# LIBROS

# EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL COLERA

## de Gabriel García Márquez

*por Adolfo Castañón*

● Editorial Diana, México, 1985. 473 pp.

En el principio fue el rumor de que García Márquez ya había terminado otra novela que saldría a principios del año próximo. Cuando supe del lanzamiento ubicuo de *El amor en los tiempos del cólera* en todas las Américas y por todas las Españas, me prometí no leerla antes de algunos años, pero cuando vi la pirámide de novelas amarillas en la librería Gandhi barrunté que terminaría leyéndola en algunas semanas, contra todas las fobias gregarias, si es que quería hablar con alguien durante los próximos seis meses. Al día siguiente, abrí el periódico y lo primero que encontré fue una elogiosa reseña de la novela en la plana editorial. Cerré el diario y fui a la cocina a buscar el periódico del día anterior con el mismo resultado. No perdí la paciencia y dejé pasar unas semanas antes de leer nuevamente el diario. Por fin un día fui al kiosko. Al abrir el papelote, respiré aliviado: se habían dejado de publicar reseñas de la novela en la plana editorial. Ya empezaba a sentirme tranquilizado cuando caí distraído en la sección de correspondencia. Ahí estaba, oronda y polémica, una reseña de la novela escrita por un ama de casa, poniendo los puntos sobre las íes de la discrepancia y la intimidad. Para esto, ya había yo escuchado dos comentarios radiofónicos, visto una docena de lectores de la novela en el metro, leído un par de recensiones profesionales en un par de suplementos y oído hablar de un padre de familia que había comprado tres ejemplares de la novela para que nadie se peleara en casa. A estas alturas ya me sabía la intriga de memoria y había oído comentarios tan extremos como que García Márquez era el Walt Disney del *Boom* o, en el otro extremo, el de que era el Walt Whitman de la nueva novela hispanoamericana, pasando por todos los matices posibles. Desde el azul clásico que criticaba a la novela en el conjunto de una obra irrefutable y el rosa mexicano que decía que era una novela escrita para gente de edad y en la cual el autor hacía dormir al lector su propia siesta, hasta el tinto que ponderaba en las páginas del *Amor...* la lectura de los cronistas de Indias y la mentalidad arqueológica y archivista de un Foucault metido a novelar. Signos y comentarios que fueron como pellizcos para reconsiderar mi decisión inicial de *no* leer la novela al menos durante cierto tiempo. La puntilla final me la dio mi padre un domingo en la mesa familiar cuando se quejó de que *El amor en los tiempos del cólera* no había llegado a La Lagunilla y quién sabe cuántos meses se tardaría en hacerlo —declaración que fue remachada por un seco "sí, a mí también me gustaría leerla" de mi novia que redondeó la frase apuntando que ninguna novela la había deprimido tanto como *Cien años de soledad* con su triste llovizna contagiosa. ¡Si por lo menos —suspiré— vendieran en México la edición española con su cromo cursi de angelito! Como sea, ya estaba decidido a ir a la librería a cooperar con mi granito en la reducción del imponente túmulo que amontonaba un millar de ejemplares, cuando al pasar frente a un puesto periodiquero, descubrí, entre otros libros de promoción semanal, la tan platicada novela. Saludé su aparición pagándola de inmediato, vagamente contento de que, al par que las librerías quiebran, los puestos de periódico se transformen en librerías. En cuanto llegué a la casa, hecho una sopa por la lluvia que me había sorprendido en el camino, me metí a la cama y aproveché la fiebre y el flujo ininterrumpido del catarro para leer *El amor...* Por fortuna, era sábado. Metido en la cama leí y leí. Dado que ya conocía de oídas la intriga, me propuse hacer

una lectura fría que la fiebre de todos modos impidió. Entre sueños, sopores, estornudos y tos, terminé de leer la novela de una sola acostada, veintinueve horas y treinta y dos minutos después con una mezcla curiosa de aventura terminada ("¿qué no había nada más?"), curiosidad exhausta, satisfacción por el cómodo viaje y desencanto progresivo después de la fornicación fantástica, como si la novela hubiese sido escrita con viva tinta lasciva que, como cierta flor tropical, se marchitara tan pronto cesara de iluminarla el sol de la atención directa y fuese perdiendo su forma al ser iluminada por la luna de la memoria. Recordaba con cariño el primer tercio de la novela, la merienda pausada de la pastoril saga conyugal, la escritura eléctrica, aquel abigarrado mundo costeño capturado en el globo de vidrio soplado por una poderosa sensibilidad que es gusto y visión del mundo, la garra, en fin, de un jeroglífico que nos araña *mientras* lo leemos. Y, con todo, las partes finales me dejaban empalagado, con el inconfundible sabor a aserrín del hartazgo y el repaso en vano, como si toda esta meditación tangencial sobre la decrepitud y la muerte fuese cháchara y despistada ecolalia indigna de la alegría de los primeros instantes novelados, como si García Márquez fuese un escritor de principios y nacimientos antes que de muertes y finales.

Los primeros momentos de la novela, su primer tercio, son los de una vida cotidiana rescatada como mitología o, si se prefiere, los de un costumbrismo matrimonial y familiar, con toda la insostenible ligereza de sus relaciones triviales y peligrosas. García Márquez hace entrar al lector a la piscina de su novela evitando, como buen administrador de su propio cuento, el chapuzón frontal de una entrada en materia demasiado directa. Al igual que las alcachofas, la novela presenta muchas hojas antes de ofrecer el corazón. Además de inventar un mundo y fabular una geografía, el novelista es también el mejor guía de turistas por el país de su propia invención —de ahí los paseos— y es, asimismo, el cocinero que sabe levantar a punto de turrón las yemas de su historia a fuerza de batir sin debatir los mismos datos mediante la oración perpetua. Mañas, trucos, recursos, tramoyas, instintivo saber contar amasan con generosidad la pasta folletinesca, el merengue sentimental, la levadura lujuriosa y la vainilla descriptiva de este pastel esponjado, cubierto y relleno del vago betún de un arte de vivir entre conyugal y callejero, salpicado con guiños de literaria fruta seca —de la A de Arciniegas a la Z de Zalamea, para reducirnos a la alacena colombiana— y adornado por listas de remunerativas enumeraciones que yerguen su chispa uniforme sobre la superficie acremada como otras tantas velitas en el aniversario del autor que ya cumplió otra novela. Sobra decir que cada ingrediente llega en el momento preciso, electrizado por una voluntad simpática y puntual, convocado por un oído premonitorio que amansa con su flauta a las palabras. Pero, más allá del intrínseco sabor de la repostería, lo que trasmite el pastel es la alegría escandalosa con que fue cocinado y su perdurable impronta, si la hay, reside, para este lector, en la gracia de esa facilidad y en su fatal estigma. Cam-

*La vida (a)leve*

## QUICHEL DE MISICOSAS

Mientras otros se suman a la cargada literaria en favor o en contra de las grandes figuras sin pierde ni riesgo, Fernando Tola de Habich se ha puesto a leer nuestra prensa literaria del siglo XIX, a sorprendernos con hallazgos constantes y a desenterrar figuras como Alberto Michel (1867-1947), de quien ha preparado una selección de *Narraciones, confidencias y otros textos* para la Universidad de Chapingo (1985). Entre las curiosidades del libro (como la discusión del saber científico y folclórico sobre medio centenar de animales mexicanos), el libro rescata de *El Liceo Mexicano* (1890) un bonito juguete literario de Michel, que conoció la gloria en un género muy distinto: el teatro.

G.Z.

### QUISICOSA

La nociosa está deliche
Las estrecen resplandellas,
Y en la llamida dornura
Sus luyos la quina raebra.
Los canseñores ruitando
Se arbotán en la agileda
Y el bullichuelo riacioso
Se yerliza entre las desbas,
Mientras las cantas alondran
Y los revolos silfean
Perbullando con su turba
El praño de la suedera.

A lo dilesa se vijos
Una ribaña casueña
En cuya venbierta atana
Se donclina una recella
Como una hersión ilumosa,
Y azuca cual la blancena,
De ogros chejos cual la none
Estrimosos cual lumellas...
La poña nira suspibre,
Al aiza lanque sus rejas
Dolimosas y lastientes
Y al ven la fintarra ciena.
¿Qué oculbia tosar agope
A la dóndida cancella?

¿Por qué su pira pesuscho?
¿Por qué la quina se añeja?
Doloradla con sus dejes,
Tristadla con su dejeza
Que ya las granzas lechunan
Y los vuélagos murcielan
Y sus lúgudos chillibres
Dan al corre las ainejas...

Y concluiñana maremos
Esta leyible terrenda
Porque tenque muño suecho
Y ya me piernan las tiemblas.

pechana, florida, amistosa y zalamera, despreocupada —¿demasiado despreocupada?—, la novela nos causa dolor por el dolor que no nos causa y nos retrae a una edad de la novela anterior a las preguntas que la dividieron. Deja un vago sabor a *Tom Jones* pasado por agua y mar y en el que se barajan los siete pecados tropicales, otro eco adolescente de Richardson, de pastoril ensueño veraniego y de nostalgia por amansadas francachelas chaucerianas. Nada más léase en ello un modo de decir que, a juzgar por esta novela, García Márquez no es un hombre de letras occidental y cristiano sino un pagano fabricante de leyendas cautivo en la corte de la fama.

Después de pensar todo esto acerca de la novela se me hizo evidente mi falta de un sentido humorístico íntegramente afín al del autor... Mientras espiaba mi propia lectura, redacté algunas notas. Al releerlas, lamenté lo que el lector: juicios sobre la incapacidad de G.G.M. para describir caracteres y perfiles más allá de su reconocido punto de maestría caricatural, generalizaciones sobre la propensión del autor a describir a los personajes masculinos desde un ángulo femenino, enunciados preguntones acerca del predominio de la familia y de la ausencia de la Historia en la novela, proferimientos crudos y asertivos alusivos a la ausencia de una mitología del amor y a su sustitución por valores establecidos y corrientes, comparaciones injustas del ritmo de la novela con las marchas domingueras de la plaza, quejas sobre la extensión del libro, aplausos a las declaraciones auto-descriptivas de los personajes, advertencias sobre los plagios que el autor hace sufrir a su homónimo, reparos sobre la congruencia psicológica de los personajes obligados a seguir hasta el final la voluntad desobligante de su autor, observaciones sobre la consistencia vegetal del mundo costeño garcimarquecino, en fin, saludos implícitos a la unidad aterradora de un mundo sin experimentación. Pero ¿quién era yo para ir a gritar en mi torpe prosa parlamentaria que la última novela de G.M. era nada más una consagración otoñal del egoísmo para dos? ¿Qué derecho tenía a subirme al elefante y andar diciendo por ahí, con argumentos insípidos y menesterosos, que el de su novela última era para mí sólo un carnaval chillante, una danza macabra de seres sin ideas ni esperanza? ¿Cómo se me ocurría preguntar por qué un escritor de raza con tantos arrestos y técnicas no nos hacía cuentas más esenciales del amor, incluyendo las cifras de la tragedia, el desencuentro y la amistad? ¿A qué venían todas estas reclamaciones si había leído la novela de un tirón aunque luego no se me antojase releerla y a pesar de que coincidiera plenamente con mi amigo en que, si no había tragedia, se ensayaba al menos en parte el oficio piadoso de ver a los seres humanos como son? ¿Tenía algún caso decir que esta reciente producción de G.G.M. no era tan buena como algunas de las anteriores, cuando, por supuesto, estaba muy por encima de lo que se escribe como novela, al menos en México? ¿No era mejor reconocer que si la había leído y había escrito y conversado sobre ella era porque su autor me despertaba, a pesar de todo y como a tantos otros lectores, admiración y afecto y porque, en el peor de los casos lo estimaba como se estima a un amigo cuyo éxito nos ha distanciado? Con todas estas preguntas la hora de entregar el artículo se acercaba y yo no tenía nada escrito. ¿Qué hacer? Lo más sencillo sería escribir una disculpa, lo peor que podría pasar sería que la publicaran.

# LOS ENCUENTROS

## de Vicente Aleixandre

*por Ramón Xirau*

● Espasa-Calpe, Madrid, 1985. 289 pp.

Hay libros emocionantes; hay libros a la vez poéticos y precisos; hay libros amistosos. Estos "encuentros" de Aleixandre son emocionantes, precisos en su poesía, rebosantes de amistad y afecto.

Tiene razón José Luis Cano, por cierto uno de los "encontrados" por Aleixandre, cuando en el prólogo recuerda dos libros hasta cierto punto similares, *Los raros*, de Darío, y *Españoles de tres mundos*, de Juan Ramón. Pero *Los encuentros* también difieren de ambos. Rubén intentó buscar filiaciones poéticas que eran en parte las de sus antecesores o semejantes. El libro de Juan Ramón, excepcional por su estilo, está lleno de desencuentros y, con frecuencia, de malos humores lanzados como flechillas no siempre exentas de veneno.

*Los encuentros* apareció por primera vez en 1958, pero en la actual edición se añaden quince más para dar un total de cincuenta y siete.

Sigo con José Luis Cano: ¿qué es eso de "encuentros"? Por una parte son "semblanzas" de poetas, de Góngora a españoles recientes, entre ellos José Hierro, José María Valverde, Susana March. Por otra parte son encuentros reales con personas reales, aun cuando en cuatro casos (Góngora, Bécquer, Joan Maragall, Rubén Darío) se trate de ausentes presentes.

Una breve anécdota puede aclarar la amistad que subraya, uno a uno, cada uno de los breves textos de Aleixandre (por cierto, Aleixandre no cuenta anécdotas). Vi a Vicente Aleixandre por única vez en su casa de Velintonia, calle que ahora lleva su nombre; lo vi justamente una semana antes de que se le otorgara el premio Nobel. Recuerdo aquella habitación algo oscurecida, oigo la voz afable, débil de aquel hombre delicado y siempre atento. Cuando le pregunté qué había sido la Generación del 27, la de sus amigos y la suya propia, me contestó precisamente: "Fue una Generación de amigos". Con este espíritu hecho de afecto se acerca siempre Aleixandre a los aquí "encontrados".

El libro de Aleixandre no tiene ninguna pretensión analítica ni de crítica literaria. Sin duda surgen, como vere-

mos, algunas ideas acerca de quién es el verdadero poeta pero surgen sobre todo retratos hechos con hondura y sencillez, siempre en algún ambiente, algún lugar, algún paisaje.

Recuerdo, a modo de ejemplo, cuatro casos. El primero, verdaderamente vivido por este "mozalbete" que era entonces Aleixandre, es Galdós. Año de 1915. Se estrena *Sor Simona*, drama galdosiano. El novelista tiene setenta años y está ciego. Recuerda Aleixandre: "un muchacho de diecisiete años, *palpitante*, miraba *inquieto* y absorto al viejo que agradecía aplausos desde el escenario". Galdós vive "una zona tardía de sus criaturas, ungiéndola con esa luz de piedad que sólo posee, en su madurez, el alma de algunos artistas".

En sus esbozos exactos Aleixandre emplea frecuentemente la tercera persona del singular para referirse a sí mismo. Esto sucede, sobre todo, en el caso de los cuatro nunca vistos y en los de generaciones viejas. En primer lugar existe una verdadera lejanía entre el momento en que Aleixandre escribe sus textos y la experiencia de su "encuentro"; en segundo lugar, y esto es típico de Aleixandre, hay cierto olvido del "yo": el poeta era de verdad modesto. Lo indudable es que este empleo de la tercera persona resulta eficaz para mejor destacar al escritor, al "encontrado".

Cuando Aleixandre se refiere a sus contemporáneos, es mucho más directo; escribe casi siempre, aunque no siempre, en primera persona, sin olvidar nunca su capacidad evocadora ni su lirismo exacto.

Sea Jorge Guillén. Recuerda Aleixandre como hablaba Guillén todavía joven: "... era como si su mano, armada de una fina cuchilla, operase sobre el tema allí extenso... Había aislado un nervio, una fibra vibrante". Lo cual, por cierto, algo o mucho tiene que ver con el estilo guilleneano. Sea García Lorca, "a quien nadie puede definir": "En Federico todo era inspiración, y su vida tan hermosamente de acuerdo con su obra fue el triunfo de la libertad, y entre su vida y su obra hay un intercambio espiritual y físico tan constante, tan apasionado y fecundo, que las hace enteramente inseparables e indivisibles". Sea Rafael Alberti, primero pintor, después poeta, después poeta poetizador de pintores. Alberti es el "salinero del sur", el "pregonero del sur... como un marinero que saltase del agua a las arenas, a las ciudades, a las torres, a las espadañas. Con su grímpola en blanco y azul, con sus ojos voceadores" (Aleixandre se refiere a un recital de Alberti).

No hay, en estos "encuentros" una teoría literaria. Aleixandre no quería que la hubiera. Hay algo tal vez mejor que se refiere al poeta y tal vez a todos los hombres. En su texto sobre Góngora —uno de los mejores del libro, ausente de la edición de 1957— escribe Aleixandre:

> Los poetas, si algo son, son indagadores de la realidad; no inventan nada: descubren, enlazan, comunican cada cual a su límite. Ninguno está a solas. Y todos poseen en la suya una posible voz general. Y quien no la poseyese no sería un poeta comunicable, es decir, no sería poeta.

¿Como todos los hombres? Tal vez si recordamos el final del poema "Hijos del campo". Escribía Aleixandre: Sois continuos / esa certeza única de unos ojos fugaces".

No es otra la certeza, tan fugaz como "eterna", de *Los encuentros*.

Francis Picabia

# MEXICO ANTE LA CRISIS

## de Pablo González Casanova y Héctor Aguilar Camín (coordinadores)

*por Carlos Elizondo Mayer*

●Siglo XXI, México, 1985. V.I, 435 pp. V.II, 425 pp.

Los libros colectivos son cada vez más comunes. Ante algunos temas difíciles y muy amplios la salida más fácil, no siempre la mejor, ha sido que un intelectual reconocido reúna artículos de especialistas en distintos aspectos del problema. Esta clase de libros puede dar buenos resultados, pero requiere una selección cuidadosa de los colaboradores, que no haya repeticiones innecesarias y una introducción y unas conclusiones que le den al libro cierta unidad. De lo contrario se convierte en un *non book*, incapaz de resistir una lectura de conjunto.

*México ante la crisis* tiene este problema. Según sus coordinadores —Pablo González Casanova y Héctor Aguilar Camín— "se trata de una de las obras más serias sobre el problema"; el resultado no lo muestra del todo. El libro, dividido en cuatro partes (El contexto internacional; La crisis económica; La sociedad y la cultura; Las alternativas ante la crisis) y 42 artículos, no refleja una adecuada selección de los temas —más bien pareciera que el criterio fue escoger a los autores— ni una adecuada labor de edición. El hilo conductor es la palabra crisis, con la que se inicia la mayoría de los textos.

El libro discute prolijamente algunos problemas, mientras olvida por completo otros: la crisis económica nacional merece más de diez artículos; la de los partidos políticos o los procedimientos electorales, ninguno, salvo, claro, algunas menciones aisladas. En cambio, hay repeticiones inútiles: a pesar de que el ensayo de Jaime Ros expone con claridad y precisión los rasgos generales de la crisis económica, la mayor parte de los trabajos que se refieren a problemas económicos, e incluso algunos que tratan otros temas, comienzan con una descripción de las principales variables macroeconómicas desde 1981, en lugar de entrar de lleno en el tema específico que suponen tratar.

Este, por lo demás, no siempre está bien delimitado: Francisco Baez Rodríguez describe "La crisis y la política económica"; Javier Alejo, los programas de estabilización económica (sin contar a Antonio Buenrostro y

Angel Calderón, que en el artículo "Programa inmediato de reordenación económico" se limitan esencialmente a aplicar, empezando en 1970, algunas relaciones generales de macroeconomía). De tal suerte, los artículos de Báez y Alejo hablan en gran medida de lo mismo, y aunque el de Alejo es más profundo, si bien mucho más largo, tiene la desventaja de estar casi al final de la sección: después de diez artículos de temas similares, pierde interés. Esto, en general, sucede a lo largo de todo el libro.

Además de repeticiones hay imprecisiones: Clemente Ruiz Durán afirma que la crisis de los países del tercer mundo repercute negativamente en los bancos de los países desarrollados; utiliza como ejemplo la crisis de liquidez del Continental Illinois de Chicago. Lo cierto es que ésta se debió a la falta de pago de los agricultores norteamericanos; los bancos han tenido ganancias, incluso extraordinarias, debidas a los intereses de las deudas de los países subdesarrollados. Jaime Estévez explica que "el estancamiento de la productividad, el menor ritmo de innovación tecnológica y de renovación de la planta industrial" se manifiesta "en Estados Unidos desde mediados de los años sesenta y en Canadá, Gran Bretaña y otros países europeos algunos años más tarde". Es inexacto. Por ejemplo: la formación bruta de capital, en el sector de maquinaria y equipo, se desacelera antes y con mayor violencia en Gran Bretaña que en Estados Unidos. En el primer caso, crece en 40.42% de 1960 a 1965 y sólo en 4.44% de 1965 a 1969; en el segundo, en cambio, lo hace en un 45.37% y un 30.57% en los mismos periodos, respectivamente. Algunas imprecisiones se deben a que ciertos artículos son relativamente viejos: Hugo Vargas describe la búsqueda de la derecha de una gubernatura, "*ahora* cercana la posibilidad en Baja California" (las elecciones ocurrieron en 1983, el libro se publicó a fines de 1985).

Sorprendentemente, varios de los artículos apenas tocan la crisis actual; se limitan a hacer un recorrido histórico del problema específico que deben tratar (normalmente la especialidad del autor, sobre la que ya ha publicado un buen número de artículos), para mencionar de paso lo que está sucediendo actualmente. Así, aunque Gustavo Gordillo llama a su texto "Estado y movimiento campesino en la coyuntura actual", poco menciona la coyuntura; se trata más bien de una descripción general del problema.

Con todo, algunos artículos son notables, como el de Fernando Fajnzylber —"Reflexiones sobre ciencia, tecnología y sociedad"—. Otros se hubieran enriquecido situándose genuinamente ante la crisis: Juan Castaingts logra un interesante y original análisis de la inflación, pero "por factores de espacio" su recorrido histórico se limita al periodo 1950-1980; es decir: no analiza el nuevo fenómeno inflacionario, sustantivamente distinto.

Whistler, *Señorita Alexander*, 1872

La calidad de las colaboraciones es dispareja. Adolfo Aguilar Zinser plantea brevemente y con acierto los principales problemas de la relación entre México y Centroamérica; en cambio, Luis de la Barrera Solórzano es a veces superficial: "Porque antes oíamos de siniestros estranguladores que asesinaban a las mujeres en los baños públicos... pero no conocíamos a esos estranguladores, no conocíamos a esa mujer". Pero, además, la extensión de los textos no corresponde a la importancia del tema que tratan: la agricultura merece sólo las 10 buenas páginas de Fernando Rello; el poder y presiones de la iglesia, las inacabables 55 de Oscar González Garay.

El libro afirma que para "lograr que la inteligencia capte al máximo la estructura de lo real tensionado, las tendencias históricas y coyunturales y las perspectivas de acción" es indispensable "cuestionar" los "supuestos teóricos" de nuestra imagen del mundo; también advierte que el "problema de la interpretación de la crisis no es o no debe ser el que corresponda a un estado de ánimo". Sin embargo, la pretendida búsqueda de la verdad científica —por lo demás una tarea incierta, que no debiera ser escrita con grandilocuentes mayúsculas— termina con facilidad en propuestas políticas o en lugares comunes imposibles de demostrar.

Hay ejemplos: J. Antonio Rojas Nieto reconoce honradamente que su artículo, "Algunas implicaciones sociales de la estrategia económico-social del régimen", tiene como origen un trabajo que luego "se plasmó en un folleto de educación sindical". El texto, a despecho de su información, es una propuesta política, no un ensayo que busque explicar los hechos. Ciertas frases de Pablo González Casanova asumen una postura ética, pero son de una veracidad dudosa: "Esos pueblos [en Nicaragua y en El Salvador] están planteando una lucha nacional en la que son invencibles"... Hay otros momentos en los que el análisis se convierte en profecía. Arturo Guillén, por ejemplo, aclara: "No estamos, como se piensa, ante la crisis solamente de una política económica sino ante un problema más profundo: la crisis de un sistema —el capitalista— en un fase muy avanzada de su desarrollo, en su etapa última de descomposición histórica".

*México ante la crisis* intenta ser un esfuerzo analítico multidisciplinario: a pesar de la diversidad de sus colaboradores, no lo logra. Los artículos en general no se apoyan unos a otros: podrían ser parte de cualquier libro colectivo de estilo semejante. Con todo, para los coordinadores, "será obra de consulta obligada". Es parcialmente cierto: algunos artículos serán útiles como consulta, pero el grueso de este grueso libro sólo puede leerse por obligación.

# ESTUDIOS SOBRE PESSOA

## de Angel Crespo

*por Francisco Rivera*

● Bruguera, Barcelona, 1984. 313 pp.

Acaba de llegar a mis manos una recopilación de trabajos sobre Fernando Pessoa (algunos inéditos, otros aparecidos en revistas y antologías) del poeta, traductor y crítico Angel Crespo. Crespo, nacido en La Mancha en 1926, Licenciado en Derecho por la Universidad de Madrid y Doctor en Filología por la Universidad de Upsala (Suecia), autor de excelentes traducciones entre las que es preciso nombrar el *Gran sertón* de Guimaraes Rosa y la *Divina comedia*, reside desde 1967 en Puerto Rico, en cuyo recinto universitario de Mayagüez enseña literatura comparada. Además de todo esto, según reza la presentación de Bruguera, Angel Crespo es "uno de los mayores especialistas en poesía portuguesa contemporánea" y "el mejor conocedor, en España, de la obra de Pessoa". Estas dos últimas frases, reproducidas textualmente de la presentación, parecen tener la intención de promover el libro, lo cual es perfectamente natural, pero, de pasada, cosa desgraciadamente también natural en una época en que hasta los poetas y traductores de poesía se pueden ver arrastrados a competir en el mundo de los negocios, la de tratar de ocultar, en España, la excelente labor de traductor de Pessoa de José Antonio Llardent, así como, en nuestra América, la notable obra de pionero de Octavio Paz en este campo. Paz, cuyas traducciones de Pessoa, precedidas de un memorable ensayo certeramente intitulado "El desconocido de sí mismo", recogido luego en *Cuadrivio*, fueron publicadas por primera vez en 1962 por la UNAM y retomadas por Laia Literatura en 1984. Si a mí me hubiera tocado escribir la nota de presentación, no habría dicho que Crespo es "el mejor conocedor, en España, de la obra de Pessoa", sino "uno de los mejores, en el mundo hispanoamericano, junto con Octavio Paz y José Antonio Llardent", o algo por el estilo. Pero este intento de ocultamiento, por razones comerciales y sin firma, de los que en nuestra lengua se han ocupado del autor de *Mensagem* no es sólo de la dirección de producción de la editorial, sino que también lo es —*vanitas, vanitatum!*— del propio Angel Crespo, quien en la página quince de la introducción a su libro escribe: "Los trabajos reunidos en este volumen son consecuencia de una familiaridad con la obra de Pessoa iniciada hace unos treinta años, cuando el nombre del poeta apenas si había traspasado las fronteras de Portugal. En efecto, el primer libro de traducciones de su poesía fue publicado en París por mi amigo Armand Guibert, en 1955 (...). El segundo fue una selección de los *Poemas* de Alberto Caeiro, traducida por mí y aparecida en la colección Adonais de Madrid, en 1957". Una vez captados estos hechos incontrovertibles que por sí solos automáticamente convierten a Angel Crespo en "el mejor conocedor, en España, de la obra de Fernando Pessoa", al lector, sumamente impresionado, no le queda otro camino que devorar en silencio, arrebatado de admiración, esta colección de trabajos de Crespo. Afortunadamente, sin embargo, y creo que nuestro amigo el señor Perogrullo ya lo ha dicho, hay al menos dos tipos de lectores: los que se leen la contracubierta con cuidado y atención y los contenidos del libro con la velocidad adquirida en uno de esos cursos que ignoro si aún están de moda llamados de "fast reading" o "lectura veloz" y luego redactan dos cuartillas supuestamente de crítica literaria para introducirlas, lo más apresuradamente posible, en el diario en que trabajan, y otro tipo de lectores, siempre según nuestro amigo Perogrullo, que, después de leerse la presentación rápidamente, hacen un esfuerzo serio de lectura lenta y reflexiva de los contenidos de la obra con el objeto de, antes de escribir sus comentarios, sentirse capacitados para hacer la reseña de dicha obra. Estos dos tipos de lector, desde luego, coexisten dentro de cada uno de nosotros. A veces actuamos como el veloz y otras como el lento, ya que es imposible, e incluso peligroso, leer todo libro que caiga en nuestras manos siempre velozmente o siempre lentamente. Como en el caso presente se trata de Fernando Pessoa, poeta con respecto al cual no me atrevo a decir que soy "el mejor conocedor en Venezuela", pero del que sí puedo afirmar que vengo leyendo su obra en portugués desde hace unos ocho años y acabo de terminar un largo estudio, aún inédito, sobre su vida y obra, me he sentido en la obligación profesional de leer atentamente los diversos trabajos contenidos en el libro de Crespo y, como lo sospechaba por haber leído su introducción a *El poeta es un fingidor* (Austral, Madrid, 1982), he salido de esa experiencia bastante desconcertado. Trataré ahora de decir por qué.

Ante todo es preciso señalar que, después de treinta años de familiaridad con la obra de un poeta, lo menos que podemos pedirle a un crítico es un trabajo en que nos ofrezca una visión general de dicho autor y con mayor razón en este caso, puesto que Angel Crespo, tal vez contagiado por los poderes de visión astral que decía tener nuestro poeta, afirma más de una vez entrever o conocer el sentido en que Pessoa quería ser leído (p. 16) y, lo que es más osado aún, pretende saber, aunque diga que "modestamente" (p. 243), algo que ningún crítico que se respete se atrevería a afirmar conocer: las intenciones de Fernando Pessoa en lo tocante a la organización de ese caótico y desigual montón de papeles que, en un acto de desesperación muy suyo, poco antes de morir, el poeta puso en un sobre con la indicación de que debían ser revisados para luego ser incluidos en uno de los tantos proyectos que nunca llevó a cabo: el *Libro del desasosiego*. Creer poder adivinar las intenciones de un artista fallecido y tan poco sistemático no es, a mi parecer, ningún acto de modestia, sino de soberbia, una soberbia que, ce-

gándolo, ha hecho que Crespo, en su ordenamiento de la obra, cometa el disparate mayúsculo de presentarnos a un Pessoa "sosegado por fin" al colocar como último fragmento antes del apéndice, y con el número 476, el que en la organización realizada por Jacinto do Prado Coelho lleva el número 369. Nadie puede adivinar las intenciones de un muerto y muchísimo menos Angel Crespo las de Pessoa, pues nuestro especialista, psicológicamente hablando, causa la impresión de ser un individuo extrovertido, dueño del mundo y seguro de sí mismo, mientras que Pessoa fue, según se desprende de sus escritos y de su biografía, una persona de pensamiento introvertido e intuitivo, como Schopenhauer y Borges. Presentárnoslo como "sosegado por fin" es una burla sangrienta para con un individuo que padeció hasta el último día de su vida las torturas de un genio en potencia y que, debido a graves trastornos de su personalidad —y en esto tiene un gran parecido con Kafka— publicó poquísimo, dejando unos 27 543 papeles de todos los tamaños imaginables en dos baúles de los que se han venido sacando, desde 1942, las obras, inacabas en su mayoría, de este curiosísimo escritor. No se honra al genio en potencia que fue Pessoa presentándolo como un individuo iniciado (¡"independiente de cualquier tipo de ocultismo"!, p. 87) que no llegó a tener relaciones sexuales ni eróticas ni amorosas con ninguna mujer porque, siempre según nuestro "mejor conocedor, en España, de la obra de Pessoa", tal vez estaba en posesión del "andrógino de las antiguas mitologías adoptado por las doctrinas secretas, al que los alquimistas llaman *rebis* (cosa doble), es decir, tratando de imaginar a su componente femenino o mitad de su ser" (p. 253), cuando, en asuntos de evolución psíquica, Pessoa no pudo ir más allá de una etapa adolescente, en la que permaneció para el resto de su vida, marcada por trágicos periodos de trastornos narcisistas. Burla sangrienta, repito.

Pessoa, en efecto, se mantuvo lo más lejos posible de esa figura que puede ser alcanzada en la madurez por ciertos individuos privilegiados a la que se refiere Jung en varios escritos y, en particular, en su *Psicología de la transferencia*, donde leemos: "Puesto que resulta ser el *rebis* o el *lapis* tan buscados, el *hermaphroditus* simboliza a ese misterioso ser en nombre del cual es emprendida la obra" (*Werk* igual a "obra", en el sentido de *opus alchymicum*). Compárense las exangües y epicenas anotaciones del *Libro del desasosiego*, con, por poner un ejemplo notable, los poemas y prosas de un Octavio Paz. Se verá fácilmente que, en las obras de este último, sí es posible hallar pruebas seguras de un individuo que ha encontrado el *rebis* de los alquimistas, o, dicho en términos psicológicos modernos, que ha sabido integrar su feminidad psíquica y hacerla producir; un individuo, por lo demás, consciente en grado sumo de las dificultades de esta evolución psíquica que, como dice Jung, sólo puede darse en la madurez; un poeta realizado, finalmente, que, en una página intensa y de gran sabiduría de su entrevista con Rita Guibert (incluida en *Pasión crítica*), ha podido decir: "La oposición de lo femenino y lo masculino es una oposición de orden complementario. Además, en el seno de cada hombre y de cada mujer esa oposición renace, pues en cada hombre hay algo femenino y en cada mujer hay algo masculino."

Lo que le pasa a nuestro profesor de literatura comparada es que, a pesar de conocer varias lenguas y literaturas, tiene conocimientos demasiado superficiales en dos ramas del saber del siglo XX que, a mi modo de entender, son indispensables para poder tratar a fondo acerca de poetas como Pessoa: la psicología de las profundidades y la fenomenología e historia de las religiones. De esta ignorancia de Crespo (que, infortunadamente, nada tiene que ver con la *docta ignorantia* o el *wissenlose Wissen* de que hablan los místicos) es de donde salen: su confusión entre "ocultismo" y "esoterismo", su ingenuidad ante el "sebastianismo" de Pessoa, la serie de contrasentidos que emite sin pestañear al hablar del "neopaganismo" del autor de *Mensagem* y la supuesta conexión entre ese neopaganismo y la invención de los heterónimos, conexión respecto de la cual estaría yo dispuesto a estar de acuerdo si Crespo fuese más a fondo y la relacionara también —cosa que nuestro profesor está incapacitado para hacer— con la carencia de realidad psíquica de Fernando Pessoa, por una parte y, por otra, con su excesivo cerebralismo, ambas concomitantes de su narcisismo básico, trastorno que lo emparenta con los gnósticos precristianos.

Cuando un crítico aborda a un escritor tan complejo como Pessoa, tiene que estar a la altura de esa complejidad y tener conocimientos amplios de psicología y de fenomenología de las religiones. Lamentablemente, lo que hace Crespo en todos estos trabajos es mostrar su escasa preparación en estos terrenos, lo cual lo hace caer sistemáticamente en las trampas que, durante toda su vida, expertamente se fue tendiendo a sí mismo y a sus futuros lectores Fernando Pessoa, quien se imaginaba a sí mismo como superior a Camoens, como el profeta que conduciría a Portugal a un Quinto Imperio exclusivamente cultural (como si esto fuese posible); como un iniciado en los más recónditos misterios de la sabiduría esotérica (él, que fue un esclavo del alcoholismo y terminó sus días como él mismo dijo de MacGregor Mathers: "in sodden drunkenness", o sea, embrutecido por el alcohol); como un hombre de personalidades múltiples (él, que tenía trastornos narcisistas de la personalidad, es decir, que no estaba nunca seguro de quién era); como un casto voluntario, en fin, cuando lo que sospecho que le fue permitido a Pessoa no fue la castidad, sino la sexualidad sucedánea, voyeurista y de segunda mano a la que se refiere el psicólogo Giles A. Clark en un trabajo de 1983 en la revista *Harvest* (no 29, pp. 69-70). Atreverse a hablar, a fines del siglo XX, acerca de los problemas psíquicos y religiosos de un escritor sin tener la preparación debida ya no satisface a nadie, o, al menos, ya no satisface al lector de ritmo lento y reflexivo que nombré al comienzo de esta nota. Me temo que Crespo —emulando en esto a Yvette Centeno y a otros críticos portugueses— cae en un facilismo que podría interpretarse como simple deseo de figurar, de aprovechar para mayor gloria suya, las trágicas circunstancias de la vida y la muerte de ese pobre ser que, en la vida sin vida ni muerte que tuvo, se llamó Fernando Pessoa.

Para terminar, permítame el lector que critique a Crespo en cosas rela-

cionadas con el terreno de la literatura estrictamente. Hay aquí y allá, en estos artículos de nuestro profesor, ciertas aseveraciones que lo dejan a uno pensativo. ¿Qué se puede decir acerca del hecho de que, al hablar del *drama em gente* de Pessoa, Angel Crespo afirme que "la novela es ante todo acción (...) mientras el drama es ante todo diálogo? (p. 103). ¿Qué, de esta otra afirmación: "No nos espantemos, pues, de que Pessoa llamase *drama* al complejo conjunto de su producción poética por el simple hecho de que no sea representable en un escenario: también Dante llamó *Comedia* a una obra no representable sino en la imaginación, por razones, aunque no iguales, sí semejantes, de retórica trascendental."? ¡Qué! ¡El eximio profesor de literatura comparada no sabe lo que es un dramal Peor aún: ¿el traductor de la *Comedia* no recuerda lo que le escribe Dante a Can Grande della Scala en relación con el título de su obra?

# EL AÑO DE LA MUERTE DE RICARDO REIS

## de José Saramago

*por Horacio Costa*

● Seix Barral, Madrid, 1985. 357 pp.

En los últimos años, la obra de José Saramago se ha vuelto cada vez más fascinante para los lectores de lengua portuguesa de ambos lados del Atlántico. Prácticamente desconocido fuera de Portugal antes de que recibiera el premio "Ciudad de Lisboa" en 1980, por su novela *Levantado del suelo*, Saramago sorprende por su versátil maestría en el arte de la prosa en cada libro que publica. Apenas un año después de aparecida, su última obra, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, se publica en traducción española en España.

Como bien indica su título, la trama de *El año de la muerte de Ricardo Reis* asume como situación novelística la existencia del poeta (y "médico general") Ricardo Reis, uno de los heterónimos del prolífico y, sobre todos aspectos genial Fernando Pessoa (1888-1935), quien, además de inventar a Reis en 1914, inventó a los otros dos heterónimos que componen el núcleo central de su producción poética: el "ingeniero" Alvaro de Campos y el "filósofo-campesino" Alberto Caeiro. La teoría de que Pessoa había "recibido", en un proceso análogo al de la psicografía, a los tres heterónimos una tarde lluviosa del mes de marzo de aquel año, versión un tanto mitómana que el propio poeta intentó hacer pasar por buena a partir de su correspondencia con el crítico Casais Monteiro, con el pasar de los años ha caído en desuso. La heteronimia pessoana se entiende hoy como una estrategia personal del poeta, asombrosa por cierto (principalmente por lo que revela de su esencia humana), para rebelarse contra el patrón romántico del "yo lírico", todavía vigente en las primeras décadas de siglo. Esta noción presupone un núcleo —una "personalidad"— a partir de la cual "surge" —enmascarada siempre tras un aura de "verdad" personal o poética— el texto literario. Pessoa (el nombre le quedó como anillo al dedo: Pessoa/ *persona*, Pessoa/ *personae*, Pessoa/ *personne*) instaura, por lo menos en el ámbito de la lengua portuguesa, el signo de la *pluralidad*: su "drama en gente" — el diálogo literario no siempre pacífico entre los diferentes heterónimos (además de los mencionados, hay más de una docena)— hace pensar en una redefinición del concepto de autoridad poética, además de dar un *coup de grâce* definitivo a los conceptos claves de la crítica tradicional.

Pessoa no escatimó esfuerzos para crear un *alter ego* tan sorprendente como él mismo, en la apagada figura de Ricardo Reis, quien habría nacido en Oporto un año antes que su inventor y, debido a sus inclinaciones individuales —nuestro Reis habría sido monárquico fiel—, se habría exiliado en Río de Janeiro después de la proclamación de la República en 1910. Si estas son menudencias de una biografía imaginaria, desde el punto de vista literario, a Reis le corresponde la faceta más domada —aunque radical a su manera— de la escritura "rebelde" de Pessoa. Ricardo Reis compuso odas pseudo-horacianas rigurosamente medidas, de impecable ritmo y absolutamente acordes con un neoclacisismo exangüe y en extremo elaborado, aunque no por ello carentes de refinamiento y elegancia. El respeto al decoro y a la exactitud, el conformismo estoico con placeres más mentales que táctiles y un escepticismo profundo en relación con las emociones humanas, todos *topoi* de la poesía clásica, son la base del discurso de Reis.

Este es, de hecho, el más "marmóreo" y artificial de los heterónimos pessoanos, en oposición al "sanguíneo" Alvaro de Campos y al "etéreo", quizá budista-zen, Alberto Caeiro, reconocido como "Maestro" por los anteriores. Preocupado como estaba en caracterizar en detalle a los heterónimos —les componía, por ejemplo, distintas cartas astrológicas—, su creador jamás delimitó su periodo de vida (con excepción de Caeiro, "muerto" prematuramente, a los veintiséis años, en 1915). Por ello, Reis y Campos, figuras creadas pero con personalidad literaria propia e indiscutible, permanecieron en una especie de limbo, después de la muerte del poeta. ¿Qué habrá sido de ellos? En lo que respecta a Reis, la respuesta nos la da José Saramago en *El año de la muerte de Ricardo Reis*: nuestro poeta neoclásico/disidente monarquista exiliado/médico general murió, *tout court*, como a todos nos toca morir un día. El lugar de su muerte: Lisboa; el año: 1936.

Al fijar esta fecha, José Saramago llama la atención tanto sobre un tiempo histórico preciso como sobre un acontecimiento de ficción "puro". El "año", como referencia del texto, es tan importante como "la muerte" de Reis. Pero el matrimonio bien aveni-

do entre una narrativa "histórica" y una "literaria" (para decirlo con una palabra) es apenas el primero y el más evidente logro de la novela de Saramago. Ya en *Memorial del convento* (1982) —donde la construcción del "elefantástico" convento de Mafra en el siglo XVIII da oportunidad a un relato barroquizante, marcado por la concepción lírica de los personajes— y en *Levantado del suelo* —novela narrada por una voz colectiva que trata de la historia, a lo largo de este siglo, de una familia de campesinos del Alentejo, los Mau-Tempo—, Saramago había explorado las posibilidades de fusión entre el tiempo histórico y el tiempo de la ficción. En estos libros, la "historia", sin embargo, no aparece como referencia estática y sí como un intertexto que penetra por los poros de la ficción; sumemos, por ejemplo, la escritura de un Carpentier con la de un Jean Giono, y tendremos una imagen posible de Saramago. Entre sus libros, aquel en que la categoría de la Historia asume un carácter más intertextual es el que aquí examinamos.

El año de su muerte, un Ricardo Reis precozmente envejecido —aunque no lo aparente— decide suspender el exilio que se había autoimpuesto y volver a su patria. El Portugal aséptico, ordenado y reprimido de Salazar es lo que se le depara. La Lisboa de los años treinta, que José Saramago conoció en la infancia, sucesora de la ciudad bulliciosa y políticamente dinámica que había visto Fernando Pessoa en vida, aparece como un espacio eterizado, "corporativizado", suspendido en el tiempo, en esencia tan carente de vida como el propio Reis. Hay una afinidad intrínseca entre personaje y fondo, entre heterónimo y país. El uso del poderoso intertexto pessoano, que mencionamos antes, no termina ahí.

El único amigo que le queda a Reis cuando vuelve a Lisboa es el propio Pessoa, pero no el Pessoa real (si alguna vez existió), sino el fantasma del poeta, que vive en una tumba del *Cementerio de los Placeres*; nombre notable del mayor camposanto de la capital portuguesa. En esta situación quintaesencialmente inverosímil, en la que el poeta creado que aparece como "real" mantiene diálogos (divertidísimos y reveladores) con el poeta creador suyo, reducido a heterónimo de su propia creación, se origina uno de los temas principales del relato.

Un segundo tema se desarrolla en torno de las relaciones sentimentales que tiene Reis al volver a Lisboa. En el hotel gris donde se hospeda conoce a Marcenda, provinciana hija de familia que sufre una extraña (y simbólica) parálisis de la mano izquierda; ahí mismo se vuelve casualmente amante de una recamarera llamada sugestivamente Lidia, muchacha del pueblo de innegables dotes físicas. Por la primera de ellas alimenta un amor-devoción, que se formaliza a través de las debidas cartas; con la segunda mantiene una relación que cuanto más crea una dependencia maternal-filial, más se aleja del universo de la palabra. Por contradictorios que puedan parecer estos amores, ambas amadas tienen nombres inspirados en las gélidas y apenas perfiladas musas horacianas, que son las interlocutoras formales de la obra del heterónimo de Ricardo Reis. Los pocos fragmentos de las "Odas" diseminadas en el texto no hacen sino aumentar la distancia entre las relaciones emocionales del poeta Reis en el relato y la del heterónimo con sus musas. El efecto obtenido es siempre cómico, cuando no grotesco.

La apropiación irreverente que hace Saramago del intertexto pessoano puede interpretarse de dos maneras. En la primera, el lector puede inferir un repudio del escritor a la poética neoclásica, con todo lo que esto pueda implicar de censura a la enajenación política. En la segunda tal apropiación reflejaría, antes que cualquier elección estético-ideológica, el circular debate pessoano entre sus diferentes y contradictorios "yos". En este caso, *El año de la muerte de Ricardo Reis* llevaría al máximo, en prosa, las coordenadas dispuestas por la plural obra de Fernando Pessoa. A pesar de que ambas hipótesis no se excluyen necesariamente, creo que la última es la que mejor responde al libro.

La ridícula figura de un Reis que vagabundea por una Lisboa oscura y monótona es singularmente conmovedora. El poeta entregado a sus laberintos mentales —significativamente, el texto que Saramago escoge para que su personaje lea a lo largo de toda la novela es "The God of the Labyrinth" de Jorge Luis Borges (estableciendo así, un nexo Pessoa/Borges y otro nivel intertextual para la novela)—, mientras intenta construir laboriosas odas dedicadas a una musa platónica que se diferencia de las otras dos reales, evoca metafóricamente el acto de escribir y a aquel que escribe, dentro y fuera del mundo al mismo tiempo. Una vivencia profunda de las virtualidades y las realidades del acto de creación y del destino del creador, es lo que permite a José Saramago respetar sin servilismo la obra de Pessoa, tejiendo sobre ella y sobre la historia inmediata de Portugal un libro ágil y estimulante, complejamente estructurado, en términos retóricos, en torno de la figura (muy noble) de la Parodia.

Sin duda, tal vivencia y tal solución es lo que garantiza a la escritura de José Saramago en *El año de la muerte de Ricardo Reis* una lectura continuamente placentera, donde el humor y la inteligencia, la información y la memoria brillan simultáneamente, para provecho del lector.

Para terminar debo decir algo sobre la traducción. La prosa de Saramago se caracteriza por la regularidad de un ritmo de respiración barroca. Los largos periodos, que a veces llegan a ocupar quince o veinte líneas impresas, incluyen micro-diálogos donde las elocuciones están separadas por comas. Este modo de escribir está inspirado en la prosodia antigua, anterior a la aceptación de las normas de puntuación diacrítica que se impusieron hace unos doscientos años en la escritura en portugués. Este "salto hacia atrás" en la prosa de Saramago, es en realidad "un salto hacia adelante", en términos de experimentación estética y acentuación expresiva de un recurso olvidado de la lengua. Si una que otra palabra pudiera merecer una reflexión mayor por parte del traductor de la versión española, la fidelidad a elementos impalpables pero estructurantes del estilo de Saramago, como son aquellos a los que nos referimos, revela la habilidad de Basilio Losada. Conservar el sabor al mismo tiempo arcaizante y contemporáneo de la prosa de José Saramago es, sin duda, un punto a favor de la presente versión de *El año de la muerte de Ricardo Reis*.