

KENNETH MAXWELL

MEXICO: BIOGRAPHY OF POWER: A HISTORY OF MODERN MEXICO 1810-1996

De Enrique Krauze

Harper Collins, Nueva York, 1997.
872 pp. Traducción de Hank
Heifetz

Enrique Krauze ha escrito un libro digno de la tumultuosa historia de México y decisivo para entender cabalmente su predicamento actual. Hábilmente, deshoja las múltiples capas de la memoria histórica, mostrando al lector cómo facciones e individuos han construido, reescrito y manipulado la historia mexicana para servir a sus propios intereses. A veces, como en el caso de Porfirio Díaz, la "pasión por el futuro" quiso esterilizar el pasado. Pero en México, como lo muestra Krauze, el pasado se encuentra en todas partes; en la conformación étnica del pueblo, en los monumentos destruidos de las civilizaciones indígenas, en el diseño virreinal de las ciudades,

palacios e iglesias y en las crudas y sangrientas luchas por el surgimiento del Estado y de la identidad nacional. La historia volvió a repetirse en 1994 con la rebelión de los indios mayas en Chiapas. Para su mal, Carlos Salinas de Gortari y sus tecnócratas, nuevos "déspotas ilustrados", como los llama Krauze, no hicieron más caso que Porfirio Díaz de las advertencias del viejo liberal Justo Sierra (1848-1916): "la completa evolución social de México será fallida y estéril, si no se alcanza la meta integral de la libertad".

Es extraño que este sea el primer libro de Krauze publicado en inglés. Traducido magistralmente por Hank Heifetz, está destinado a convertirse rápidamente en un clásico. Krauze comienza con una maravillosa evocación del centenario de la independencia de México en 1910, un carnaval de autocomplacencia que tuvo lugar en la víspera misma de la Revolución Mexicana. Pasarían treinta años antes de que el orden fuera completamente restablecido y surgiera un sistema político cuya principal característica era que la autoridad personal se ejercería dentro de la "familia revolucionaria". Es la historia de la peculiar concentración personal del poder en México, desde los tlatoanis aztecas hasta los monarcas y virreyes españoles, pasando por los emperadores, presidentes, caudillos y jefes, con la que Krauze urde el hilo histórico de eso que denomina "biografía del poder". No es una anticuada galería de "grandes hombres de la historia", sino una sutil combinación de historia po-

lítica y cultura política en la que los accidentes de las vidas individuales pueden tener una enorme importancia para la nación.

Junto con los corresponsales extranjeros enviados para el centenario de 1910, Krauze recorre con sus lectores la avenida principal de la Ciudad de México, el Paseo de la Reforma. Construido por el malhadado emperador Maximiliano para su esposa Carlota como "la calzada de la emperatriz", y concebido a partir de los Champs Élysées, el Paseo une al legendario castillo de Chapultepec, que alguna vez fuera el palacio de los virreyes españoles, localizado en el bosque preferido por los emperadores aztecas, con el parque de la Alameda, lugar de esparcimiento de los ciudadanos de la capital de México desde el siglo diecisiete. Hacia 1910, el Paseo fue adornado con estatuas y monumentos de lo que Krauze llama "el catecismo patriótico" de México. Con este inteligente recurso Krauze nos presenta, a través de una serie de brillantes retratos, los acontecimientos y figuras más importantes del periodo colonial mexicano y al siglo diecinueve; entre ellos, Cuauhtémoc, el último emperador azteca, torturado hasta la muerte por los conquistadores españoles, y el padre Miguel Hidalgo, el sacerdote insurgente. A continuación mira hacia adelante, de 1910 hasta el nuevo catecismo patriótico que surge de la revolución con Zapata, Villa y otros. Mientras tanto, los "malos" mexicanos, los "cangrejos", los "reaccionarios" eran confinados al infierno donde, co-

• Discurso pronunciado el 19 de junio de 1997 en la Universidad de Nueva York

mo Krauze afirma, "siguen ex-
piando su interminable culpa"
junto con don Porfirio, el empe-
rador Maximiliano de Habsburgo
(y Cuernavaca) y, por supuesto,
Hernán Cortés y la Malinche, su
amante indígena.

Carlos Salinas sin duda en-
contrará su lugar en este infierno
de maleantes, quizá como el últi-
mo jefe representativo del sistema
de poder que surgió después de la
revolución de 1910. Krauze sugie-
re, convincentemente, que la
pérdida de legitimidad comenzó
en 1968, cuando en vísperas de
los Juegos Olímpicos y al enfren-
tar una oposición inusual, el régi-
men se volvió malignamente
contra sus propios beneficiarios,
los estudiantes universitarios de
clase media, en la célebre masa-
cre de la Plaza de las Tres Cultu-
ras en Tlatelolco. México, con su
"cultura de reserva y decisión pri-
vada", como Krauze la define, de-
be todavía reconocer y procesar
esta mancha sangrienta.

A principios de esta semana,
desempacando viejos libros, me
encontré con el libro de Philip
Agee *Inside the Company: CIA
diary*. Había olvidado que Agee
estuvo en la Ciudad de México en
1968. Su diario resulta una lectura
interesante a la luz de la brillante
descripción que hace Enrique
Krauze de la matanza del 2 de
octubre de 1968 en la Ciudad
de México.

25 de octubre de 1966. "El otro día
llegó de la Ciudad de México un
cable (ultrasecreto), mostrando
cómo funciona allá el sistema. El
jefe de la oficina de la CIA en
México informó que Luis Eche-
verría, Secretario de Goberna-
ción, le dijo que secretamente
había sido escogido como el pró-
ximo presidente mexicano... aún
cuando la elecciones no se cele-
brarán hasta 1970... El cuartel de
espionaje de la Ciudad de México
envió un documento confidencial

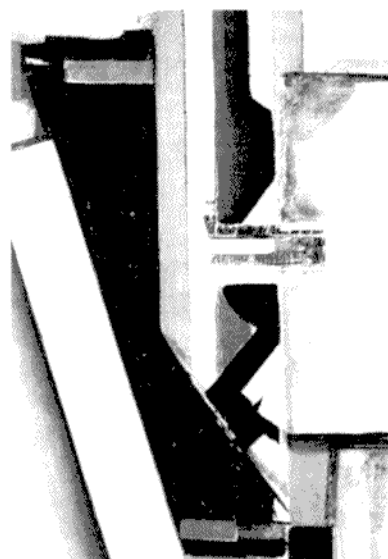
(de distribución limitada)
a la Casa Blanca... con
las buenas nuevas de
Echeverría." (509)

15 de diciembre de
1966. "En México, el go-
bierno mantiene a nues-
tro enemigo común bas-
tante bien controlado
gracias a nuestra ayuda, y
en lo que el gobierno fa-
lla, la agencia, en general,
se las arregla sola." (517)

20 de diciembre de
1966. "Winston Scott, el
jefe de la oficina de la
CIA en México desde
1956... [administra] una
complicada serie de pro-
gramas de apoyo operati-
vo para las diversas fuer-
zas de seguridad civiles
con el propósito de inter-
cambiar información...,
operaciones conjuntas y el con-
stante mejoramiento del cuerpo
de inteligencia interna de Méxi-
co y de los agrupamientos de se-
guridad pública... El presidente
mexicano Gustavo Díaz Ordaz,
[quien] ha trabajado estrecha-
mente con la oficina desde que
fue Secretario de Gobernación
en la administración anterior...
Sin embargo, la amistosa rela-
ción de Scott con Díaz Ordaz tie-
ne sus problemas." (524-525)

(Dichos problemas surgieron
de las quejas del Embajador nor-
teamericano a Washington, por
haber quedado fuera de la comu-
nicación entre Díaz Ordaz y la
CIA; el presidente Johnson apoyó
a la CIA.)

1 de septiembre de 1968. "La
oficina... está muy ocupada con-
siguiendo información de agentes
sobre los planes del Comité de
Huelga y sobre las posiciones to-
madas por los comunistas y otras
agrupaciones de extrema izquier-
da. Los aspectos más importantes
de tales informaciones... han si-
do transmitidos a Díaz Ordaz y a
Echeverría." (554)



19 de septiembre de 1968. "Dos
de las grandes exposiciones del
Programa Cultural de la Olimpia-
da han sido pospuestas debido a
la violencia. En la Universidad
Nacional teníamos un inmenso
proyector Júpiter listo para la ex-
posición espacial, pero tuvo que
ser removido rápidamente antes
de que fuera derribado por los
manifestantes." (555)

25 de septiembre de 1968. Esta
tarde fui a la oficina a leer los re-
portes de inteligencia enviados a
los cuarteles durante la semana
pasada. Uno de ellos era sobre
una reunión entre Scott y el pre-
sidente Díaz Ordaz, en la cual
Scott tuvo la fuerte impresión de
que el presidente estaba confun-
dido y desorientado, sin una deci-
sión o plan sobre lo que había que
hacer." (556)

3 de octubre de 1968. En un sal-
vaje despliegue de fuerza en la
Plaza de las Tres Culturas, el go-
bierno acabó con el movimiento
de protesta y probablemente con
cientos de vidas. La matanza de
ayer por la tarde ha sido toda una
sorpresa... Hoy la confusión rei-

na, mientras miles de padres y familiares buscaban los cuerpos, ya desaparecidos, de quienes no fueron localizados en hospitales y cárceles.

Esta mañana, el Comité Olímpico Internacional... celebró una reunión secreta de emergencia para decidir si cancelar o no los juegos. La decisión del COI... de continuar con los Juegos se decidió por un solo voto. Brundage anunció que los Juegos se realizarían conforme a lo planeado, y que los problemas estudiantiles locales no tenían ninguna relación con las Olimpiadas." (557)

El libro de Krauze muestra en forma asombrosa, me parece, la manipulación de una retórica revolucionaria para encubrir un sistema autoritario. Sin embargo, se dio una bancarrota doble allí, y tal vez los estudiosos del futuro quieran analizar cómo la retórica nacionalista fue también manipulada para encubrir la realidad de una muy cercana, a menudo clandestina, relación con los EE.UU.

La matanza, magistralmente descrita, es considerada por Krauze el principio del fin de la "revolución institucional". Actualmente, argumenta Krauze, la "presidencia imperial se encuentra bajo sitio, el reclamo por la democracia crece día con día y, no obstante, nadie sabe cómo terminará todo. La historia es influida por marcos de referencia, patrones e intenciones humanas, pero también por el azar y la fortuna.

La fortuna es, tal vez, el concepto operativo en este caso. Si la historia de México muestra algo, es que nada debe darse por hecho, mucho menos una transición pacífica y consensuada a una democracia plena. Enrique Krauze espera que llegue el tiempo en que México pueda, al fin, reconciliarse con su pasado, enterrar a sus héroes y villanos, Porfirio con Zapata, en la misma tumba, y desplazarse más allá de la biografía

del poder hacia la historia de la vida de los mexicanos. Su espléndido libro contribuye poderosamente a ese fin, y es un recordatorio puntual de la grandeza y complejidad del pasado mexicano así como de las incertidumbres y peligros por venir. <

TRADUCCIÓN DE PAOLA DE MARIA
Y CAMPOS

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ
MICHAEL

TRES POETAS CATÓLICOS

De Gabriel Zaid

Océano, México, 1997, 352 pp.

Cuando se escriba esa historia de la literatura mexicana que soñamos y reclamamos, la posteridad recordará que los viceséculos fallamos al hacer la suma y la multiplicación de los trabajos y los días. Pero quedarán zonas cartografiadas por críticos como Gabriel Zaid, verdaderos geógrafos de la imaginación literaria. *Tres poetas católicos*, reunión de treinta años de curiosidad, bosqueja las rutas, los pasajes y los atollos de una narración, nuestra literatura católica, que piadosamente desconocemos.

Partiendo de ese texto liminar titulado "Muerte y resurrección de la cultura católica", Zaid enfrenta el imperio de ese mutante de dos cabezas autófagas: el jacobinismo y el clericalismo. El primero, vencedor de la Reforma y verdugo durante la guerra cristera, confinó la cultura católica en sus extremos más lejanos: la Procesión y el se-

minario. El clericalismo, derrotado y humillado, se ocultó tras la Mitra, asiduo a las componendas clandestinas o al refresco de nuevos milenarismos, como la teología de la liberación. Las consecuencias fueron nefastas: antes que una anatomía de la espiritualidad mexicana, tuvimos una teratología. México, nación católica fundada por una *parénesis*, el convenio religioso entre quienes predicaban y quienes se convierten, es un país que ha vivido oficialmente sin cultura católica.

Esa simulación dramática invadió la historia literaria. Con las excepciones poco conocidas de Antonio Estrada y Jesús Goytorría, la novela cristera renunció por principio a la dignidad artística, urgida de justificación martiriológica. Tuvo que ser un comunista, José Revueltas, el gran novelista cristiano. Y los intelectuales católicos (esa hermosa anomalía, hija inesperada de la Revolución francesa y del Romanticismo) tuvieron que escoger entre la marginación y el escándalo, ser como los discretos hermanos Méndez Plancarte o ser como el viejo Vasconcelos, quien en sus *Letanías del atardecer* fue más católico que cristiano. Otros, como Antonio Caso, el padre Ángel María Garibay o Antonio Gómez Robledo, votaron por la prudencia, ubicándose como figuras voluntariamente secundarias ante el gran coro pagano, masón, jacobino o agnóstico donde brillaba el gorro frigio de Martín Luis Guzmán, la toga socrática de Reyes o las mentes metafísicas de los Contemporáneos.

A los poetas católicos les fue concedida cierta franquía. El catolicismo de López Velarde y de Carlos Pellicer fue tolerado: era aparentemente inofensivo. En el caso del zacatecano se condescendía ante la tristeza provinciana y reaccionaria, y al tabasqueño se le festejó la inocente

alegría franciscana frente al paisaje. Pero Zaid rompe con esa tolerancia mustia de manera enfática. Armandó el rompecabezas del Partido Católico Nacional, aquel aliado incómodo y luego deturpador del presidente Madero, Zaid termina con el impostado bardo oficial de la Revolución mexicana y nos lo presenta como esa figura de intelectual católico que el México moderno ha extrañado y que existía, prefigurada y trunca, en Ramón López Velarde. Estudiando la relación entre el poeta y su amigo Eduardo J. Correa (como lo han hecho también Jean Meyer y Guillermo Sheridan), Zaid presenta una versión distinta de la vida intelectual durante la guerra de 1910.

Tres poetas católicos continúa con Pellicer. No voy a insistir en las cualidades críticas más celebradas de Zaid, su capacidad de enseñar cómo funciona la poesía a espíritus prosaicos como el mío. La lectura de Zaid me hará volver con mayor entendimiento a los poemas pellicerianos. Y más allá de los "azules que se caen de morados", Zaid recuerda un asunto capital enunciado por Juan Ramón Jiménez e ignorado por la historia literaria: la relación oblicua entre el modernismo poético hispanoamericano y la herejía homónima condenada por el papa Pío X, con la encíclica *Pascendi*, en septiembre de 1907.

Ante la aberrante condena del mundo moderno proclamada por Pío IX en el *Syllabus* (1864), los intelectuales católicos, sobre todo en Francia, pasaron a la rebelión. Impresionados por la metafísica alemana, por la crítica bíblica de Renan o por la lectura de las tradiciones religiosas orientales, abiertos a la ciencia moderna y su implicación sobre los dogmas católicos, "modernistas" como el gran Alfred Loisy (1857-1940), Le Roy (1870-1954)

o el oratoriano Laberthonnière (1860-1932), apostaron por su cuenta y riesgo al *aggiornamento* de la iglesia. Quizá Teilhard de Chardin fue el último miembro de esa estirpe y el Concilio Vaticano II la victoria parcial y póstuma de los católicos condenados al principio el siglo.

El influjo de ese modernismo católico fue esencial en México. Alimentó, tanto o más que el positivismo dogmático, la franca heterodoxia cristiana de Nervo o Tablada cuando jóvenes, la incredulidad de Reyes y Guzmán, la ansiedad religiosa jamás saciada de Vasconcelos, el espiritismo de Madero y el espiritualismo de Caso, la democracia cristiana en López Velarde y, como lo señala Zaid, el optimismo cristiano de Pellicer, sin duda de aliento franciscano, pero doblemente modernista, como lírico y como católico. Al abrir esa ventana Zaid amenaza con mancillar la pureza agnóstica y jacobina de nuestra literatura secular, que sufrió la permanente influencia, recatada y sinuosa, del modernismo católico. Pero no creo que, como parece suponer Zaid en uno de los anexos, algunos poemas cristianos de ocasión modifiquen un ápice el inveterado paganismo de Alfonso Reyes.

El tercer poeta católico es el padre Manuel Ponce (1913-1994), a quien el propio Zaid había presentado ante la sociedad literaria profana a fines de los años setenta. Con Ponce, autor de ese inolvidable *Ciclo de vírgenes* (1940), uno de los pocos poemas católicos mexicanos que extasan a los incrédulos como yo, Zaid cierra un libro que demuestra que el catolicismo estuvo en la política revolucionaria (con López Velarde), entre la poesía moderna (Pellicer) y en el propio púlpito. Y se antoja que los *Tres poetas católicos* se conviertan en cua-

tro, cinco, seis, regresando al padre Alfredo R. Placencia y avanzando hacia Concha Urquiza —nuestra Simone Weil según Zaid—, Francisco Alday, el grupo entero de la revista *Trento* (1943-1968) que dirigió Manuel Ponce, hasta llegar a los más jóvenes, como Javier Sicilia.

Tres poetas católicos es una pieza crítica esencial en la resurrección literaria de nuestra cultura católica. Falta mucho por hacer pero el punto de partida será Gabriel Zaid, que se dibuja a sí mismo en el negativo del mocho, ciudadano que sostiene sus creencias católicas entre la civilidad y creyente que se afirma como laico frente a la catolicidad. Debo decir que Zaid es un tipo extraño de crítico católico: la suya es una religiosidad sin teología, basada en el sentido común como aliado de la fe y manifiesta a través de un espíritu práctico encarnado en sople democrático. Nadie más lejano del catolicismo barroco que Zaid: el cardenal Newmann y el primer Blanco White hubieran comulgado con un modernista que, a fines del siglo XX, ha censurado tanto el progreso improductivo como las fantasías universitarias.

Un libro como *Tres poetas católicos* es un ejemplo de la crítica literaria como pensamiento al aire libre, fiesta de la amenidad en casa de la investigación, tiempo de las preguntas por encima de las certezas, invitación a leer poesía que se asemeja a la narración de Zaid sobre los nacimientos navideños de Pellicer, cuya ánima era la luz que permite sentir la orfandad de la bóveda celeste y la inexplicable alegría que produce la miniatura del mundo. Gabriel Zaid, por ser el escoliasta de una tradición amenazada y herida, ha sabido ser, más que sus tres poetas electivos, católico y moderno. ◀

ALREDEDORES DE SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

De Joaquín Antonio Peñalosa

Universidad Autónoma de San Luis
Potosí, 1997, 401 pp.

Hay dos aportaciones distintas y valiosas en este libro del poeta Joaquín Antonio Peñalosa, renovador de la poesía religiosa en México y autor de excelentes trabajos sobre poesía mexicana, como editor, investigador y crítico: la mejor edición de la poesía completa de Manuel José Othón (primer tomo de las *Obras* que publicará el Fondo de Cultura Económica), la gran antología *Flor y canto de la poesía guadalupana* (Jus, en cuatro volúmenes, del siglo XVI al XX), los estudios de *Letras virreinales de San Luis Potosí* (UASLP), los epistolarios de Ipaduro Acaico y Joaquín Arcadio Pagaza.

La de más bulto está en los documentos inéditos o poco conocidos que publica, y que sirven para enriquecer, aclarar o corregir información sobre Sor Juana.

1. Hay en Madrid una Congregación de Religiosas Jerónimas de la Adoración, de origen mexicano, y transferrada después de tres persecuciones. Proviene de las antiguas monjas del convento donde profesó Sor Juana, fundado en 1585 y cerrado por el presidente Juárez en 1863. Las sucesoras también fueron perseguidas por Carranza y Calles, hasta que, en 1926, emigraron a España. Tienen 18 documentos de 1584 a 1602 y dos de 1816-1817, desde la cesión inmobiliaria que hicieron la fun-

dadora Isabel de Guevara y su hermano, para la construcción del convento. El padre Peñalosa reproduce una transcripción mecanográfica.

2. También reproduce las constituciones del convento, como facsímil de la única edición (México, Herederos de la Viuda de Bernardo Calderón, 1702), publicada 117 años después de que entraron en vigor. Son 158 páginas que, en *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, le sirvieron a Octavio Paz para la descripción de su vida monástica.

3. Aunque el título de la publicación anterior es *Regla y constituciones*, no incluye la regla, reproducida en facsímil de una publicación ulterior (1707). Se trata de la llamada Regla de San Agustín, un texto de quince páginas que, desde el siglo IV, sirvió de inspiración a muchos conventos, no necesariamente agustinos. A partir del Concilio de Letrán (1215), toda comunidad religiosa reconocida por Roma tuvo que adoptar una de las cuatro reglas aprobadas. San Agustín, San Basilio, San Benito o San Francisco. Pero las constituciones de cada comunidad son otra cosa. Las jerónimas no dependieron nunca, ni dependen, de los agustinos.

4. Reproduce, por último, tres ceremonias litúrgicas, aparentemente impresos en México, hacia 1650, que guarda The Hispanic Society of America (Nueva York). Se usaban para las ceremonias de vestir el hábito, dar la profesión y enterrar a las monjas jerónimas y concepcionistas.

La otra aportación es una buena hipótesis. A los 19 años, Sor Juana buscaba una figura tutelar, para sentirse legitimada en su doble vocación de soltera y escritora. Creyó encontrarla en Santa Teresa de Jesús, y con el espíritu decidido de la reformadora, entró de novicia en su orden de las car-

melitas descalzas, renunció a los tres meses y, después de buscar tres meses más, se fue con las jerónimas, para el resto de la vida. Pero había otros veinte conventos de monjas. ¿Por qué ese? Porque San Jerónimo era un gran escritor, que creía en las bibliotecas y en el desarrollo intelectual de las mujeres.

San Jerónimo (que recientemente inspiró a otra escritora mexicana una obra de teatro muy notable: Maruxa Vilalta, *Una voz en el desierto*, FCE) es uno de los creadores de la cultura occidental, y en particular de ese canon milenarista que ha sido la *Vulgata* (su versión latina de los textos griegos, hebreos y siríacos de la Biblia). Como San Agustín, su contemporáneo algo más joven, tuvo fascinación por el arte literario y las mujeres. Esto acabó en el rechazo de la vida sexual y, al mismo tiempo, en un feminismo sorprendente. Creía que las mujeres tenían cosas más importantes que hacer que la vulgaridad de casarse. Promovió que se dedicaran al estudio, la contemplación y la oración, con tanto éxito que fue acusado de subversivo de la buena sociedad, y de líder de aristócratas rebeldes, hasta el punto de que tuvo que huir de Roma ("Babilonia", según él), cuando murió su protector el papa Dámaso. Se fue a Tierra Santa con sus discípulas, señaladamente Paula, una patricia viuda, rica y talentosa, "de la estirpe de los Gracos, del linaje de los Escipiones", que patrocinó cuatro conventos, tres femeninos y uno masculino, dirigió los de monjas y secundó los trabajos filológicos de Jerónimo.

La relación de Santa Paula y San Jerónimo prefigura la de Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Como figuras tutelares para Sor Juana, representaban, además, un apoyo frente a la pequeñez religiosa que desconfía de la cultura, como vanidad y perdición. Era

posible unir literatura y santidad. Era posible ser mujer y letrada. Era legítimo tener una gran biblioteca y dedicarle mucho tiempo. San Jerónimo no quería ser sacerdote, y, cuando lo presionaron, aceptó, a condición de que no lo distrajeran de sus libros, con misas y esas cosas. San Jerónimo era un crítico feroz y hasta satírico, lo cual parece autorizar algunos rasgos desenfadados de Sor Juana, como la Carta Atenagórica o aquel soneto que empieza: Aunque eres, Teresilla, tan muchacha...

Tema para una tesis, a partir de esta hipótesis: leer a San Jerónimo, conscientes de que Sor Juana lo leyó, señalando posibles antecedentes. <

SARA LADRÓN DE GUEVARA

MAGIA DE LA RISA

De Octavio Paz y Alfonso Medellín Zenil

Universidad Veracruzana, México, 1997.

Conmovedora es la risa de las caritas en la vitrina; sobrecogedor el llanto de las mujeres muertas en una sala contigua. Bien sabían los ceramistas prehispánicos de la Costa del Golfo expresarse en el barro modelado, por eso hoy su fuerza expresiva trasciende el tiempo y sus reconocidos gestos pueden ser no sólo percibidos sino incluso contestados. El libro al que hoy nos referimos es una forma de respuesta, se acerca a la risa de las caritas sonrientes desde distintas perspectivas.

A partir de la sensibilidad y el conocimiento de tres hombres notables, hace treinta y cinco años la Universidad Veracruzana nos provee de un singular volumen.

Magia de la risa contiene tres versiones que conforman una imagen del complejo de caritas sonrientes. La primera procede de la sensibilidad de un poeta, la segunda del discurso del estudioso y la tercera permite a nuestros ojos el acercamiento a las piezas mismas, para volver al ámbito de lo sensible y lograr el enfrentamiento entre los creadores de las figurillas y nosotros, a pesar del tiempo transcurrido desde su creación, desde su hallazgo, desde la toma de fotografías, desde la publicación de la primera edición de *Magia de la risa*, desde hoy que le vemos nuevamente accesible, o desde cada vez que en el Museo de Antropología de Xalapa nos detenemos frente a tantas sonrisas.

En el primer texto titulado "Risa y penitencia", Octavio Paz se recrea en la risa de su figurilla en el librero y define desbordante la risa creadora y lúdica de tantas piezas encontradas en el estado de Veracruz, tantas que su repetición parece letanía.

La risa sacude al universo, lo pone fuera de sí, revela sus entrañas. (...)

La risa es una suspensión y, en ocasiones, una pérdida del juicio. (...)

La risa devuelve al universo a su indiferencia y extrañeza originales: si alguna significación tiene, es divina y no humana.

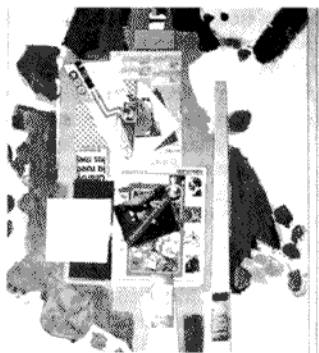
En efecto, los contextos funerarios en que las caritas sonrientes han aparecido nos hacen pensar en su significado ritual más que cotidiano. Se trata de una risa ligada a símbolos específicos asociados con atributos de sus dioses.

Paz juega entre la risa y la luz. El sol alcanza al personaje en ba-

rrro con su brazo de luz y la figurilla le observa y le responde con su risa. Su diálogo permence inescrutable y eterno ante nosotros, testigos.

En el segundo texto, "El complejo de las caritas sonrientes", Alfonso Medellín Zenil nos provee de un contexto deducido a partir de su trabajo ejemplar y pionero en Veracruz. Quien fuese el primer director del Museo e Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana hace precisamente 40 años (longevidad por cierto idéntica a la de la Editorial de nuestra alma mater) describe la sucesión temporal de los distintos diseños de tocados que se percibe en la estratigrafía en que las figurillas fueron halladas. Hablaba de su propia experiencia en el campo cuando describía lo que acompañaba a estos hallazgos:

En los vertederos de la subárea Río Blanco-Papaloapan, las figuras sonrientes se descubrieron en asociación directa con miles de fragmentos cerámicos, entre los que predominaron elementos pertenecientes a ellas mismas; fragmentos de vasijas de manufactura local o de otras áreas culturales; numerosos silbatos con graciosos animales de la fauna regional; esculturas antropomorfas que por su gran realismo parecen verdaderos retratos; re-



presentaciones de divinidades del panteón mesoamericano, tales como la diosa del amor feliz, la serpiente emplumada, el viejo dios del fuego (una advocación del dios solar), el señor del mundo de los muertos y las diosas "cihuateteo" o mujeres valientes muertas en el parto y compañeras del sol.

Algunas de las opiniones de Medellín se han modificado conforme avanza la disciplina arqueológica. Se discute hoy con insistencia en ámbitos académicos, la revisión del viejo concepto del Totonacapan al que se quiso adjudicar en aquel momento un espacio y una temporalidad mucho mayor de los que le corresponden. Curiosamente, el texto del poeta habría de trascender el conocimiento arqueológico y es Paz quien cuestiona textualmente "...si es que fue realmente totonaca..." y afirma más tarde:

Olmecas, totonacas, popoloca-mazatecos, toltecas: nombres. Los nombres van y vienen, aparecen y desaparecen. Quedan las obras. Entre los escombros de los templos demolidos por el chichimeca o por el español, sobre el montón de libros y de hipótesis, la cabecita ríe.

En efecto, hoy los arqueólogos nos preguntamos hasta qué punto somos capaces de definir la identidad étnica de un grupo precolombino. En todo caso, reconocemos complejos asociados o distantes de otros. Así, las figurillas sonrientes se hallan en la zona semiárida y la de Río Blanco-Papaloapan, ambas en el centro del estado de Veracruz reafirmando el carácter jocosos de sus habitantes que imprimían en sus rituales y de la pericia de sus alfareros desde, aproximadamente, el año 600 al 900 de nuestra era. Y mientras los arqueólogos discutimos, es verdad, "la cabecita ríe".

La inserción de un texto de

carácter científico en medio de la aportación de dos artistas que se dirigen más bien a la sensibilidad del lector, revela la aceptación del arqueólogo por el aspecto sensible de las obras precolombinas. Lección para los jóvenes arqueólogos que optan por negarse a la poesía creyéndose por eso "más científicos", como si el hombre pudiese explicarse desprovisto de su carácter estético. No sólo el dato preciso nos acerca a nuestros antepasados precolombinos; nuestros sentidos son un medio acaso más certero, más directo de contacto. De la mano del alfarero a nuestros ojos apenas ha transcurrido un poco más de un milenio.

Medellín Zenil lo sabía, por eso su esfuerzo para hacer en Xalapa un Museo: no basta la investigación meticulosa y fría, sino que la gente de hoy reciba mensajes claros de otros tiempos: la risa o el llanto de antaño modelado en efigies hechas de tierra, agua, fuego y aire.

La tercera y última parte son las fotografías de Francisco Beverido, que muestran las sonrisas, las comisuras, la hinchazón de los ojos rasgados, sus lenguas asomadas apenas entre los dientes; las posturas corporales y las de las manos que parecen estar codificadas, como en una danza; los instrumentos musicales, sonajas y cascabeles; los glifos y signos que les adornan, vírgulas, ollín y xicalcolihqui; los peinados, los vestidos y la desnudez, los tocados, orejeras y collares; los relieves subrayados por el claroscuro. La serie fotográfica termina con una sonrisa aún más impresionante: la del señor de los muertos, Mictlantecuhli, sentado y con los brazos cruzados. Ésta proviene del Centro de Veracruz, de Los Cerros, sitio de donde proceden también innumerables figurillas sonrientes. Tiene el rostro descarnado y los ojos desorbitados y ríe en su con-

gelado rictus, recordando que en la cosmología de estos pueblos que los antecedieron, la risa no es privativa de los vivos, ríe también la muerte. <

FABIENNE BRADU

AIRE MEXICANO

De Benjamin Péret

Aldus, México, 1997. Traducción de José de la Colina e ilustraciones de Rufino Tamayo

Calificado por Octavio Paz como "uno de los más bellos textos poéticos que hayan inspirado el paisaje y los mitos americanos", *Aire mexicano* es, asimismo, uno de los más destacados poemas de Benjamin Péret. Vio la luz primera en 1952, bajo el sello de las ediciones Librairie Arcanes, con cuatro litografías a color de Rufino Tamayo y un tiraje de 274 ejemplares. La discreción es una palabra elegante para caracterizar la suerte editorial que corrieron prácticamente todos los libros de Benjamin Péret. En nuestros tiempos de ferias concebidas como hipódromos para carreras de tirajes milésimos, resulta desconcertante que caballos de pura sangre poética ni siquiera rebasen la línea de arranque de otros rocinantes, cuyos nombres prefiero olvidar.

Más desconcertante aún resulta el hecho de que *Aire mexicano* haya permanecido inédito en español por más de veinte años, hasta que José de la Colina lo tradujo, junto con fragmentos de *La palabra a Péret*, para la revista *Plural* (la auténtica: la de Octa-

vio Paz), en junio de 1975. Tuvieron que pasar otros veinte años para que la editorial Aldus tuviera la feliz iniciativa de recogerlo en una doble fórmula: (cara para el común de los lectores) una de circulación masiva (doscientos ejemplares). Aunque el barco sea de reducido tamaño como muchas de las barcas poéticas, no podemos sino aplaudir el rescate que salva a *Aire mexicano* del peor de los naufragios: el olvido. La nota triste en el afortunado concurso de esfuerzos, es el reciente fallecimiento de Jean-Louis Bédouin, amigo de Benjamin Péret y autor del prólogo que acompaña al libro. De seguro, le habría encantado conocer la edición mexicana; quizá, la hubiera visto como una honrosa culminación de su empeño por reunir las *Obras Completas* de Péret en su lengua de origen.

Benjamin Péret fecha su largo poema épico en septiembre de 1949, es decir, al año y medio de su regreso a París después de seis años de exilio en México, durante la Segunda Guerra Mundial. A diferencia de André Breton, a quien lo sedujo México aunque sin inspirarle más que unos cuantos versos en *Fata Morgana*, Benjamin Péret tuvo una relación difícil con el país que, sin embargo, logró despertarle el soberbio aliento que recorre *Aire mexicano*. No creo equivocarme al considerar el poema como una suerte de tributo al pasado mítico de México, que fue el único aspecto del país que interesó y apasionó a Péret mientras vivió en la vecindad de Gabino Barreda, cerca del Monumento a la Revolución. Un tributo y una reconciliación íntima, desde la poesía, con un México que acabó aborreciendo por ser "una isla en medio del Atlántico", donde "la tradición no es sino formal, vacía de toda vida". Además, durante los diez años de vida que le quedarían luego de regresar a la razona-

ble altura de la Place Blanche, Benjamin Péret concluyó su *Antología de mitos, leyendas y cuentos populares de América* iniciada en México; realizó la primera traducción al francés del *Libro del Chilám Balám de Chumayel* (que J.M.G. Le Clézio ni siquiera menciona en su nueva versión de *Las profecías del Chilám Balám*, de 1976) y tradujo *Piedra de sol* de Octavio Paz. Sólo con esto, correspondió sobradamente a la hospitalidad mexicana que no siempre le deparó la cordialidad con la que se quiere adornar al país.

Aire mexicano es un poema de excepción en la obra de Benjamin Péret. Con toda razón, del más intransigente de los surrealistas, se ha hecho un ejemplo de fidelidad al tipo de escritura buscada a partir del automatismo. Al menos, ésta es la impresión que dan tanto sus textos en prosa como su poesía. Para evocarla, Octavio Paz recurre al símil de una "imaginación líquida", es decir, una imaginación en perpetuo movimiento, que corroe la realidad por efecto de resblandecimiento. Pensando más precisamente en *Aire mexicano*, Octavio Paz añade: "Las imágenes de Péret avanzan como avanza el agua en un territorio volcánico no enfriado del todo todavía, donde el hielo y la llama se combaten. Estas imágenes avanzan, se dispersan en mil gotas, se reúnen, se aguzan como un puñal, crecen hasta desbordar la pared de cristal que las contiene, caen, se adelgazan increíblemente como un talle de mujer, se ensanchan y al fin lo cubren todo con su inmensa serpiente de agua". Sería difícil encontrar una mejor descripción del efecto producido por la poesía de Péret: un surtidor potente e ininterrumpido de imágenes imprevisibles, porque esta imaginación líquida carece de cauce y rara vez se detiene más de unos instantes en el lecho de un mismo río.

Ahora, lo más extraordinario es que *Aire mexicano* consiga producir semejante efecto, al igual que los otros escritos de Péret, cuando se trata de un poema cuidadosamente construido a partir de un inconsciente colectivo, ajeno al poeta y conquistado gracias a la frecuentación de los antiguos libros del México precolombino, tales como el *Popol Vuh*, los *Libros del Chilám Balám* y otras leyendas de la tradición azteca. En efecto, como todo poema épico, *Aire mexicano* obedece a un orden cronológico que, luego de un preámbulo sobre la naturaleza mítica de México, recorre su historia desde las distintas fundaciones hasta los augurios postrevolucionarios. No sería imposible buscar detrás de cada imagen del poema, a primera vista sorprendente y sobre todo críptico para quien no conozca de cerca los textos precolombinos, un referente a las imágenes poéticas que aparecen en los antiguos libros mayas o en las leyendas aztecas. Parece que Péret se entrega aquí a un formidable ejercicio de canibalismo poético. Durante años, ingirió la materia prima de los mitos que, según él, encerraban la poesía auténtica de los pueblos, antes de que los corrompieran el Estado y la Iglesia. Remasó este inconsciente colectivo hasta extraerle el jugo que se confunde con la sangre de sus venas poéticas, apropiándose así de una visión del mundo y de unas imágenes que bien podrían pasar como el producto legítimo de su "imaginación líquida". Casi nada es suyo en *Aire mexicano*, pero ¡cuánto se le parece el poema!

Algunos objetarán que una pesquiza a la Sherlock Holmes de los referentes que se esconden tras las imágenes de *Aire Mexicano*, es un ejercicio ocioso y hasta contradictorio con el espíritu surrealista. Podría ser. Pero, en el

caso de *Aire mexicano*, ciertas afirmaciones sobre la búsqueda del surrealismo y de Péret en particular, no resistirían la confrontación. Por ejemplo, pienso en la reiterada certeza de que el surrealismo se empeñó en crear una poesía "objetivamente no interpretable" y de que, en la aventura, Péret jugó un papel esencial, único, al producir "imágenes que desalientan toda explicación de estilo racional o escolar". (Citado por Claude Courtot en su *Introducción a la lectura de Benjamin Péret*). Si bien suscribiría la tesis con respecto a *Historia natural*, por tomar un solo ejemplo entre otros posibles, me resultaría más difícil aceptarla en el caso de *Aire mexicano*, sin que ello signifique que se deba sacrificar a una explicación escolar del poema. Al contrario, el ejercicio de confrontación entre el poema y sus referentes, sobre todo en lo que atañe a la producción de imágenes, iluminaría un poco mejor la comprensión de la alquimia surrealista. Por lo demás, es significativo que, en los escasos estudios sobre la poesía de Péret, suele omitirse el análisis de *Aire mexicano*, precisamente porque escapa a las reglas, o mejor dicho, a la ausencia de reglas que rige la escritura torrencial del poeta.

He insistido, tal vez en demasía, sobre el carácter de excepción de *Aire mexicano* en la obra de Péret y poco he dicho sobre su excepcional aliento poético. La traducción de José de la Colina logra recogerlo y transmitirlo en un español fraternalmente fiel al original. Sólo sorprenden, aquí y allá, unas elementales faltas de comprensión del idioma de partida. No son sino nimiedades, fácilmente corregibles en una reedición futura, en el caso, por supuesto, de que *Aire mexicano* de Benjamin Péret encuentre en el país que lo inspiró, un poco más de trescientos lectores. <

MIGUEL GOMES

POR EL PAÍS DE MONTAIGNE

De Adolfo Castañón



Editorial Ensayo, México, col. Cuadernos de Montaigne 7, 1995.

Todo estudioso actual de los géneros sabe que existen dos maneras de tratar su materia. La primera no considera prioritaria la institucionalidad del fenómeno de escritura; éste va más allá de las circunstancias sociales y las "trasciende". El tipo literario, por consiguiente, encarna valores humanos ucrónicos; las transformaciones en distintas épocas y distintos lugares de la actitud del creador o las expectativas del público se conciben como accidentes. La segunda postura de la genología parte de un respeto mayor por la historia, no tanto en lo que atañe a fechas como en el entendimiento del estrecho vínculo que existe entre la aparición de géneros y las exigencias que las sociedades hacen a la literatura. El género es una institución literaria desde ese punto de vista y ya sabemos que no todas las culturas poseen las mismas instituciones ni éstas se mantienen igual: son convenios que sobreviven sólo mientras sus creadores y usuarios los conservan o están interesados en hacerlo. El crítico, entonces, se enfrenta a los géneros no como esencias, sino como circunstancias: epopeya o novela o drama para quién, cuándo y dónde.

Una revisión de lo mucho que se ha escrito sobre el ensayo muestra que este tipo discursivo

no está exento del conflicto teórico presentado anteriormente. Incluso las dos figuras "fundadoras" contribuyeron a crear dicha situación. Tenemos, por una parte, al Montaigne de 1580 que propone un título que difiere de la tradición previa: *Essais*. Por otra, vemos la respuesta casi inmediata de Francis Bacon, que en 1597 imita con sus *Essays* la iniciativa, pero aclarando en el prefacio a la segunda edición que *the word is late, but the thing is ancient: For Seneca's Epistles to Lucilius, if you mark them well, are but essays, that is, dispersed meditations*. Esta última perspectiva ha sido adoptada por infinidad de críticos que se remontan a los filósofos griegos para encontrar en ellos "ensayos", lo que ha traído como consecuencia un vago universalismo. Para notar los peligros de tal práctica es suficiente preguntarse si realmente Bacon en sus palabras desmiente la novedad montaigniana. Por mi parte, me atrevería a dudarlo, puesto que no elige el título del recordado autor latino, sino el título del francés, combinado con su moderna "dispersión" (*certain brief notes*, como también las llamará). En otras palabras, aunque reconoce antecedentes, no menos acepta la novedad y la importancia del nombre. En ese diálogo intertextual entre Montaigne y Bacon, vemos, así pues, el establecimiento de una institución que produjo una descendencia numerosa de autores que volvían a fundar la "cosa" adhiriéndose a su nueva denominación y combinándola, inclusive, con otros legados formales como el coloquio, la epístola en verso o el tratado: William Cornwallis, John Dryden, Alexander Pope, Voltaire... La lista podría ser numerosa.

El ensayo en español es un fruto tardío si se compara con sus hermanos franceses e ingleses. Incluso el término en su acep-

ción literaria ingresará al diccionario hasta 1884. Ese aislamiento empieza desde el mismo instante en que se lee en el siglo XVII a Montaigne y no se repara en lo que Bacon distinguió de inmediato: la cuestión de la ruptura o no con la tradición. Quevedo y Feijoo frecuentaron al "señor de Montaña", ciertamente, pero ninguno se percató de las consecuencias formales de su ensayismo —en las que tanto insistía—, sino que aludieron sólo a sus ideas; o sea, leyeron al pensador, no al escritor. Otro aspecto de la ausencia de ensayismo en nuestro pasado literario es que en los Siglos de Oro jamás llegaron a publicarse traducciones de Montaigne. Se cree que hubo varias, pero la única que nos ha llegado es la de Diego de Cisneros, hecha hacia 1637, que finalmente no circuló debido al fracaso en su empeño de presentar a un Montaigne ortodoxo (los *Essais* figuran en 1676 en el *Índice expurgatorio* de la Inquisición). Quizá en esa encrucijada del pensamiento, la de las persecuciones y la represión estatal y eclesiástica, esté la razón de la ausencia de ensayismo en nuestra cultura durante tanto tiempo.

Acaso toque a Eugenio de Santa Cruz y Espejo el privilegio de haber comenzado a cultivar en español un discurso como el iniciado por la lectura que hizo Bacon de Montaigne. Un ejemplo es su lúcido e incisivo "Ensayo sobre determinar los caracteres de la sensibilidad" (*Primicias de la Cultura de Quito*, 19 de enero de 1792), en el que diversos pasajes autorreferenciales confirman una conciencia absoluta de la maleabilidad y el inacabamiento montaignianos de la escritura que se despliega ante nosotros. Los siglos XIX y XX presenciaron el fortalecimiento definitivo del género —es decir, la institución—, con nombres

como los de Bello, Montalvo, Rodó, Díaz Rodríguez, Ortega o Borges que, o recordaron explícitamente el quehacer de Montaigne, o en algún momento lo imitaron en necesarias distinciones entre el proceder tratadístico, "científico", "dogmático" y rotundo, y el mucho más personal, apenas tentativo, de los ensayos.

México, que ha producido obras de la magnitud de las de Alfonso Reyes y Octavio Paz, ha sido a lo largo del siglo que culmina hogar estable de un destacado grupo de montaignistas. La aparición de *Por el país de Montaigne* de Adolfo Castañón en 1995 confirma últimamente la existencia de tal devoción. Castañón, al igual que Bacon, es un ávido lector de Montaigne. A diferencia del inglés, sin embargo, no intenta disimularlo ni ocultar una admiración que se aproxima al fervor. Su libro lo demuestra fehacientemente por el retrato casi religioso que se propone hacer de la figura y el legado del autor de los *Essais*.

No espere el lector una disertación erudita, aunque haya en las páginas de Castañón, sin lugar a dudas, conocimiento. Las lecturas y el acopio de datos que intervienen en ellas no se encaminan a la información, sino que se reconfiguran en signos del Eros; ello, desde luego, en la mejor vena montaigniana: ¿no decía en "De la pedantería" que más que agregar saber al alma había que "incorporarlo"?; ¿no concluía "De la educación de los hijos" con un razonamiento lapidario, aunque tantas veces olvidado: "que nada supere ni substituya la excitación constante del gusto y el amor al estudio; de lo contrario, el escolar no pasará de ser un asno cargado de libros"? La prosa de *Por el país de Montaigne* ha asimilado esas lecciones y a los áridos ejercicios de la investigación que sólo con-

duce a ascensos en el escalafón universitario o académico (confróntese la actitud del hablante de Castañón ante los "profesorcitos", p. 31) ha preferido, más sincera y menos ambiciosamente, la confesión de sentimientos y preferencias; a la apariencia de exhaustividad (¿quién no sabe que el rigor en la escritura no deja de ser una operación retórica?) ha preferido la divagación, el deambular de la mirada, la libre asociación de referencias y recuerdos, al extremo de hacernos dudar si la voz que se expresa en el libro, más que la de la vigilia intelectual, es la del ensueño. En efecto, el tenue hilo temático de un viaje a la torre de Montaigne, que en manos de otro escritor se habría convertido en turismo, en Castañón se mantiene como marco donde la imaginación logra extenderse a sus anchas: ¿geografía o introspección? ¿itinerario en el mundo exterior o, por el contrario, como diría Xavier de Maistre, "alrededor de mi cuarto"? ¿Edificación de un texto autónomo, salido de la nada, o reconstrucción de una experiencia lectora, verdadera substancia de toda gran literatura? Una respuesta —claro está, no demasiado tajante— nos la dará Castañón ya muy avanzado su camino: "la Torre de los Ensayos está hecha de libros. Es una conversación incesante entre citas que se afinan. Pero la torre, pozo y tubo de ensayo, Babel introvertida que busca e inventa la unidad, es un espacio, y sus librerías, sigilosas máquinas de amnesia que buscan enseñarnos a vivir. El centro de la Torre está vacío. En el centro de la Torre está Montaigne, y en él —tensa oquedad, espacio vacío entre las sentencias— la duda. Así los Ensayos se yerguen como una construcción para albergarla. No una morada para la tesis, sino para el paréntesis" (p. 37). La observación a que es sometida la obra

montaigniana en última instancia se vuelve sobre sí misma y cada una de las ideas expresadas acaba refiriéndose igualmente a la tarea de Castañón. Como libro, *Por el país de Montaigne* tiene un aire de otras épocas: su estructura de centón amoroso, que junta líneas del autor con secciones enteras donde escuchamos directamente selecciones de los *Essais* y pasajes tomados de aquí y allá —Emerson, Eugenio D'Ors, Bataillon, Paz, Gide, Nietzsche, la gran prole de Montaigne—, confirma la alteridad de lo ensayístico; es decir, una forma que se busca a sí misma sin encontrarse, puesto que la certidumbre y las conclusiones le son ajenas.

He aludido previamente a una tenaz exploración autorreflexiva en las líneas de Castañón. De hecho, *Por el país de Montaigne* también desde ese punto de vista se ciñe al montaignismo: meditación constante acerca de la escritura meditativa. Una de las vías elegida para ello por el clásico francés fue la conversión de su discurso en autorretrato: "soy yo mismo, lector, la materia de mi libro". El discípulo mexicano, siglos después, decide ocuparse del maestro, el otro, para dar con una imagen propia. El primer paso es hacer de Montaigne un ser de ficción: "me tomo la libertad de transformar a un autor en personaje" (p. 14). El segundo paso, consiste en recategorizar a dicho personaje como experiencia íntima del ensayista: "Conozco a muchos escritores que han dejado de interesarse en la literatura propiamente dicha para ahogarse en [...] las vidas de los venerados héroes artísticos y literarios. No los crítico. A mí también me llega el chisme a las entrañas. En el caso de Montaigne la cosa es distinta. No se sabe bien adónde termina el espejo y dónde termina la biblioteca. Estoy sentado en un escritorio estrecho lleno de libros [...]; la mayoría llevan en su lomo

y portada el nombre de Montaigne [...]. Frente a mí, clavada en la pared, está la postal con el dibujo del castillo y la torre [...]. Michel de Montaigne ha sido uno de los tres autores que me han acompañado invariablemente a lo largo de mi vida. Casi veinte años de los treinta y ocho que tengo" (p. 15). El tercer paso será desfamiliarizarnos con la estampa del "héroe", tesoro individual, para inscribirla, más bien, en una cosmovisión colectiva a la que se suma el "yo" que escribe aquí y ahora: "amamos a Montaigne no como a un personaje o a una persona, sino como a un lugar, a un país de la inteligencia y libertad al que siempre deseamos volver" (p. 17).

Toda la labor de Adolfo Castañón, tanto en prosa como en verso, es un testimonio innegable de tesón intelectual y precisa intuición estética. *Por el país de Montaigne*, no obstante, se destaca por pertenecer a la rara especie —rara en el orbe hispánico— de los homenajes desinteresados; es decir, los tributos que se rinden tras una larga convivencia con la pasión. Voltaire aseguraba —bien lo recuerda Castañón en más de una forma— que Montaigne "siempre será amado". Entre escritores modernos, creo que la razón de ese amor la ha delineado Borges escueta y magistralmente en el epílogo a su *Historia de la noche*: Montaigne, "inventor de la intimidad". Adolfo Castañón ha logrado reinventar una intimidad cuya substancia era libresca y lo ha hecho, hasta cierto punto, para crearse a sí mismo —también personaje, también lugar— en un volumen que mucho tiene, a confesión de parte, de "autorretrato oblicuo" (p. 38).

Títulos como *Por el país de Montaigne* prueban una vez más que ha arraigado en la tradición hispánica un género literario llegado a ella tardíamente. Y que el arraigo ha sido profundo. <

MAMBRÚ

De R.H. Moreno-Durán



Alfaguara, México, 1997.

Contada en dos tiempos, la historia de *Manbrú* —la más reciente novela de R.H. Moreno Durán— es la del Batallón Colombia, formado por un grupo de muchachos colombianos que en 1951 fue a pelear a la guerra de Corea por defender una libertad que no existía en su país. Treinta y seis años después esta historia es recreada por un historiador a partir de seis distintos puntos de vista que se funden en una sola voz. La idea central puede contarse en unas cuantas líneas y el sentido de esa guerra se resume en esta paradoja: mientras varias docenas de soldados colombianos morían en Seúl a nombre de la libertad, Colombia misma era objeto de una sangría feroz y junto con ella, dieciséis países latinoamericanos padecían dictaduras militares. Así que mientras los jóvenes colombianos viajaban a Corea con la ilusión de ver cumplidos los sueños divulgados por la propaganda gobiernista (ver mundo, estudiar, expandir los propios horizontes), el grupo restante se enfrentaba a un país en guerra donde en cambio se hablaba de libertad. "Normalmente" —dice Moreno-Durán— "los pésames iban de familias colombianas a las trincheras, pero hubo un momento, en 1952, en que los pésames venían de Corea porque en una emboscada murieron noventa soldados y varios oficiales".

Pero si el sentido de esta guerra puede resumirse en unas cuantas líneas, el significado de la novela, en cambio, es extraordinariamente elusivo. Uno de los múltiples temas que se despliegan es la imposibilidad de hablar de un asunto que el propio Moreno Durán ha tildado de obsceno. ¿Cómo explicar la insensatez de la guerra, cómo darle coherencia a un acto absurdo, cómo reflexionar de forma argumentada sobre el fracaso de la razón? Y cómo interpretar desde el presente una realidad pasada que la memoria se empeña en desvirtuar. Tal vez la única forma de hablar de la impudicia sea mediante la propia falta de pudor. Por ello, su autor se ha decidido por una novela "políticamente incorrecta", donde campean heroicas como banderas las distintas formas de racismo, de machismo, de violencia verbal. Moreno-Durán hace una reflexión no sólo sobre la obscenidad de la guerra, sino sobre la obscenidad del lenguaje con que se la nombra. El propósito oculto del autor es desmontar un mecanismo que hace aparecer la guerra como una excitante aventura. Como la aventura que fue presentada a los jóvenes que participaron en ella y como la sucesión de triunfos registrados más tarde en los libros de historia. El mecanismo consiste en contrastar el tono erudito con la alusión procaz, la cita culta con la observación vulgar y exhibir así la hipocresía y la falta de concordancia entre lo que se dice que ocurre y lo que realmente ocurre. De qué otro modo puede hacer un escritor que la verdad sea compatible con la memoria cuando la forma de negación más generalizada consiste en maquillar un hecho con el nombre equivocado. En una época asépticamente descrita donde lo que acontece está cautamente desvinculado de la experiencia humana por vía de la corrección

política y la adecuación lingüística a la moral, llamar a las cosas por su nombre (al menos con el nombre con que se conocían hasta antes de esa moda norteamericana que hoy conocemos como *political correctness*) implica más que una provocación, casi un acto vandálico. Algo así como destruir un monumento a martillazos. Por ello, el lenguaje aquí se concentra en las anécdotas más retorcidas, en la truculencia sexual, en la traición, en los modos más laberínticos de narrar el cuerpo desde las más depuradas metáforas del poder: el deseo, la posesión, los celos, el dolor y hasta el lenguaje aprendido de los clásicos, con la salvedad de que aquí se lo convoca casi exclusivamente con un sentido irónico.

Los operativos se llaman simplemente ejecuciones, la liberación de los pueblos, invasión armada, y en cambio se hace una apología de carácter filosófico de esa novedad importada de la guerra, el *streak-tease*: "...la desnudez de la mujer es una dádiva que oculta lo que entrega, lo hace más profundo e inaccesible: es una afirmación que niega lo que da... Pero es la reacción [del amante] la que multiplica los enigmas, pues casi nunca sucede que él la ame por lo que ella supone que son sus mayores atributos". El humor patético y mordaz se apoya en un encabalgamiento de recursos, guiños etimológicos, aforismos de toda índole, reiteraciones que trasmutan el sentido con cada repetición y que obligan al lector a volver sobre el lenguaje. Según una de las voces que registra el narrador, la verdadera consigna en la guerra no es tanto "morir por la patria" sino, más bien, "procurar que el soldado enemigo muera por la suya". Según otra "Corea la hicieron para escapar de ese horrible campo de exterminio en que el partido gobernante convirtió al país (Colom-

bia)". Según otro más "El sexto día Dios creó a los militares y el séptimo descansó".

De las novelas anteriores de Moreno-Durán, *Mambrú* conserva la inclinación culterana, la desmesura verbal, la gula por decir, más que por representar. Igual que en alguno de los relatos de *Metropolitanas*, donde el narrador se regodea con las distintas acepciones de la palabra órgano (como instrumento musical, como miembro viril pero también como sistema, y con ese *leit motif* estructura y unifica el relato), la voz que congrega los distintos puntos de vista en *Mambrú* da coherencia a las múltiples visiones de la guerra a partir de un topos común: la retórica. A menudo, la crítica sitúa a Moreno-Durán como un autor "difícil", como un escritor para especialistas y profesores universitarios. Quizá porque frente a la inmensa oferta de novelas que se instalan en la cómoda antesala de la emotividad y la concesión, la suya es una prosa de ideas y un juego infinito de alusiones literarias, de lecturas previas que el autor devuelve transformadas en una larga novela, la de la tradición occidental reescrita en clave. Fiel a la línea que va de *Fémina Suite* a *Los felinos del canciller*, la más reciente novela de Moreno-Durán es un tributo a la inteligencia y a la pasión por la única guerra defendible: la de la auténtica, gran literatura. ◀

