a las tecnocracias de toda la narrativa, etnología, antropología y folklore producida por Arguedas. Las partes de ese entrelazamiento, por minuciosas o breves que sean, revelan la brillantez del creador que escribe sobre otro creador. Uno piensa en Paz sobre Sor Juana, en Cortázar sobre Arlt o Lezama Lima, en Butor sobre Montaigne, y en Nabokov y Updike sobre muchos otros. Vargas Llosa, nada extraño a la relación entre la vida y la novela, comienza su libro con la parte que más le ha atraído, y a la que le ha dedicado más páginas últimamente: el suicidio de Arguedas y su ficcionalización en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* y la crítica. Esto le permite explayarse (con su don para presentar de manera irrefutable lo que no se quiere aceptar o entender) sobre los dilemas del mestizaje, la literatura comprometida, la revolución cubana, y sobre todo, los entretelones de la esfera intelectual hispanoamericana de los años sesenta. Como demonios, estos temas volverán a reaparecer a través del libro, pero se engen-

dran desde una visión retrospectiva, que le permite lidiar abiertamente con "los críticos celadores de la corrección política" en torno a Arguedas. Los testamentos de Arguedas, título del primer capítulo, son las contradicciones que halla Vargas Llosa en "la superchería motivada por la ingenua creencia de que la buena literatura debe serlo, al mismo tiempo que en lo artístico, en lo ideológico".

Este caballo de batalla, llevado ahora a una sutileza patente por la experiencia demostrada en los tomos de *Contra viento y marea*, *La verdad de las mentiras*, *A Writer's Reality*, *El pez en el agua* y *Desafíos a la libertad*, se concretiza en los capítulos II, V, VIII, XI, XIV y XVII, que cubren la vida de Arguedas entre 1911 y 1969 bajo el título común "Entre el fuego y el amor". Si para Vargas Llosa la literatura sigue siendo fuego, vemos en estos capítulos que su amor por la vida admite una sensibilidad híbrida, un relato animadísimo. Pero no a lo postmoderno, porque los fragmentos, piezas y partes de la vida que rastrea nunca pierden interés, valor o verdad para los lectores. Si la vida de Arguedas terminó socavando su arte, arguye Vargas Llosa, las vidas de todos nosotros, en algún momento, llegan a dejarnos sin ganas de luchar. Y pregunta: ¿cuántos de nosotros producimos, mientras tanto, obras que nos sobrevivirán? El hecho es que Arguedas sí lo ha logrado, y Vargas Llosa nos muestra que, así no supiéramos nada sobre su vida, querríamos saber todo sobre su arte. La veta psicoanalítica, ya presente en sus trabajos sobre Sartre y Flaubert, recupera fuerzas aquí, pero no es la misma. Vargas Llosa ha cambiado, y también la actitud de la cultura occidental hacia esa metodología.

Como demuestra Vargas Llosa con creces en los capítulos III, IX y XII, la maniobra pedagógica de

Arguedas es mover al eurocéntrico y al indocéntrico hacia la misma ubicación temporal. Son maniobras que socavan la lógica institucional, y frecuentemente tienen una calidad incongruente, porque son inconsistentes con una manera de pensar "con sentido común" respecto a la integridad cultural andina. Lo que pasa es que el "sentido común" es frecuentemente ideológico, y las vindicaciones convencionales que operan con las alternativas de tradicionalismo y aculturación no son la excepción. Como diagnóstica Vargas Llosa en el precioso capítulo VII, "Una corrida de toros en los Andes", producir un sentido de contemporaneidad requiere no sólo el reconocimiento de simultaneidad espacial sino la interrupción de las convenciones que han enmarcado la autonomía occidental y su visión del Otro. Este gesto disruptivo, como precisa también en el capítulo X, a veces pasa inadvertido y otras es motivado conscientemente, pero está en toda la escritura de Arguedas. Es un gesto que algún exagerado diría que sólo se puede representar "parcialmente" dentro de la cultura impresa de occidente, porque ninguna cantidad de generosidad puede sobrepasar la coherencia estructural de esa tradición o la indiferencia que su hegemonía permite.

Vargas Llosa no cree para nada que Arguedas esté al margen de la historia "imperialista" occidental. Erróneamente se ha postulado que este crítico total es un espectador satisfecho de la civilización neoliberal, o que ve en la "desindigenización" la entrada a la modernidad del área andina. Son los extranjeros y naturales que más se preocupan por ese progreso los que abren *boutiques* cosmopolitas con los productos que les proveen sus progresistas amigos "nativos", cadena en que sale ganando el capitalismo que tanto menosprecian. Es esta progresión que Var-

gas Llosa critica como contrapunto al sector informal (el último capítulo). Él sí cree que Arguedas nos puede enseñar cosas que ni siquiera podríamos pensar o decir, así sean "apropiadas" rápidamente por las ortodoxias existentes, o se las "escriba" totalmente fuera de la historia. Es decir, los detractores respecto a su relación con Arguedas y el mundo indígena harían bien en releer a Vargas Llosa, porque prueba aquí que la actitud que eleva la Otredad a una especie de santo y seña trascendental sirve frecuentemente para obstruir el diálogo, o como reprimenda rutinaria a cualquiera que se atreva a mencionar asuntos éticos y políticos sustantivos.

Pero a pesar de que la relación de Vargas Llosa con Arguedas es especular, nunca vemos el análisis de una relación directa entre sus obras, lo cual siempre parece estar presente en los lectores de ambos. Lo que sí se ha señalado, y lo sabemos porque Vargas Llosa revela que se ha leído toda la crítica sobre su autor, es que éste y él proponen dos visiones de una sola América. Tal vez por eso Vargas Llosa opta por relatar la famosa polémica entre Arguedas y Cortázar, viéndose parcialmente en el espejo del argentino. Y vale citar completamente su conclusión:

Como he dicho antes, de esta polémica no se puede extraer una enseñanza intelectual porque en ella Arguedas expresó sobre todo sentimientos y emociones, y Cortázar, quien transparentemente llevó la razón, no hizo más que recordar que los escritores deben ser juzgados por lo que escriben y no por otra cosa, pues tratar de introducir, a la hora de analizar sus libros, criterios como los de su residencia (o la nación, la filiación política o religiosa, o la raza) sólo conduce a la arbitrariedad y la confusión.

Puede creerse que Vargas Llosa habla de sí mismo, y que ha arma-

do su propia trampa, porque lo que hace en el resto de *La utopía arcaica* es analizar y juzgar el contexto mayor de los criterios que dice que Cortázar sugería no considerar. Es precisamente por esto, y por la manera fascinante en que lidia con el sexo, la violencia, el machismo, los lenguajes, el exilio, el entendimiento histórico, la naturaleza, la religión y la mitología circundante, que este libro será leído hoy y en el próximo siglo. El último capítulo pregunta qué queda de la utopía arcaica un cuarto de siglo después de la muerte de Arguedas. La respuesta es obvia: una modernidad basada en sectores libres e informales, creada por el hecho igualmente obvio de que el estatismo ha defraudado a sus ciudadanos. Inevitablemente, y para cerrar el círculo, termina con una crítica nada reticente o eufemista a Fujimori, y contra la falsedad en el sentido extra-textual, continua condición andina. Y al decir "No es éste el lugar de discutir si la destrucción de la democracia se justifica con éxitos económicos y de orden público —yo, desde luego, creo que no y que el progreso alcanzado a través del autoritarismo tiene pies de barro— [...]" se está dirigiendo a sus críticos. Son éstos los que sacarán tanto o más provecho de este libro, como los lectores que lo hacen para encontrar, por enésima vez, su claridad de expresión e inteligencia absoluta. <



GUILLERMO SHERIDAN

LA VIDA EN MÉXICO EN EL PERÍODO PRESIDENCIAL DE ADOLFO RUIZ CORTINES

De Salvador Novo

Volumen Primero. Prólogo de Antonio Saborit; investigación hemerográfica e índice de nombres de Lligany Lomell. Colección Memoria mexicana, CNCA, México, 1996, 541 pp.

Todo lector y estudioso de la historia reciente de México sabe que en los volúmenes que recogen el periodismo sexenal de Novo hallará un *vademecum* de variopinta información. En una prosa de fitipaldi, con su agregado de ácido y ligereza, las crónicas de Novo tramitan un equilibrio de información política privilegiada, instantáneas agudas, sabrosos *flashbacks* y una solvente galería de retratos y costumbres que hicieron de él un eficaz historiador al margen.

Publicados originalmente por Empresas Editoriales, bajo la responsabilidad de José Emilio Pacheco (vigilado por Novo), *La vida en México* en los periodos presidenciales de Lázaro Cárdenas, de Ávila Camacho y de Miguel Alemán han sido incorporados ahora al catálogo del CNCA. No satisfecho con ello, el Consejo decidió prolongarla en este primer volumen publicado de siete anuncios que llegarán hasta 1973, cuando, a los sesenta y nueve años, Novo debuta en el más allá, como una duquesa jamona y empelucada, durante el olvidable brumario de Luis Echeverría.

La tarea ha sido encomendada a Sergio González Rodríguez y a Antonio Saborit. Este último se responsabiliza del primero de los tres volúmenes que cubrirán el periodo de Ruiz Cortines, que se coronó en diciembre de 1952. Hasta aquí todo parece de lo mejor. Pero a poco de leer, la sensación es más la de estar nadando el Canal de la Mancha (con mar picada): el primer volumen de *La vida en México en el periodo presidencial de Ruiz Cortines* es la tercera parte de un océano tedioso al que se debía haber fraccionado en una breve piscina.

Pero en México somos proclives a una inercia del prestigio que, combinada con amplios presupuestos universitarios o estatales, desplaza el buen juicio y la actitud crítica e instala en su lugar las certidumbres de la hagiografía, con la socorrida convicción que convierte a las hemerotecas en minas inagotables de "sorpresas" (y de riqueza curricular). Desde luego que hay raros casos en que así es, pero son mucho más aquellos en los que el resultado es la reiterada convocatoria a reconocer que el juicio del tiempo (es decir, de la crítica y los lectores) fue errado, y que tal poetastro orbital o tal prosista desenfocado fue víctima de una injusticia que por fin ha encontrado su quijote y que resulta, a la vuelta de los años, un nuevo imprescindible en el inventario de una bodega. De este modo, el cruce entre nuestro indeciso canon y la hemeroteca se está convirtiendo en la levadura de un monstruoso pan de muerto mexicano.

Este volumen es una muestra palpable de esos riesgos, que un comité adecuado en CONACULTA debería haber ponderado con cuidado. Recoge las "Cartas" que, por intermedio de Daniel Morales, dueño de la revista *Mañana*, Novo dirigió a sus lectores entre 1952 y 1954. En ellas, Novo básicamente

continuó narrando sus aventuras como hombre de teatro, su aspecto sin duda menos interesante (y el de su generación, por no decir que de la cultura mexicana moderna, salvo las muy meritorias excepciones), iniciadas al final del *Miguel Alemán* preparado por Pacheco en 1966. Las crónicas, así, escasa relación tienen con el vasto título *La vida en México*, pues que se reducen a relatar minuciosamente los oficios de Novo como dueño, promotor, empresario, actor, taquillero, abogado y director de escena de su Teatro de la Capilla y sus avatares como chef y mesero del restorán alledaño. Y si México es un teatro, no lo es tan pequeño. La mirada de Novo, que durante los sexenios anteriores había iluminado y ensombrecido (pues la mano que escribía — como la que satirizó a Rivera en *La Diegada* — no estaba vendada, pero sí vendida) el vasto escenario de la realidad política y social del país, en este volumen se enfoca al minúsculo escenario de este teatro de bolsillo, juguete y terapia de un hombre que, muy remoto del ácido comentarista a contrapelo, del observador vitriólico de antaño y su equipo de orejas y espías, ha devenido un orondo señorón de abuelo que disfruta los réditos aportados por el capital de su leyenda. Una transición de este tipo, no es desde luego lamentable en sí; Novo, sin embargo, envejeció mal, fuera de sus *Diálogos* y sus sonetos "fáciles" en los que se burló espléndidamente de su vejez. Había explotado una veta redituable poniéndole sazón irónica al guiso político, paseando su figura epatante por la escena social, convirtiéndose en punto de referencia y en celestino de todo tipo de intereses y, a los cincuenta años de edad, disfrutaba enormemente de su calidad de consentido, de poeta incorporado al *tout Mexique*, de tiburón untuoso de carne y hueso que ya se anunciaba al promediar las

"Cartas viejas y nuevas" del Miguel Alemán. El feroz Molière ha devenido en triste *monsieur Jourdain*: el Burgués Gentilhombre. En esa primera de las tres entregas de Ruiz Cortines, hasta su célebre prosa de latigazo se ha apaciguado en una indolencia de taquígrafo. No mira ya el desfile de protagonistas de la vida pública de México, con todo lo patético, lo glorioso, lo inmoral o lo vulgar que podían ser, sino la gorda gavota de pares y colegas que antes temían figurar en su columna y ahora se retratan con él en el oropelesco Gotha de la familia revolucionaria. La verdadera, la única puesta en escena de la Capilla era la de este mutuo reconocimiento, pero nada dice Novo de ella. En este sentido es curiosa la entrega del 24 de enero de 1952, en la que Novo denosta a "los arquetipos de la prosperidad" y a los "talentos que no necesitan ser muy elevados para volverse muy populares y muy ricos" (p. 59), proponiéndose en cambio como "un artista honesto que busca la verdad o persigue la belleza". Pero ¿cómo creerle? ¿Qué hacer con un Novo que espía tras el telón, todo ansiedades, las reacciones de la "Primera Dama del país" ante una puesta en escena; que no descansa hasta escucharla decir: "Es necesario que el señor presidente vea esta obra"? Y concluye Novo: "Porque, en efecto, esta obra contiene un mensaje de moralidad, de rectitud, que concuerda profundamente con su política", a lo más que se atreve para insinuar la fiesta de Alf-Babá del sexenio anterior. El resultado es una prosa de agenda llena de *garden parties*:

Quedamos en una mesa don Pedro, don Juan Esponda, el doctor Alamillo y yo. Los nietecitos brotaban sus cabezas como flores entre el paisaje y daban la primeras muestras de su personalidad: la Yolis de la Chata enfurruñada, con el ceño fruncido (*sic*); la

Rosa Marta de Perico apacible, sonriente, pequeñita; la Esperanza de Irma anunciándole a su papá que le va a dar una sorpresa, que consiste en decirle que ese día no mordió a ninguna niña en el colegio.

¡El "Aretino menor" de quien habló Octavio Paz redacta ensaladas popoff, feliz de que ocupen las butacas de su teatro Fidel Velázquez o Roberto Casas Alatríste! Pero *La vida en México en el periodo de Ruiz Cortines*, debe mucho de su triste carácter también a la miseria de su época: los cincuentas son un periodo soso en el que los muebles están llenos de picos, las señoras de cadenas y la política de glostoros cuyo único servicio a la patria fue salir en las fotos de Héctor García. La norteamericanización avanza; es concebida la primera generación Spock-azteca; el cine a colores descubre que los estudiantes beben leche malteada; la Colonia del Valle representa el paraíso en la tierra y las obras de teatro se titulan *Las cosas simples* o *Mamá nos obedece...*

Quizá el esfuerzo de Saborit debería haberse restringido a seleccionar unas cuantas páginas, perdonándole la vida al prestigio de Novo y a varios árboles merecedores de mejor destino. Los estudiosos de la historia del teatro mexicano (quizá lo único que queda del teatro mexicano es su



historia) ya podrían haber repasado su *Mañana* para hacer su trabajo de hoy sin la ayuda de este tumbaburros de vanidad. No está la obra tampoco a la altura del esfuerzo de Saborit, que lo prologa con cuarenta nutridas páginas tituladas "El fantasma en el espejo" en las que, decidido a ejercer la legitimación historicista, justifica las veleidades teatrales de Novo demostrando que Federico Gamboa y José Tomás de Cuéllar las tuvieron; explica sus "Cartas" apelando a la marquesa Calderón de la Barca, que también escribió algunas o explica el amor de Novo a la comedia contando de nuevo la historia del Teatro de Ulises. En fin, una labor urgida de justificar la desmesura del proyecto, y que se delata como tal en el reiterado empleo de aumentativos y de argumentos de autoridad: este primer volumen le parece a Saborit "una obra capital para la literatura mexicana", y llega a sostener que está escrito con una "prosa ejemplar".

Hay que merecerse los epígrafes. El del prólogo de Saborit es de José Bianco y dice: "¿Cómo no desconfiar de un hombre que legará a la posteridad todas las palabras inteligentes o estúpidas que escucha?". Las que escucha de otros, pero sobre todo las de sí mismo. Saborit escuchó la pregunta de Bianco, pero no la respuesta de este Novo anodino. En su momento, José Emilio Pacheco le dijo a Novo que este material estaba "demasiado cerca para ser historia y demasiado lejos para ser actual" y se negó a editarlo. La verdad es que le pareció irrelevante... ¡no apareció hace un par de años una carta de Pacheco en ese sentido? Saborit no quiso escuchar esas palabras inteligentes y logró lo que imposible parecía: crear un volumen de Novo cuya única importancia, admonitoria, consiste en demostrar que hasta Novo puede resultar prescindible. <

ADOLFO CASTAÑÓN

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

Contada a Fernando del Paso

Colección Memorias Mexicanas, segunda edición corregida y aumentada, CNCA, México, 1996. 187 pp.

Juan José Arreola (Jalisco, 1918) es uno de los relicarios de la vida literaria mexicana. En pareja con Rulfo ha sido —en palabras contadas al novelista Fernando del Paso— "una especie de caballito de batalla, una yunta". Se contagia, se beneficia, es un síntoma del "auge literario de México". *Memoria y olvido. Vida de Juan José Arreola (1920-1947) contada a Fernando del Paso* razona las intermitencias del recuerdo y de la amnesia de un escritor (entre los dos y los veintinueve años) que, pasados los setentas, se sabe condenado a prisión perpetua en la cárcel de su identidad: "...ególatra no, porque me detesto, me aborrezco, pero sí egósta, egocentrista y hasta egotista. Yo soy yo y es sólo a través de la palabra yo que contemplo al mundo. Veo a la "y" como una horqueta en cuyo centro está la "o" como una lupa, como un cristal o como un cero". Un egoísmo peculiar. Veinte años antes, también en una entrevista con otro autor de novelas (Federico Campbell)* sabía declarar: "...no soy más que un medio de comunicación; me catalogo a mí mismo como un megáfono, un

* F. Campbell. *Conversaciones con escritores*. Sep Setentas, México, 1972.

transmisor, un magnavoz aunque no sea de muchos watts". Una condición peculiar la de este "egotista" medio de transmisión tan proclive a *alternar*, a transformar al otro en medio de transmisión.

No escapa al lector la curiosidad paradójica de este libro: un ejercicio de memoria de un escritor que se da como un ensayo hablado, contado a otro autor (Fernando del Paso) diestro en la re-escritura y en la fragua de monólogo (por ejemplo, los monumentales de Carlota la Emperatriz belga en *Noticias del Imperio*). Contar la vida a otro no es episodio del todo inusual en las letras. Muestras de prosa ventrilocua son los *Infantinos* que Alonso Ramírez recordó para Don Carlos de Sigüenza y Góngora o las aventuras por la Florida que Hernando de Soto le narró al Inca Garcilaso. El armisticio de las armas y de las letras se consume cuando el hombre de acción le pide al hombre de letras que arraigue en el papel lo que el otro trilló en la tierra.

Pero ¿qué sucede cuando un hombre de letras le pide a otro que lo arraigue en la escritura de su propia vida? ¿Quiere decir aquí que Juan José Arreola ha elevado el esgrima de la palabra hablada al punto de transformarse por propia voluntad en un dictador? ¿O sólo debe inferirse que el escritor hablado ha elegido (a la manera de Borges) la entrevista como una forma ambigua de realzar y a la par disminuir su importancia y de poner en la boca de una tercera persona —¿el lector?— que no es ni la voz del Autor ni la voz del amanuense los recuerdos de una vida que divaga por las ramas de la superficie egótica y hurta así la raíz dolorosa? ¿Hasta qué punto tienen razón quienes creen —como Evelyn Waugh— que dos hombres escribiendo un libro son como tres personas intentando hacer juntas un bebé? ¿Hasta qué punto es cierta la creencia de que

la autoría bicéfala acarrea —como piensa Agatha Christie— el doble de trabajo para el uno y la mitad de las regalías para el otro? Sea lo que sea, en este caso cabe resaltar con aplauso escrito la voluntad así del modelo esculpido (Arreola) como del escultor (Del Paso) que ha sabido extraer de la piedra bruta de la charla la figura de una vida marcada por el pudor al punto que sólo sabría revelar sus secretos al espíritu santo de la posteridad en la confesión contada y ante la mirada oída de un testigo de honor.

El libro escrito con dos cabezas y dos manos pertenece a ese género, tan moderno, inaugurado por James Boswell y al cual Eckermann daría áulica inflexión. Moderno porque el perfeccionamiento de la memoria mecánica en todas sus formas no sólo auspicia sino que en cierto modo apremia este género de faena compartida, de conversación y enseñanza transcrita cuyos memorables, memoriosos precursores llevan los nombres de Jenofonte, Platón, para no hablar de los apóstoles que buscaron la salvación del salvador por la escritura. Género moderno no exento de peligros literarios, la entrevista, la transcripción, la restauración escrita de la arquitectura hablada enfrenta sobre todo el escollo de la facilidad que procuran los dispositivos electrónicos y mecánicos y que podría producir el espejismo corrosivo de que el escritor, como César, está más allá de la gramática. Por esta razón, un libro como el que aquí leemos resulta digno de aprobación: *Memoria y olvido* es un libro donde la memoria no ha olvidado su compromiso con la escritura. La conversación, entendida aquí como un deslumbrante monólogo sostenido (entre adagios y allegros), no sabría explicarse sin el pastoreo silencioso pero eficaz del escritor-amanuense que parece un devoto practicante de esa variedad

del documento llamada historia oral. Desde luego, no sabría existir sin la animada decisión del personaje protagonista (Juan José Arreola) cuya vocación responde al llamado y alinea un ensayo de egohistoria que, de hecho, el historiador de las mentalidades deberá leer junto a los que el historiador Jean Meyer editó con ese título hace años.

El libro conjuga, conjurándolos, dos tiempos y dos espacios. Zapotlán y París, la infancia pastoral y la juventud crucificada, con las estaciones intermedias obligatorias que son las ciudades de México y de Guadalajara. Los capítulos sobre la Galilea mexicana y el Gólgota parisino se alternan y saben dar la impresión de un *cogito interruptus*, de un sentimiento y pensamiento incesantemente arrepenido y recobrado que deja en el lector la sensación vertiginosa, casi diríamos la imagen del remordimiento, de un individuo que, como Tántalo, sufre el hechizo del mundo: éste lo aparta de él sólo para devolverlo a su centro y, una vez ahí, lo pierde cuando éste intenta ganar su nombre. Más allá del sabroso e ineludible pintoresquismo, más allá de las anécdotas iniciáticas que cifran, como un jeroglífico, el vínculo ritual que Juan José Arreola sostiene con el orden del espectáculo, con la prosa del mundo y con ese gran comediante del teatro del mundo que lleva su propio nombre, más allá de la sabrosa hojarasca anecdótica (retengamos aquí la parvularia religión de la Babucha), *Memoria y olvido* resulta un libro difícilmente soslayable para cualquier interesado en la historia de la experiencia verbal en México. Pues, antes que un hombre de palabra escrita, Arreola es un lector, un testigo de la voz y su milagro, un acaudalado de la herencia y del tesoro nominal, no sólo un enamorado de las palabras sino un anfitrión mental de versos, pala-

bras y parlamentos: "Llevo en la memoria miles de nombres, como todos ustedes, sólo que yo puedo recordar en un instante seguido, de memoria, cien nombres de pintores y de ajedrecistas, y doscientos de ciclistas, y, como dijo el vasco, pajaritos me los como todos; quiero decir que en mi memoria viven y despiertan los nombres y los textos fragmentarios o íntegros de quienes han escrito de manera perdurable".

El lenguaje representa para este escritor que ha ejercido innúmeros oficios —relojero, carpintero, tipógrafo, juez de tepaches— y practicado diversos juegos y deportes —ajedrez, bicicleta, ping-pong— un instrumento que le permite apoderarse de la realidad y soslayarla antes de reconocerla. Así, por ejemplo, el Renacimiento italiano ya era suyo sólo por la memoria de los nombres del Bronzino, Tintoretto, Cimabué, y conoce París antes de visitarlo sólo por la memoria de Salavin, el protagonista del quinteto novelesco de Duhamel: "...desde niño he tenido la manía por los nombres sonoros y extraños y quizá algún día haré la antología de los nombres hermosos y la publicaré bien impresa, con tipografías y papel bello". Tanto más bellos —añadimos— cuanto más preciosos y musicales sean sus nombres. A su vez, la pasión por el lenguaje está relacionada con la fuerza de la memoria. A semejanza de otros memoriosos legendarios —por ejemplo, de Mr. *Memory*, como llama Sergio Pitlor a Carlos Monsiváis— Arreola tiene una memoria tan espléndida como inquietante; la lleva en la sangre y palpita dispersa por todo el cuerpo. Fenómeno eléctrico que invade todo el cuerpo, Arreola asocia la memoria al orgasmo; a su entender, la memoria es una propiedad de su cuerpo, una variedad de la condición orgánica. Pero, a diferencia de la de un poe-

ta-filósofo como Octavio Paz, la suya no es una memoria de argumentaciones y tramas intelectuales sino de personas y personajes, de objetos y de versos. No parece necesario insistir en que Arreola pertenece a una familia y a una sociedad que la practican. Confiesa con espartana naturalidad que las obras de Gustavo Adolfo Bécquer, "las rimas, las leyendas, las cartas, fueron casi todas memorizadas por la mayor parte de la familia". Otros testimonios de la época y de la región (por ejemplo, algunos de los recogidos en los Ensayos de Egohistoria ya mencionados o en el *Testimonio* redondeado de Ezequiel Mendoza) redondean la imagen de una sociedad preñada, inspirada por el recuerdo del mundo. Es curiosa la asociación que hace Arreola de memoria y orgasmo, el lector hubiese atrevido antes un vínculo entre insatisfacción y recuerdo, hubiese imaginado antes una comparación entre los artistas de la memoria y los artistas del hambre. En cualquier caso, Arreola no podía dejar de ser un espacio de la memoria, un agente de la reminiscencia como si el que recuerda fuese a su vez elegido para ser recordado. La asociación de memoria y orgasmo dirige la atención hacia un tema sugerido por la palabra olvido que aparece en el título. Me refiero a la castidad, al pudor de la memoria, al deseo no sólo de recordar sino también de olvidar. Pero si la memoria, como sostiene el inolvidable Thomas de Quincey, es un palimpsesto, el olvido sólo es una fantasía, por así decir un capricho editorial. ¿Puede un hombre como Juan José Arreola darse el lujo del olvido? ¿Sería posible pensar que en su caso la memoria funciona también como una máquina del olvido?

Memoria y olvido sostiene un equilibrio arriesgado entre monumento y documento, una ambigua alianza entre el testimonio y la es-

tua. De un lado, el libro guarda la virtud, todavía estremecida, de la confesión; del otro, ostenta un cierto carácter coreográfico, casi escultórico. La confesión... pero ¿es posible para un pecador como Arreola, que sólo (¿no es bastante?) ha pecado de palabra, hacer del instrumento de su falta el medio de su arrepentimiento y absolución? ¿Le podemos creer cuando sostiene que "confesional como soy y he sido siempre pertenezco al orden de los montaignes, de los agustines, de los villones en miniatura...? Sí pero a condición de subrayar la palabra *miniatura* pues nuestro artista sólo es sincero cuando es conciso ("un día dejé de fumar por olvido"), verdadero cuando a las frases "les aplico la lima en el sentido de que las ajusto". Hasta sugerir una variante del lema cartesiano. "Yo limo el lenguaje, luego existo". Arreola será así un autor sincero en el sentido etimológico. Como la miel sin cera a fuerza de ser depurada. ¿Cabe este tipo de sinceridad en la palabra contada a otro y escrita al alimón? Desde ese ángulo, muy lejos del impulso rústico, este *relicario* se presenta como el ejercicio culminante de una re-escritura de la vida y de la memoria pues el autor que recuerda estos episodios —por ejemplo los de Zapotlán ya recordados parcialmente en *La feria*— ¿recuerda las escenas originales o bien recuerda la última vez que recordó o escribió su recuerdo? Olvidándose en su propia memoria, entregándose obstinadamente a sus recuerdos, Arreola hará de sus registros imaginados un palimpsesto en el cual se escribe y se borra y se vuelve a escribir y a borrar el mismo texto que, por el sólo hecho de ser dicho y de no quedar escrito subsiste al infinito, más acá de la absolución. La figura que se desprende de los recuerdos contados a otro es así, para evocar a Papini, el retrato de un hombre inacabado. De tal suerte,

en virtud del pacto entre oyente y contador, de la alianza infinitamente postergada entre oralidad y escritura, entre la oración del corazón y la oración pública, se accede a un compromiso entre las cláusulas lapidarias de la escritura y la fermentación continuamente improvisada del habla. Se consuma el compromiso entre el testamento definitivo de la palabra labrada y limada, escrita y estampada y "el vicio kafkiano de la postergación", la vertiginosa avidez de la inminencia y su procastinada "capacidad de resurrección". Si "la palabra", siempre según Arreola, "es un medio de ocultación", la palabra escrita resultará un instrumento de ocultación definitiva. De ahí que contar la vida en vez de escribirla represente en cierto modo una forma de nadar y guardar la ropa, de clausurar el huerto dejando una puerta abierta, un modo de engañar el conjuro de lo irrevocable. Esta necesidad de elusión será precisamente una de las leyes que obligará a Arreola a huir (por ejemplo de C.G. Jung, a quien dejó plantado), a moverse sin cesar (su leit-motiv), a ser una urna itinerante, una portátil "tumba sin sosiego": "Me sucedió —dice— como otras veces en mi vida que me dio miedo el éxito. Apagué la lámpara en el momento de su esplendor, de su ignición más intensa. Me devolví de Guadalajara, de la ciudad de México y, por último, me devolví de París" (...) "mi madre nunca me perdonó todas las veces en que yo desistí de algo". El rechazo del éxito, del progreso personal es paralelo a una afirmación del regreso incesante, del regreso infinitamente postergado y de la nostalgia como método. El regresivo Arreola, por fortuna, se niega a asumir cualquier personaje o salida fácil, cualquier opción que no sea la de su propio fracaso. Entre la magia y el desencanto, comparte una visión hondamente

romántica según la cual los caminos del arte atraviesan el descenso y la caída. "En la literatura y en la vida, sigo en el Infierno. Cuando mucho conozco un poco de purgatorio". Su agresiva prosodia contra la mujer es, según él mismo, "blasfemia en el más religioso sentido de la palabra": de ahí que "el huérfano del seno paradisiaco" deba reconocer que sólo es un defroqué de la religión del amor. La fuga y la blasfemia harán de Arreola una conciencia desgraciada, una inteligencia irrevocablemente decepcionada de la historia y de la tierra, una solitaria voz hechizada por su propio grito. La "fuerza oblicua", el "trote del coyote", el diagonalismo, el "espíritu de alfil" que según él caracterizan a Juan Rulfo tienen sin duda cierto parentesco con "la desnudez del árbol sin hojas", con "ese lenguaje al que aspiro y al que me he acercado alguna vez, el lenguaje absoluto, el lenguaje puro que da un rendimiento mayor que el lenguaje frondoso". En un estilo o en otro, poco o mucho, "lo que importa es escribir de manera excepcional".

Testamento hablado y callado, memoria y olvido traza el autorretrato de un artista que ha llevado ¿el pudor?, ¿el virtuosismo? al grado de estampar su confesión en la memoria grabada de un amanuense (Fernando del Paso) que resulta él mismo un editor, un administrador sigiloso pero eficaz del tesoro vivido y hablado por Juan José Arreola —el mejor actor de su autor, pero el hecho mismo de que haya sido contada, hablada, grabada y luego escrita, transcrita, editada, zurcida, limada y pulida por ambos no nos debe distraer del carácter esencial de este palimpsesto donde, más allá del oficio de Del Paso y más allá de las conversaciones de Arreola es posible oír, entre las líneas sobrepuestas, entre el documento y el monumento, la voz del otro, la otra voz que diría Octavio Paz, la

que se dejó oír "un solo instante a través de la zarza ardiente", Juan José Arreola, culmina su primera etapa de virtuoso del escapismo en París: una noche, en una fiesta ofrecida por una noble dama de la aristocracia francesa en el invierno de 1946-1947, en compañía de Octavio Paz y rodeado de celebridades inminentes o establecidas como Albert Camus, el joven improvisador, el nervioso actor y poeta mexicano, siente que no debe estar ahí, en ese palacio donde se puede comer y beber a pesar de las severas restricciones impuestas por la guerra cuyas cenizas todavía humean alrededor y, contra todos los consejos y súplicas, se arranca de ahí en plena noche, sale disparado a campo traviesa —en aquel entonces por esa región de París sólo había establos— y atraviesa los llanos, las calles desiertas y heladas, en un desesperado *regressus* hacia ninguna parte, espoleado por un vértigo irrefrenable, se hunde en la noche como quien quisiera atravesar el océano, sale a contemplar en las calles desiertas la tempestad que conmueve su interior del mismo modo que semanas antes en el Liberty, subió a la cubierta del barco que atravesaba una tempestad en el Atlántico ("porque me dije: 'yo esto no me lo pierdo'") para contemplar la agitación del oleaje que reflejaba el agitado teatro que sacudía su interior. ¿Qué vio Arreola en esa noche faústica en la que hace crisis y culmina su arte de la fuga —para evocar el bello título de Sergio Pitlor—, la imposible taumaturgia en la que se hurta de la sombra y del espejo, del día y de la noche, de la segunda muerte y del segundo nacimiento? ¿Acaso comprendió que él, el francés electivo, el comediante y poeta parisino nativo de Zapotlán, no podría, no sabría tolerar la cercanía de los modelos originales en cuya imitación espontánea bastaba su encanto? ¿El azorado mozo mexicano

vestido "de viejito francés" comprendió ahí que de vivir en Francia su destino no podía ser sino el de imitar incesantemente su propio escenario regional y el de hacer de su rostro el espejo más transparente de la lotería mexicana, de la feria nacional? <

RAFAEL-JOSÉ DÍAZ

SIETE DÍAS DE AYER

De Claude Esteban

Taller de Traducción Literaria, La Laguna, 1996. Traducción colectiva del Taller de Traducción Literaria de la Universidad de La Laguna.

Si toda verdadera palabra poética ha de tener su origen en lo que Paul Celan denominó *germinal Nada*, es decir, en un espacio de desposesión última que conduzca al lenguaje al límite de lo inaplazable y lo fuerce a nacer en toda su potencia restauradora o salvífica, entonces nos encontramos ante un libro que responde perfectamente a aquella idea celaniana. Y no sólo porque la palabra es aquí un canto del límite, una conculcación de todo espacio a través del surgimiento de un espacio nuevo, originado en la sed inmensa de ese canto, en su necesidad de una *sede sonora* en la que la vida sea otra vez posible —la vida como precariedad, como incertidumbre, como ignorancia última. No sólo ahí como digo, en esa *nada* o *el espacio*, puede advertirse la filiación de este libro, sino también en un irrenunciable sentido de lo musical. Lo musical, en primer lugar, como ordenación ritual, como disposición

de los espacios sonoros en figuras actuantes; pero lo musical, asimismo, como iteración de unas estructuras numéricas que hacen del lenguaje poético un *cantus*, un *mantra*, una salmodia litúrgica.

O un largo, secreto himno órfico. Hay en el centro de estos poemas un espacio vacío, una figura ausente a la que la palabra poética se dirige incansable como única interlocutora posible. Un espacio que estuvo lleno un día, no hace mucho: se habla de un jardín, de un alba, de una casa compartida, de una mujer que sonríe mientras duerme. Las imágenes de ese lugar y tiempo plenos acuden al lenguaje como reminiscencias o *revenues* en el presente de dolor. Acuden porque son convocadas: esa mirada constante sobre la pérdida, esa sed infinita de un espacio donde alojarla, esa reiterada invocación de una presencia, son las vías que conducen al encuentro último, a la germinación de un lenguaje restaurador.

Siete secciones de siete poemas cada una: siete días de ayer. Palabra cíclica, la de este libro, como cíclica es la morada primera del hombre: el día. Ese espacio temporal que conforman el día y la noche se presenta aquí con frecuencia desde uno de sus bordes internos o momentos de pasaje o intersticios o puertas: el alba, el amanecer: "Concededme la mañana, estas horas/ aún del amanecer/ cuando todo comienza". La mañana es acaso ese espacio deseado en el que el poeta espera un nuevo nacimiento; un nacimiento que, como todo proceso cíclico, debe tener lugar por intermediación de una muerte. Estamos aquí muy cerca de cierta sabiduría primitiva: el acceso a la verdad, lo más deseado por el iniciado, es a la vez muerte y segundo nacimiento. Muy cerca también de uno de los textos centrales de nuestra tradición, el *Apocalipsis* de San Juan, del que se recrea el pasaje del libro

comido que provoca amargura.

No quiero acabar esta breve nota sin decir algo sobre la traducción de *Siete días de ayer*. En junio de 1995 se funda en la Universidad de La Laguna un Taller de Traducción literaria integrado, en su mayor parte, por alumnos y profesores de la Facultad de Filología. Uno de sus objetivos fundamentales será la práctica de la traducción colectiva. Tras un primer libro, *Sonetos profanos y sacros*, del poeta italiano Paolo Valesio, publicado en esta misma colección, el taller emprendió la traducción de *Sept jours d'hier* (1993), de Claude Esteban. A lo largo de varias semanas, los miembros del Taller llegaron a una versión "definitiva" que fue revisada, en una última sesión, por el autor (que es también un reconocido traductor). No sólo cabe elogiar el magnífico trabajo de traducción cuyo resultado es *Siete días de ayer*, sino sobre todo celebrar una iniciativa que, como la del Taller de traducción literaria de la Universidad de La Laguna, introduce una práctica hasta cierto punto novedosa en el mundo hispánico, enriqueciendo de este modo el vasto espacio de nuestro idioma. <

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

SALÓN DE BELLEZA/EFECTO INVERNADERO

De Mario Bellatín

CNCA/ El Equilibrista, México, 1996, 126 pp.

"Cualquier clase de humanidad se convierte, con el tiempo,

en humana", dice Kawabata Yasunari en el epígrafe de *Salón de belleza*, la primera de las dos novelas cortas en un volumen con las que Mario Bellatín (1960) se presenta en México. Narrador del mal, dueño de un estilo inconfundible por su atonía, autor de capítulos que son encuadres cinematográficos casi inmóviles, Bellatín logra en *Salón de belleza* una *nouvelle* que edifica a través del horror más contenido. Un peluquero homosexual, aficionado a los peces raros, convierte su propio salón de belleza en un moridero. No puede ser sino el SIDA la enfermedad terminal que padecen los clientes de ese improvisado enfermero que actúa sin motivos filantrópicos o religiosos. Su labor, despiadadamente higiénica, se asume inútil dado que recibe enfermos en avanzado estado de agonía, sin proporcionarles medicamentos, paliativos naturales o consuelos piadosos. En *Salón de belleza* está prohibida la oración lo mismo que la terapia. El héroe de Mario Bellatín es, tan sólo, un Caronte.

Autor de *Las mujeres de sal* (1986), *Canon perpetuo* (1993) y *Damas chinas* (1995), Mario Bellatín ofrece una dosis de severidad formal a la nueva narrativa latinoamericana. Nadie más lejano del sentimentalismo trascendentalista que este extraño escritor plagado de manías herméticas y de fascinantes teologías. La pócima que Bellatín nos da a beber es amarga, y acaso, venenosa. Sus obsesiones, más expresionistas que románticas, se destilan a través de una prosa tan escueta como envolvente, casi altanera, cuya eficacia está en parecer lenta cuando es, en realidad, vertiginosa. Crea ese malestar adictivo propio de la literatura que no se olvida.

Si *Salón de belleza* es una crónica del sidatario que remite a la pestilencia medieval, *Efecto invernadero*, menos lograda, es una meditación sobre la fatalidad de la

infancia. Mientras que *Salón de belleza* desarrolla la frase de Kawabata que la presenta, demostrando la humanidad de la descomposición, *Efecto invernadero* parte de una frase del poeta peruano César Moro: "Antonio es Dios". Pues es un Antonio, personaje de la segunda novela, quien escribe y diseña su muerte: *Efecto invernadero* es un tratado breve sobre la enfermedad que me recuerda, por su entramado sentimental, a *El inmoralista*, de Gide. Pero Bellatín priva al enfermo de todo su prestigio como paradigma del Yo lírico, despojándolo de sus ropajes neoclásicos para entregarlo, sin sabiduría, al moridero.

El mundo de Mario Bellatín alcanza un grado fascinante de complejidad en *Poeta ciego*, novela aún inédita donde se refleja su pasión por la escritura secreta, los detalles corporales sujetos a diligencia judicial, los seres cuyo nombre es adverbio, y por el cadáver como mapa de la vida. Practicante de la autopsia, Mario Bellatín, peruano nacido en México, vuelve al origen, con un clavel rojo en la mano. Espero que se convierta en uno de los narradores latinoamericanos más singulares de nuestra generación. ◀

DAVID MEDINA PORTILLO

LA MEMORIA Y LA PIEDRA

De Juan Luis Panero



Editorial Vuelta, México, 1996.

Hay poetas para quienes la razón natural del poema consiste en transformar cierta experiencia del mundo —la

particular realidad vivencial de quien escribe— en lenguaje. Y si bien es cierto que toda poesía es, según sabemos, un testimonio biográfico, también es verdad que no toda escritura facilita el acceso directo a la "historia" del autor. No es lo mismo leer, para dar un ejemplo en este sentido, los poemas de la primera *Residencia...* de Neruda que batallar con el *Narciso* de Lezama. Ambos exigen modos distintos de apreciación: el primero nos tienta a conocer —aunque sea lateralmente— la historia de fondo; por su parte, el otro rechaza cualquier acercamiento, niega toda identidad que lo asimile a una realidad individual, personal.

En ningún caso dicha diferencia de lecturas presupone un juicio de valor; ambos son muestras, posibilidades patentes y solventes del decir poético que, como tales, cuentan con momentos altos en la historia de cualquier tradición poética. Por más que pidamos a aquellos los atributos de éstos (mayor sustancia y menos "trámmites" formales, por ejemplo), al final siempre será claro que el fenómeno poético vive, en efecto, de este tipo de contrastes. Ahora bien, ¿hasta dónde nos es permitido unir vida y escritura sin que ese recurso tenga como consecuencia una apreciación si no ajena, cuando menos accesoria a la propia obra?

Juan Luis Panero (Madrid, 1942) es autor de ocho libros de poesía (incluyo el que da origen a esta nota: *La memoria y la piedra*), más un volumen de crítica para mí inolvidable, *Los mitos y las máscaras*. Digo inolvidable sin ceder a la hipérbole gratuita: ese título es el testimonio inteligente de una de las sensibilidades más ricas en el mapa literario de nuestra lengua. Pocas páginas, en este sentido, pueden preciarse de ejercer el comentario a la manera en que lo hace el autor de *Los mitos y las máscaras*. Y es que Juan Luis

Panero jamás dictamina por encima del hombro de quien lo escucha; por el contrario, la suya es una lectura cuyo juicio posterior —profesional, digamos— es el ejercicio natural de la charla, de la plática que contagia entusiasmos, que espera compartir una buena página antes que practicar una exposición didáctica.

Quizá por ello una de las figuras más apreciables de Juan Luis Panero (de sus *personas*, en la acepción clásica) es la del conversador, la de un fabulador que siempre ha sabido —parafraseando a Zaid— que el aburrimiento es la negación de la lectura: la lectura es conversación, animación, inspiración. De acuerdo con ello, *Los mitos y las máscaras* puede tomarse como una bitácora del ocio, como la minuta de una siesta noble que ha dilatado sus horas en el paso y el repaso de libros y personajes, en el trato de autores muchos de ellos amigos de Panero o que, por algún motivo, han coincidido con él en alguna de sus múltiples estancias fuera de España.

Para quien conozca los ya numerosos libros de Panero, este autor aparecerá, seguramente, como un espectador y protagonista privilegiado de la cultura y la literatura contemporáneas. Su trato y conocimiento de Luis Cernuda, Bioy Casares, Stephen Spender, Borges, Octavio Paz, Yourcenar, Rulfo, Joseph Plà, etcétera, hablan no sólo de un envidiable don de gentes sino, también, de una propensión a compaginar vida y obra. En efecto, gran parte de las páginas de *Los mitos y las máscaras* tienen como punto de apoyo algún rasgo o varias características que, puntualmente consignadas, revelan con notable capacidad de síntesis el gesto decisivo de la personalidad literaria o cultural enfo-

cada. Semblanzas de hombres y obras, dicha inclinación biográfica explica que Juan Luis Panero sea un sostenido lector de memorias, diarios y biografías: renglones que nos permiten el acceso a épocas, ambientes o, simplemente, a sitios comunes donde transcurre la trama o el diario vivir de —para citar ejemplos al azar— *La princesa Bibiesco* de Ghislain de Diesbach, *El subrayado es mío* de Nina Berberovna, o sobre Anna de Brancovan, condesa de Noailles, Moura Budberg y Marina Tsviétiéva, Tatiana Románova y —un poco más acá— André Malraux.

Ahora bien, existe otra característica por la que *Los mitos y las máscaras* es, a mi modo de ver, una pareja pertinente para encuadrar los poemas de *La memoria y la piedra*. Se trata de otra de aquellas *personas* de Panero que complementan a la figura del conversador; a saber, la del viajero cuyo trayecto ha trazado un amplio periplo por lugares tanto de Europa como de América. Sin embargo, Juan Luis Panero no es ese tipo de poeta obsesionado y deslumbrado por la geografía, por el “demonio de la multiplicidad” del mundo a la manera de Enrique Molina o Álvaro Mutis. Creo que en su caso el viaje tiene un carácter más mundano que mítico, por lo cual Panero será un “habitante del mundo” —como escribe Segovia— sólo si ese “mundo” desciende al plano de la comunión o, mejor, de la conversación.

En este sentido, si *Los mitos y las máscaras* fue el recuento de un apasionado lector de memorias, biografías y diarios, *La memoria y la piedra* invierte el trazo para brindarnos la remembranza personal de hombres y lugares concretos, tangibles por la cercanía que permite el viaje. Juan Luis Pane-

ro, decía yo, ha vivido en varios países de Latinoamérica, entre ellos México. Seguir el hilo vital de este escritor es, por lo mismo, mantenernos cerca de la sustancia, de la experiencia que ha originado estos poemas.

Una casa vacía, otra derrumbada,
un niño muerto al que le cuentan
cuentos,
despedidos fantasmas que se
desvanecen,
ceniza y hueso, piedras derrotadas.
Cuartos alquilados, repetidos espacios
fugaces,
las huellas de los cuerpos en las
sábanas,
una pesada resaca sin destino,
voces que nadie escucha, imágenes de
sueños.
Innecesarias páginas, gaviotas en la
ventana,
mar o desierto, blancos despojos,
signos y rostro en la pared de la
memoria.
(...)

La poesía de Juan Luis Panero responde, en efecto, a la necesidad de dar forma a una realidad vivencial. No obstante, nada más alejado de la chata confidencia, de la efusión tosca que confunde —para qué insistir, una vez más, en los valores apreciados por cierta poesía española reciente— emotividad por sentimentalismo, acierto poético por “sinceridad”. *La memoria y la piedra* tiene como referencia inmediata a un México hecho propio por Juan Luis Panero; sin embargo, antes que este país en el que el poeta vivió “largas e intensas temporadas”, reconozco en los poemas de *La memoria y la piedra* a una de las voces que sostienen la vigencia, la salud de la actual poesía española. Eso también se agradece. ◀