

◆ *La sangre y la tinta*, de Roger Bartra ◆ *El seductor de la patria*, de Enrique Serna
◆ *Rusia y sus imperios 1894-1991*, de Jean Meyer ◆ *Un día un río*, de Jaime Reyes

LIBROS

LUIS GARCÍA JAMBRINA

Viaje a la Costa de la Muerte

Camilo José Cela, *Madera de boj*, Espasa, Madrid, 1999, 323 pp.

Madera de boj, conviene recordarlo, es el libro que Camilo José Cela (1916) estaba escribiendo cuando recibió la noticia de la concesión del Premio Nobel en 1989. Y fue precisamente este suceso, que en sí mismo es gozoso, lo que hizo que la novela se le “atascara” y fuera a parar al limbo de los libros nonatos, en espera de redención. Son, claro está, las paradojas de los grandes premios, que, lejos de impulsar una carrera literaria, lo que suelen hacer más bien es malograrla o ponerla en peligro. Por fortuna, no ha sido este el caso de quien ha hecho siempre de la resistencia una de sus principales virtudes: “El que resiste, gana” es, de hecho, su lema. De modo que, después de nueve años de dudas e indecisiones y catorce meses de febril y laboriosa escritura, el autor de *La familia de Pascual Duarte* (1942) ha ganado, por fin, su particular guerra contra el éxito, que es el peor de los enemigos del alma y de la literatura, y, de paso, nosotros, los lectores, hemos ganado un gran libro.

Para ello, el autor de *La colmena* (1951) —novela que, por cierto, es también un monumento a la resistencia y a la tenacidad— tuvo que romper todo aquello que llevaba escrito y comenzar de nuevo, como si nada hubiera sucedido, ni los

premios ni los fracasos, como si ese fuera, una vez más, su primer libro, ese en el que un autor se lo juega todo en cada página, ese que rompe moldes y abre nuevos cauces, y, por tanto, corre un serio peligro de ser malentendido y rechazado. De entrada, *Madera de boj*, como casi todas las novelas importantes de este complejo siglo que ahora acaba, vuelve a poner en cuestión el concepto mismo de novela y los límites entre los géneros literarios. Y lo hace justo en un momento en el que algunos narradores y críticos con vocación de forenses han decretado por enésima vez la muerte de la novela. Lo que ocurre es que, frente a esos agoreros, todavía hay autores que propugnan una vuelta a la novela tradicional, mientras que otros, más arriesgados, prefieren una vuelta de tuerca en el camino de la experimentación formal y de la mezcla o contaminación de los géneros literarios. A esta última categoría pertenece, claro está, *Madera de boj*, al igual que otras obras de Camilo José Cela. De modo que no debemos juzgarla desde presupuestos que no le corresponden, sino de acuerdo con el concepto de novela o poética narrativa que en ella misma se expone.

Y, en este sentido, lo primero que hay que constatar es que se trata de una novela que no tiene argumento. Y no lo tiene porque, para el autor de *San Camilo 1936* (1969), la novela es fundamentalmente un

reflejo de la vida, y la vida, como tal, “no tiene argumento”. De forma explícita, lo expresa el narrador hacia el final de la novela, cuando hace la crítica de un novelista anacrónico, crítica en la que, por cierto, se esconde un guiño —y no es el único— a los conocedores de la obra celiana:

[...] don Anselmo Prieto Montero, el autor de *La campana del buzo*, explica a sus contertulios del café Galicia eso del planteamiento, el nudo y el desenlace, que son las tres normas que se deben tener presentes, el modelo es Emilio Zola o doña Emilia Pardo Bazán, ahora ya no es como antes, ahora la gente ha descubierto que la novela es un reflejo de la vida y la vida no tiene más desenlace que la muerte, esa pirueta que no es nunca igual.

Tampoco hay un orden lineal ni un encadenamiento lógico ni una secuencia cronológica, aspectos éstos sobre los que el propio narrador ironiza cada vez que lo interpela alguno de sus oyentes o destinatarios del relato dentro de la ficción:

—¿Esto no va demasiado revuelto?
—No, esto no va más que algo revuelto.
—¿Como la vida misma?
—Sí, pero esto procuro no decirlo.

Y así en varias ocasiones más, aunque con

variantes, hasta que llega un momento a partir del cual se invierte irónicamente el sentido de la pregunta:

—Llevo mucho tiempo oyendo lo contrario, estoy hartado, para mí que la gente ya no sabe lo que discurre. ¿No cree usted que esto va demasiado ordenado?

—No, a mí me parece que esto no va más que algo ordenado.

—¿Como la vida misma?

—Sí, pero esto procuro no decirlo para evitar desgracias y desplantes, la vida es muy vengativa y rencorosa.

Y, en esta misma línea, hay que subrayar que, en contra de lo que ocurre en la novela tradicional, en *Madera de boj* el relato no avanza, y no avanza porque en ella se mezclan y entretienen el pasado, el presente y el futuro, el tiempo mítico y el tiempo histórico, y porque en ella hay, además, un incesante movimiento circular y una continua vuelta atrás, amén de numerosas simetrías y reiteraciones y variaciones sobre un mismo tema o motivo. No es extraño, por tanto, que la novela presente una estructura circular, sin prólogo ni epílogo ni principio ni fin, como la propia vida, que, en palabras del narrador, “no tiene ni principio ni fin porque cuando unos mueren otros nacen y la vida es siempre la misma”. La vida así considerada es, de hecho, una especie de eterno retorno; de ahí que el tiempo no sea lineal, sino cíclico, como cíclica es la estructura de los diferentes capítulos o partes de la novela, que terminan más o menos igual: “lo dije ya una vez y he de repetirlo aún otras tres más, por Cornualles, Bretaña y Galicia pasa un camino sembrado de cruces y de pepitas de oro”.

Estamos, pues, ante una novela que tiene el tono y la estructura de un poema, un poema, eso sí, en el que se funden el canto épico y la narración lírica, de signo más o menos surrealista. *Madera de boj* es, de hecho, una especie de monólogo dramático, un recitado, una salmodia o, mejor aún, una melopea que el narrador dirige a sus oyentes durante una supuesta travesía por la llamada Costa da Morte, hasta

arribar a Noia, “una de las más hermosas villas de Occidente”, bien superado ya el mar de los naufragios y muy cerca de Iria Flavia, localidad natal del escritor. Pero, además de un viaje físico por esta accidentada geografía gallega, y, más concretamente, por ese espacio mítico y real en el que los antiguos situaron el fin de la tierra (*Finis Terrae*, Finisterre, en gallego *Fisterra*), *Madera de boj* es un “viaje del alma”, un viaje lustral o purificador, “como la purga del corazón y del sentimiento” (“Naturalmente, esto no es una novela sino la purga de mi corazón”, había escrito ya en *Oficio de tinieblas 5*, otra obra compleja, experimental y arriesgada, publicada en 1973).

Ahora bien, si nos atenemos a la materia narrada en esta melopea, podría decirse que *Madera de boj* es una saga, una saga en la que, en efecto, se cuenta la historia de una familia, la del narrador, cuyos miembros viven y mueren obsesionados con una tarea imposible, “levantar una casa con las vigas de madera de boj”, y, al mismo tiempo, la historia de todo un pueblo, los habitantes de la Costa de la Muerte, gentes de mar acostumbradas a convivir con las brujas y la Santa Compañía, con las sirenas y los hombres lobo, con las galernas y los naufragios. Todo esto explica, en fin, el carácter oral y coral de este relato y el hecho de que la voz que narra sea, en realidad, una voz en la que se entretienen muchas voces y en la que se mezclan al menos dos lenguas, el castellano y el gallego, que dan lugar a ese híbrido lingüístico que se conoce con el nombre de *castrapo*, entreverado aquí con palabras y expresiones del *pesco*, esa jerga que utilizan los pescadores y la gente de mar de la zona, a la que Cela, como experto lexicógrafo que es, ha dado carta de naturaleza en este libro. Y, como en las viejas sagas, también en *Madera de boj* se mezclan los elementos más heterogéneos y dispares: la crónica histórica y el relato mítico, la referencia culta y el elemento folclórico, el dato real y la fábula legendaria, la tradición y la actualidad, el misterio y la escatología, los recuerdos personales de la infancia y las reflexiones sobre la vida y la muerte...

Pero, por encima de todo, *Madera de*

boj es la novela de la mar, de la Galicia marinera, como *Mazurca para dos muertos* (1983) lo es de la Galicia interior y rural, y *La cruz de San Andrés* (1994) de la Galicia urbana. De hecho, es el ritmo de la mar el que marca, con su reiteración, la pauta del ritmo del relato, su música interior: “el ruido de la mar no va y viene como piensa Floro Cedeira, el pastor de vacas, sino que viene siempre, zas, zás, zas, zás, zas, zás, desde el principio hasta el fin del mundo y sus miserias”. Y la mar es también el hilo conductor, con su rosario de muertes y naufragios, y uno de los elementos articuladores del relato, un relato que, como ya se ha dicho, no termina, tan sólo se interrumpe (“Un poema —decía Valéry, a propósito de su *Cementerio marino*— nunca está acabado, sólo abandonado”), pues “de la mar se puede estar hablando tiempo y tiempo”.

Naturalmente, el otro elemento articulador de la novela es la “madera de boj”, símbolo que recorre e impregna todo el libro. Como es sabido, el boj da una madera muy dura y rebelde, casi incombustible, y tan densa que no flota, por lo que es imposible construir una casa con las vigas de dicha madera. De ahí que, entre otras cosas, esta madera simbolice los sueños, obsesiones y deseos de algunos de sus personajes, así como sus correspondientes fracasos y frustraciones. Pero también podría ser un símbolo de la propia novela, de lo mucho que a su autor le costó construirla y de las enormes dificultades con que se topó a lo largo de su proceso de elaboración. Porque, ya es hora de decirlo, hay pasajes de la novela en los que la voz del narrador se identifica, de una manera explícita, con el propio Camilo José Cela.

He aquí, pues, la novela más largamente esperada y más inesperada, por sorprendente, de este final de milenio, una novela que muchos daban ya por perdida o arrumbada para siempre en el limbo de los libros nonatos, una novela, en fin, que estuvo a punto de convertirse en leyenda, y no precisamente áurea, sino negra, pero que ahora ha nacido para hacer historia dentro de la literatura española del siglo xx. ¿O debería decir más bien del siglo xxi? —

RAFAEL ROJAS

Tinta sangre del corazón

Roger Bartra, *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*, Océano, México, 1999, 147 pp.

En Blanchot o en Barthes leí alguna vez que el más discernible signo vital de una autoría era la cita de sí, la autorreferencia. No la nota curricular a pie de página o la vana exhibición de un hallazgo, sino el soliloquio de nociones personales, el monólogo con las ideas propias. Roger Bartra es uno de los pocos intelectuales mexicanos que, en el medio académico de las ciencias sociales, ha logrado dialogar consigo mismo, desdoblándose en autor y crítico, escritor y lector, sujeto y objeto de su permeable meditación antropológica. *La sangre y la tinta*, último libro de Bartra, es un conjunto de glosas a su propia obra que actualiza la puesta en escena de intelecciones vertidas, sobre todo, en *Las redes imaginarias del poder político* (1981) y *La jaula de la melancolía* (1987).

Aunque Bartra es heredero de esa polifilia errabunda que distingue a grandes antropólogos occidentales, como Lévi-Strauss y James Clifford, su obra parece seguir dos caminos hermenéuticos que se cruzan con frecuencia: el de la arqueología de la cultura política mexicana, con el foco delirante de la identidad nacional martillando las sienas de cada modernización (*Estructura agraria y clases sociales en México*, *La jaula de la melancolía...*), y el de la genealogía de las imágenes del salvaje en los estereotipos culturales del Occidente barroco y neoclásico (*El Salvaje en el espejo*, *El Salvaje artificial...*). *La sangre y la tinta* es una miscelánea de textos que, en su dispersión, vuelven a visitar casi todos los temas que han

imantado la antropología de Bartra: la normalización política de la marginalidad social, los rituales pacíficos de la violencia, el malestar de la cultura, la agonía del nacionalismo, el cambio de roles de la intelectualidad pública y los usos posmodernos de la moderna dicotomía entre barbarie y civilización.

Sin embargo, la puesta en escena de esas nociones, al borde del siglo XXI, transmite mensajes de mayor perturbación. Aquella catarsis simbólica de la violencia marginal que anunciaba, a las puertas del poder, la aterradora venganza del salvaje, y que Bartra bautizó como “el síndrome de Jezabel”, tuvo en el levantamiento zapatista de 1994 su mejor satisfacción histórica. Chiapas fue, en buena medida, el teatro de los hechos donde se comprobaron las advertencias de Bartra sobre la “transformación del espectáculo del terrorismo en un terrorismo del espectáculo”, esbozadas, en polémica con Jean Baudrillard, al inicio de *Las redes imaginarias del poder político*. Pero Chiapas fue, también, la mejor prueba de que el mito criollo del mestizaje, en tanto figuración mediadora del nacionalismo mexicano, se desplomaba sin remedio. A partir de entonces el malestar de la cultura no estaría tan asociado al encierro en esa jaula melancólica, construida por la subversión moderna del edén salvaje de la mexicanidad, como a la fuga de la jaula y al olvido del trauma de una supuesta orfandad.

Luego de vislumbrar el limbo profético de una “condición postmexicana”, alegoría nacional de esa que Giorgio Agamben llama la “comunidad que viene”, Bartra orienta su crítica en dos direcciones. Por un lado, observa en la simbología del movimiento zapatista los

ingredientes de un *kitsch* tropical que rearticula con éxito el mito del buen salvaje vengador. Por el otro, objeta la reacción del Estado nacional mexicano que, al echar mano de una racionalidad legal corporativa, dictada por los “usos y costumbres” de ciertas etnias, propicia la perversa transición “del paternalismo integracionista a un patronazgo multicultural segregador, tan corrupto o más que el indigenismo nacionalista”. Así, la agonía del nacionalismo revolucionario, según Bartra, se hace tangible lo mismo en la fascinación de la “sociedad civil” ante Chiapas que en el remedio jurídico y político aplicado por el gobierno priista a la sublevación indígena.

Pero, entre estertores, el nacionalismo patalea, no se deja morir y emerge en la propia argumentación de Bartra cuando afirma que “la socialización de la idea de mestizaje en México configura una situación enormemente más democrática y desarrollada que aquella que regula en Estados Unidos las diferencias étnicas y raciales”. El racismo es una tara social imposible de medir y dotada de una sutilísima capacidad de reproducción psicológica. De ahí que sea más prudente aceptar que las sociedades norteamericana y mexicana experimentan distintas formas de racismo y que el discurso y la política del mestizaje pueden construir hegemonías étnicas tan opresivas como las que impone el republicanismo estatal de los Estados Unidos. Aunque tiendo a simpatizar con un cuestionamiento moderno de esa “cultura de la queja” que, al decir de Robert Hughes, difunde el multiculturalismo, percibo que la crítica de Bartra descuida la ponderación de los acercamientos teóricos más refinados a la crisis del modelo cívico republicano. Una cosa es la interpretación liberal y universalista de la nueva ciudadanía que proponen, cada quien a su modo, Will Kymlicka, Anthony Appiah o Michael Walzer, por ejemplo, y otra muy diferente es la defensa del sistema de cuotas minoritarias dentro de un comunitarismo neorepublicano, postulado por filósofos como Alasdair MacIntyre, Michael J. Sandel o Benjamin R. Barber.

Algunos ensayos de *La sangre y la tinta*, como “Las ironías de la victoria” o “Democracia y cultura política”, contienen, tal vez, las mejores refutaciones del sistema político mexicano, pensadas desde una izquierda poscomunista. Sin embargo, para una lectura más ligada al goce que al saber o a la moral, prefiero textos como “Ensayo lúgubre sobre la fama póstuma...”, en el que Bartra desentierra a José de Cadalso y Vázquez, raro poeta neoclásico y militar gaditano del siglo XVIII, autor de las *Cartas Marruecas*, réplica española de las *Cartas Persas* de Montesquieu; o como “Los indios oconis...”, un ensayo fotográfico sobre esa etnia del norte de Sinaloa que la modernidad sepultó y cuyos escasos sobrevivientes “sólo recuerdan que México no los puede recordar”; o como “Vagabundos de un exilio permanente”, espléndida viñeta autobiográfica sobre los hijos de los exiliados, “esos seres añorantes y melancólicos que viven la extraña condición de un exilio en el propio país”. Este autorretrato de una sola página me produjo resonancias de dos libros distantes e inconexos: *Los Bienaventurados* de María Zambrano y *Routes. Travel and Translation in the Late Twentieth Century* de James Clifford.

Si después de leer *La sangre y la tinta* regresamos a los libros del primer Bartra (*El poder despótico burgués* o *El medio de producción asiático*) habría que admitir que su evolución del marxismo al posmodernismo, tan socorrida en la academia latinoamericana de las últimas décadas, ha sido una de las más elegantes. Ya sin la culpa emotiva de la vieja izquierda –por aquello que el Che Guevara llamaba “el pecado original de los intelectuales: no hacer la Revolución”–, Bartra critica la cultura de la sangre desde una cultura de la tinta. Pero su lenguaje, siempre metafórico e infatuado por la alegoría y el símil, destila la herencia del frenesí revolucionario y se acomoda en la huella retórica de antiguas militancias. Como en aquel bolero –“Nuestro Juramento” de Benito de Jesús–, a Bartra no se le oculta, pues, que tras el derrumbe de tantos mitos febriles una salida digna es escribir la historia con “tinta sangre del corazón”. –

J. IAN PRESS

Rusia en el tiempo y en el espacio

Jean Meyer, *Rusia y sus imperios, 1894-1991*, CIDE/FCE, México, 1997, 525 pp.

Sospecho que este es el mejor libro que he leído sobre una visión general de la historia reciente de Rusia. Es una lectura excelente, que bien se puede llevar a cabo, como yo lo hice, en un viaje de tren entre Escocia y Londres.

Lo que es particularmente imponente de este trabajo es que está escrito por alguien con un sentido real y abarcador de la naturaleza humana del tema – en todo su horror, mediocridad y maravilla–, variable y en desarrollo: Rusia en el tiempo y en el espacio. Todo se lleva al análisis temporal, su carácter interno y sus vínculos con el pasado y el futuro, particularmente, para mí, en tanto tiene que ver con referencias a personajes literarios. Nos enteramos sobre Bajtín, sobre Chéjov, sobre Likhachev y su *Scandinobyzantium*; hay exploración y análisis del concepto del carácter “eurasiático” de Rusia, del alma eslava, y de una certeza: “el carácter trágico de la historia rusa y soviética”. El tema general del libro queda compendiado en la siguiente declaración: “el costo del episodio final del crecimiento acelerado, una marcha forzada para ‘alcanzar y sobrecoger’ a Occidente, tuvo su punto culminante entre 1917 y 1953” (p. 21). La carrera

para alcanzar y sobrecoger a Occidente refleja la compulsión que propició toda la tragedia de la Rusia moderna. El libro, aun si trata un tema trágico, invita a la reflexión por su liberalidad y su humanidad. ¿Cuántos libros se dan tiempo para decir que cada una de las vidas destruidas, deformadas por las grotescas consecuencias de la victoria de Lenin, fue de hecho, y verdaderamente, una vida destruida? Sentados en nuestros cómodos sillones o en nuestros cómodos asientos de tren podemos abstraernos fácilmente de la realidad cabal. Fue y es real, y contribuye a una lectura incómoda y conmovedora.

Y al mismo tiempo, ¿qué es lo que, de hecho, sabemos? ¿Podemos estar seguros? Me gustó sobre todo la gama de referencias, el balance entre lo que debe ser, si uno se permite ser víctima de los estereotipos, un acercamiento anglo, e incluso germanocéntrico algo reprimido, y un más emocionante, lo confieso, acercamiento intelectual galocéntrico. La idea me pareció perfecta. Qué reconfortante, por una vez, leer algo con presencia intelectual que también se refiera a lo publicado fuera de Francia. México tiene algo que enseñarnos, como si eso no lo supiéramos ya. Lo que nos enseña es excelente en todos los niveles.

Así como Edmund Wilson sostenía haber aprendido ruso al leer *Doctor Zhivago*, cualquiera con un interés serio en la historia de Rusia debería aprender español para leer este libro. Uno puede agregar, como recordatorio, que todo esto es transmitido por medio del lenguaje, y los lenguajes y las comunidades, y las identidades que encarnan, son algo que merece un lugar de importancia en la historiografía de Rusia. –

– Traducción de Santiago Bucheli



Ilustraciones: LETRAS LIBRES / Cees van der Hulst

JUAN JOSÉ REYES

Los berrinches del caudillo

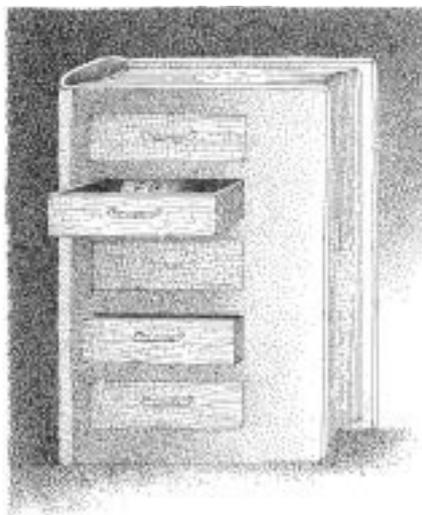
Enrique Serna, *El seductor de la patria*, Joaquín Mortiz, México, 1999, 520 pp.

Cuánto se habría ahorrado el México del siglo XIX si Antonio López de Santa Anna hubiera tenido una infancia feliz, si no hubiera sido el hijo nada agraciado, una especie de patito feo junto a su hermano. Se habría ahorrado mucha sangre; cientos o miles de vidas; la inestabilidad como signo del curso político; la pérdida de extensísimas superficies de territorio; iras y sátiras de periodistas y escritores; litros y litros de tinta; la irrupción de una figura que parece concentrarlo todo en una gran, grotesca, gignolenta opereta que sería el ya extinguido emblema de la historia patria.

Porque como este antihéroe pocos. Raya en el cinismo en la obra que Enrique Serna le dedica a sus luces y a su sombra renovada, aunque nunca asume plenamente esta actitud: este *seductor de la patria* se la pasa vanagloriándose, justificándose, dando razón de sus actos en nombre de las inalterables insuficiencias de los otros, del país, de la historia mexicana y sus circunstancias. A lo largo de muchas páginas (de muchos años en la presentación cronológica de la novela) parece que va a surgir al fin el Antonio López de Santa Anna que de más de un modo se da a desear mediante sus palabras: el que se reconoce como un perfecto cínico, alguien que no sólo tiene conciencia de los hechos y de sus causas y horizontes sino también de sí mismo, no como un personaje que va presuroso tras la salvación de los lustres de su nombre mientras pierde la ocasión de carcajearse de lo que ocurre en torno a él, por cuenta y gracia suyas o por designio de la naturaleza

corrupta de la patria. Entonces Santa Anna es un pícaro cuya ruinoso historia reconstruye con erudición, paciencia, detalles de humor y una buena dosis de mala leche Enrique Serna, un personaje al que le falta sólo la capacidad de reírse de sí mismo para ser redondo en el perfecto espejo que se manda construir y pulir.

¿Por qué esperar tal cosa de este Santa Anna? Porque desde el comienzo está asombrosamente firme la capacidad discursiva, la destreza de la mala fe, la conciencia de los hechos, la intuición de asuntos y de asertos que forman parte de campos tan presumiblemente lejanos del caudillo como la teoría política, la filosofía de la historia, la psicología del poder, las marcas de los primeros años (infancia es destino). Serna pone delante de nosotros a un personaje extraordinario que tiene de sí mismo una imagen extraordinaria y que a la vez es capaz de ver lo que sucede y lo que sucederá si no con razón sí con indudable poder imaginativo. Este Santa Anna comienza por conocerse a sí



mismo. Escribe en su moderna prosa: “El don de mando no es innato en el hombre: se forja poco a poco en el alma del humillado, primero como un berrinche contra el mundo, después como una fuerza desgobernada que es preciso encastrar hacia un objetivo, para evitar que estalle por dentro”. No se trataría aquí más que de una más de las abundantes reflexiones sorprendidas del caudillo, pero es sobre todo un aviso a tiempo, una advertencia, un punto de partida, una de las definiciones posibles de la novela. Toda la tensión narrativa de la obra consistirá en ver cómo el antihéroe libra su batalla contra aquella “fuerza desgobernada”. Y esa batalla, pretende el antihéroe, habría de ser la de un esgrimista: fino, calculador, preciso, enriquecido con el valor fiero de un fajador, un hombre dispuesto al sacrificio que sabe que “el dolor curte a los hombres, los endurece y al mismo tiempo los purifica”. La batalla de un Santa Anna sabio a pesar de todo: de algún coito interrumpido por la mala digestión de la mujer conquistada; de las burlas de la esposa que lo hace comer su propio gallo de pelea; de la ingratitud de los habitantes de una patria que es “infel por naturaleza, [que] no vacila en traicionar a sus amantes, pero exige que den la vida por ella” y que lleva a preguntarse si “acaso estoy obligado a sacrificarme por una puta”. Los dolidos berrinches del caudillo lo llevan a buscar ejercer su don de mando en la política, la historia, en el campo de guerra y en el del juego y las relaciones carnales y los hartazgos de comida y bebida. Santa Anna cuenta con la ayuda de un amanuense y con el cruce de comunicaciones de otros personajes de la historia y de su propia biografía, desde una sola certidumbre (que, en este caso, sí es efectivamente cínica): “Yo jamás traicioné mis convicciones por la simple y sencilla razón de que no las tuve”; lo hace casi siempre en un solo registro —al igual que los demás personajes de la larga opereta—, alcanzando páginas notables —como las de la incursión en Texas—, en una novela de completa información histórica y redonda y pulida, como quiso el caudillo que fuera su espejo. —

EDUARDO HURTADO

Lo consumió la aurora

Jaime Reyes, *Un día un río*, Aldus, México, 1999, 100 pp.

En *Isla de raíz amarga, insomne raíz*, un título “todo él mejor” según se dijo el año de su aparición, 1976, Jaime Reyes inventa un lenguaje que rehúye cualquier noción preconcebida sobre lo poético y se atiene a la urgencia de los hechos: crónica excepcional de una época, este libro refiere las cotidianas hazañas de los hombres y las mujeres que en la República del perpetuo despojo ejercen la lealtad a la resistencia. En versos que a menudo brillan como máximas ardientes, el poeta consigue delinear autorretratos que son semblanzas generacionales: “Soy de los que no tienen paciencia y esperan”.

La *Oración del Ogro* confirma a Jaime Reyes como un poeta refractario a toda retórica: sin aferrarse a sus hallazgos, deja atrás ese ritmo febril que en su libro anterior le permitió movilizar imágenes de una enorme violencia, para concentrarse en la invención de un lenguaje capaz de pactar con las voces de la tribu. El título desplaza el eco remoto de un texto excepcional del siglo XV, *La oración sobre la dignidad del hombre*, en el que Pico della Mirandola descubre al ser humano como un huésped incómodo en el cosmos definido y armónico de la ciudad renacentista.

La oración de Reyes conjura presencias que destrozan toda normalidad. Arranca con un poema que es al mismo tiempo una dedicatoria, “A José Revueltas”, y en las páginas que siguen traza un recorrido que va de tumbo en tumbo por algunos paisajes utópicos de los años sesenta y setenta. El heroísmo

de los personajes que habitan estos primeros poemas parece brotar de una idea que nos lleva de regreso al pensador florentino: el hombre no es el centro del cosmos, sino excentricidad del cosmos, criatura en la que el orden de la creación pierde la cabeza; carece de lugar tanto como de identidad, y precisamente por eso puede asentarse en cualquier sitio y ser cualquier personaje que se proponga. En el orden preciso de todo lo creado, el ser humano ha llegado tarde al reparto de posesiones: no hay lugar ni rostro que le pertenezcan, tiene toda la traza del proletario.

Hasta ahí las semejanzas. Para el hombre digno de Pico no hay más que un sistema y un centro donde redimir sus carencias; para el olfato de Jaime Reyes, entrenado en las vicisitudes de un siglo caótico, no hay sistemas ni centros donde sus héroes puedan encaminar su *poiesis*, su hacer. Los obstinados personajes que fascinan a Reyes (y que como los sueños nunca dejan de representar a quien los sueña) entienden de antemano que “a nadie podrán vencer”; sin embargo, puesto que no tienen nada que perder, se saben victoriosos de antemano; su verdadera vocación es vivir apegados a sus fidelidades amorosas y libertarias.

En las primeras páginas de este libro publicado en 1984, a ocho años de su isla sonámbula, Jaime Reyes hace un recuento de sus querencias y sus decepciones revolucionarias. En las páginas restantes apuesta por una poesía que incorpore la voz de los desposeídos, aquellos que arrullan esperas que ninguno cumplirá. El último verso no deja lugar a dudas: “La comunidad es demandante”. Antes que poesía testimonial, ejercicio de un habla

poética que recoge de la manera más viva los sueños y las decepciones del prójimo. “Valientes ellos con las armas”, “El campo destruido” y “La ciudad destruida”, los tres poemas que integran este segundo momento de *La oración del Ogro*, se anuncian como transcripciones literales. En un poema anterior, el que le da título al libro, el ogro emblemático reza por emerger humano del río de la ira y el dolor. La plegaria parece surtir efecto en las transcripciones poéticamente editadas por Jaime Reyes. En ellas la aflicción y la rabia parecen surgir de un residuo verbal: nos hablan desde el silencio que pauta las voces de los atropellados y las mujeres violadas; asoman en los relatos de los campesinos de “El desengaño”; se agitan en las desoladas crónicas de unos indígenas chiapanecos y de un grupo de habitantes de la Ciudad de México desalojados en nombre de una vialidad eternamente prioritaria.

Adolfo Castañón da cuenta de la humildad y el fervor con los que el poeta/amanuense ordenó toda esta materia verbal para ayudarla a decir lo innominado, lo que literalmente no tiene nombre. Traducir, editar, aislar voces, reunir las, zarandear al lenguaje, volver al habla común para purificar la lengua: todas estas funciones del poeta cristalizan en la impecable poesía noticiera construida por Jaime Reyes en *La oración del Ogro*, el último libro que publicó en vida.

En *Un día un río* el poeta pone en juego todo el saber acumulado como intérprete de una realidad caudalosa y tornadiza, para adentrarse en ese universo impracticable que es la Ciudad de México, escenario propicio para “la explosión de los mundos desconocidos, donde todo se contempla a través de cicatrices y hendeduras”, como apunta Carlos Monsiváis en el prólogo a este libro póstumo. Los poemas de Jaime Reyes confirman plenamente estas palabras de Monsiváis: “Alguien barre sueños en la mesa./ Piedra de un río arrojada un día./ Las dichas son las palabras./ Las cosas dichas pero al revés./ En la cama que es oscura pero espejo./ En las paredes que son el aire./ Raimientos que son estrellas./

Voces que no existen pero vuelan.// Desde esta ventana mirar es una cascada./ Ahí aparecen estudiantes, colegiales, juncos./ Pero cuando estoy contigo, te digo/ en vez de besos un vuelo de pechos, pájaros, envés”.

Hilvanado con ausencias, ironías, quebrantamientos y silencios, ese lenguaje oscila entre el placer del extravío y el rigor de la aproximación. Jaime Reyes deja que la ciudad crezca en el mirar como en el lecho de un río y nos la entrega en toda su confusa materialidad, poblada de seres familiares y amorfos. En un habla poética que alterna con maestría oscuridad y transparencia, fluidez y desvarío, Reyes expresa la imposibilidad de suspender la duración de una ciudad que crece y se deshace hasta perder todo contorno.

Aquí no hay señas perdurables, todo es provisional, cada edificio es una ruina instantánea, no hay un momento para la nostalgia. Jaime Reyes, que en sus primeros libros se propuso abarcar cada rincón del escenario urbano, descubre ahora que la megalópolis se opone a las categorías convencionales de la mirada; entonces decide internarse en el bosque urbano como quien sondea las orillas accidentadas de una ribera. En la ciudad cercada por la violencia, el *flâneur* debe ceder su sitio al desmembrado peatón que charquea sobre el fango en Tlatelolco y San Cosme, para luego explorar en su interior la pasión de mirar —una pasión que lo consume y que ya no se atreve a salir. Para este curioso amenazado, el interior y la intemperie son extensiones simultáneas.

En la Ciudad de México el miedo a perder la calle sólo puede compararse con el temor de que la intemperie lo perfora todo. Para oponerse al determinismo urbano, Jaime Reyes abre los ojos y las ventanas al rutinario desfile de lo inconcebible: el amor que se come a la gente en las noches de fiesta de las vecindades; los ácidos acróbatas de limones en las esquinas del subempleo; el alegórico Batman justiciero que cuelga de un poste en un cruce de Insurgentes y Reforma; los Garcías que a nadie pelan en sus escaños de las cámaras; las gracias de Hortensia,

que avivan el recuerdo de que la noche se hizo para divertirse (y el día también).

En medio del desbarajuste ciudadano, frente al diario espectáculo de la ausencia de porvenir, en la región donde aguantar se ha vuelto la única utopía sustentable, Jaime Reyes persevera, a menudo sin éxito, en los también acusados rituales del amor y la fraternidad. De un desencuentro y una pérdida extrae, por ejemplo, esta ternura vallejiana que sabe eludir las emociones sublimes:

En la escuela porque no llegaste/
estuve esperando./ Delia perdió su
paraguas./ Lo buscó por todas partes./
Ahora lo tiene otro./ Ahora me queda:/
¿qué vas a hacer sin,/ sin mí
dónde te vas a esconder?/ [...] nada
tengo, no,/ la cara cortada tengo;/ ena-
morado no sé, quizá miento/ tendido/
platicando;/ y no tengo casa,/ no he
madurado con cochinitas a las canicas/
por la gente que en ella vive;/ desde
cuándo/ no voy a la escuela todos
los días durante la semana,/ pero hoy
perdió paraguas su Delia.

Nos hacemos contra un paisaje fantasma, contra una ciudad proliferante que se extiende y se desbarata. El barroco

ciudadino de Jaime Reyes es un vivo espejo de esa tendencia a la exageración y el desbordamiento tan característica de la Ciudad de México desde la primera Tenochtitlan. Con un lenguaje forjado como sobrante poético, Jaime Reyes construye un paisaje fragmentado, hecho de miseria y opulencia, de modernidad y parálisis del tiempo, de civilización e indigencia. Para soldar esos fragmentos fue necesario operar un cambio de gramática. Para oponerse a las imágenes de la ciudad desechable sería preciso fundar un nuevo pacto ciudadano. Metidos en una jaula que nos encierra y nos sepulta, ¿de quién podemos despedirnos?, pregunta Jaime Reyes. Y él mismo lanza una respuesta: “La fe, las canciones en el desierto”. Ahí donde la rabia del rebelde y el incienso del devoto se consumen sin remedio, el agua vuelve a cantar sobre la arena. En la poesía respira esa ciudad posible que los capitalinos no hemos querido planear, metidos como estamos en el absurdo torbellino de los cambios. Con “un rumor de oleaje”, este mudable río de Jaime Reyes propone una ciudad hecha de cantos y poemas, “prueba que son de que a éste lo consumió la aurora”. En ellos nos alcanzan preguntas que nos exigen volvernlos respuesta. —