

CUANDO CREÍAMOS QUE ya había pasado ante nuestros ojos la *summa* de andanzas y recapitulaciones de ese profesional de la agonía que es Maqroll el Gaviero, y cuando creíamos que quien hace más de treinta años ha recogido las huellas de esa "desastrosa errancia" en un puñado de libros inolvidables (*Summa de Maqroll el Gaviero*, 1973; *Caravansary*, 1981; *Los emisarios*, 1984) había decidido cancelar los recursos de su máscara, nos encontramos con que aún nos reservaba el azar una bien curiosa sorpresa: un poema en forma de diario, narrado por Maqroll, precedido de un comentario de Mutis que comienza así: *Cuando creí que ya habían pasado por mis manos la totalidad de escritos...*

Esta sorpresa tiene vertientes: la que compartimos con Mutis al descubrir un largo manuscrito del Gaviero (redactado a lo largo de un viaje hacia los veneros del río Xurandó en pos de los aserraderos montados por los finlandeses en la amazonia colombiana, y que su autor guardó en el sobre de mapas de su ejemplar de la *Enquete du Prévot de Paris sur l'assassinat de Louis Duc D'Orléans*, a sabiendas de que su lector —que llevaba tiempo buscando ese libro— lo encontraría en una librería de viejo en Barcelona).

Otra: sabíamos que desde hace tiempo Mutis se encontraba empeñado en una novela, género que ya había ensayado en *La mansión de Araucalma*, (1974) desde que, en 1977, comenzó a dosificar un par de adelantos en revistas literarias bajo el título, muy expresivo, de "El último rostro." El último de esos adelantos, que yo sepa, apareció en 1982. Lo sorprendente, pues, es que *La nieve del almirante* no es esa novela anunciada, sino una colección de poemas en prosa del ciclo del Gaviero que, con la excepción del primero, ya habían sido antes recogidos en las ediciones mexicanas. El que no conocíamos se titula "Diario del Gaviero" y tengo para mí (sin que importe realmente) que se trata de un largo poema en prosa de tipo narrativo en la misma medida en la que "En los esteros", o cualquier otro texto de los ya aparecidos, no son cuentos. Berenjal para los teóricos, dilucidar si es o no una novela no interesa por ahora. La crónica del Gaviero se deshilvana en un calculado desorden formal hecho de retazos, fragmentos y addendas que no amerita catalogar, pero cuya temperatura es la de la alta poesía.

De cualquier forma, hay que señalar que este "Diario del Gaviero" no es sino un texto póstumo, redactado por Maqroll antes de entregar su inmortalidad en los esteros, al final de *Caravansary*, y antes de que su obstinado fantasma se le manifestara a Mutis en "Noticia del Hades", al principio de *Los*

LOS LIBROS DE VUELTA

LA NIEVE DEL ALMIRANTE

de Alvaro Mutis

por Guillermo Sberidan

• Alianza Editorial, colección "Alianza Tres", Madrid, 1986

emisarios. Como el fantasma de Joyce, el Gaviero no ha muerto: sólo ha cambiado de costumbres.

Qué bueno que los conserva y que Mutis se empiece en asechar, con mayor ceñimiento cada vez, a este *factotum* de la desdicha que antes hablaba o testaba manuscritos perfeccionados en su accidental papelería y ahora confía al azar y a los libreros sabios sus mensajes. Mutis lleva diez años diciendo que ya se cansó del Gaviero; lo que hoy se prueba es que el Gaviero no se ha cansado de él.

Y sus lectores tampoco. En lo personal le tenía miedo a "El último rostro" cuyos adelantos auguraban un tipo de prosa que se me antojaba acartonada y poco propicia para contener el sustrato lírico de Mutis, difícil de ceñir en el tono histórico; quería narrar, además, un asunto que a Mutis siempre le ha funcionado mejor como referente lírico en su poesía: el mundo clausurado de las genealogías reales de Europa con su largo tren de húsares y cargas de coraceros febriles y muertes inútiles por heroicas. Pero, por si fuera poco, trasladado a la Colombia independiente en la persona de Miecislav Napierki, un noble polaco byroniano que acude a América con la intención de reclutarse en los ejércitos libertadores (el joven húsar se encuentra con un Bolívar sumergido en una lamentable agonía y víctima de un claro pesimismo en lo que respecta al futuro de las nuevas patrias). Creo, pues, que fue buena la decisión de conservar ese mundo magisterial como el propicio escenario contra el cual recortar, desde la curiosidad de Maqroll, nuestra actualidad vergonzosa, que trata de narrarlo desde adentro con recursos de la novela histórica.

De "El último rostro" Mutis conservó la convención narrativa de los pa-

peles hallados por azar y la elasticidad del diario. El del Gaviero recoge desde la descripción formal, la correspondencia íntima y los sueños, hasta el comentario libreco y el retrato de caracteres. Todo en la fosforescencia de una prosa fresca e inaugural que fluye con el ritmo del río, cruzada por grandes destellos metafóricos y las sombras de un dolor cenital que se enuncia en largadas de honda sabiduría sobre el poder, el deseo, los trucos de la memoria, la futilidad de la historia, la búsqueda de la razón.

Además, se trata de la primera vez en que su voz no se triza en el enigma de las jaculatorias o la brevedad de sus sofismas en *grafitti*. El diario relata, en treinta y tres entradas, los cien días justos que le toma a Maqroll convencerse una vez más de su vocación infructuosa de aventurero, de su inútil voluntad de comerciante al que sólo le quedan de sus iniciativas fuertes golpes de sabiduría que tendrá que digerir penosamente:

Si bien termino siempre por consolarme pensando que en la aventura misma estaba el premio y que no hay que buscar otra cosa diferente que la satisfacción de probar los caminos del mundo que, al final, van pareciéndose sospechosamente unos a otros. Así y todo, vale la pena recorrerlos para ahuyentar el tedio y nuestra muerte, esa que nos pertenece de veras y espera que seamos reconociera y adoptarla.

En la retahíla de oficios extravagantes que ha emprendido (alguna vez hasta vendió ropa de mujer), el que justifica que este diario se confunda con una novela parece anodino: ha decidido invertir sus ahorros y los de Fior Estévez (la mujer que le conocimos en *Caravan-*

sary) en el golpe de fortuna que promete remontar el río hasta unos aserraderos lejanos, comprar madera barata y encarecerla en los mercados de la desembocadura. Maqroll hace el viaje en un lanchón, idéntico a aquel en el que morirá en los esteros años más tarde, acompañado por un capitán alcohólico que maneja su barca con los aspavientos hilarantes con los que un dios maneja su creación (pero con mayor eficacia), sus ayudantes y otro pasajero. La soledad de la selva y la monotonía del viaje se mezclan con algunas situaciones emblemáticas: un fortuito y vegetal coito con una india, el atestigüamiento de un dilema con la ley (representada por un espléndido personaje de estirpe conradiana), una agonía de un mes en una avanzada decrepita, el triunfo sobre unos rápidos infernales. Maqroll sobrevive estas pruebas más que iniciáticas para alcanzar al fin los aserraderos de su fortuna.

Pero el viaje no ha sido tal, o mejor dicho, ha sido la excusa de una errancia (porque Maqroll no es un viajero, sino un errante: finge que va a lugares precisos cuando en realidad va en pos de su aparente derrota y su real, y continua, sublimación). Como las caravanas que agotan su significado en el hecho mismo de su desplazamiento, él sospecha el mismo sordo impulso en la raíz de sus trabajos. Lo que está haciendo realmente, más allá del anecdótico, es, como lo dice Mutis en *Los hospitales de ultramar*, "estarse usando para la muerte."

Resulta que los aserraderos están cerrados y custodiados por la marina: un político financia a la guerrilla para que se apodere de los bosques a talar. Los aserraderos carecen, pues, de materia prima y la ley de inversiones hará que en tres años caduquen los derechos sobre los aserraderos improductivos. Cuando eso suceda, el político retirará (o aniquilará) a la guerrilla y pondrá a producir el negocio. La esperanza a contrapelo que Maqroll incubaba durante noventa y ocho días fluviales culmina ante la ventanilla de zinc azotada por un militar kafkiano. Maqroll descubre cómo, una vez más, se usó para la muerte.

Mutis no se interesa por narrar la historia banal y mezquina de un influyente como cualquier otro, sino las densidades de una verdad ardua y, a fin de cuentas, inexpressable. Maqroll padece los efectos del poder, pero lo descalifica como insignificante, lo posterga como un giro más de la voracidad atávica y vacía de los hombres. Y es que sabemos que Maqroll no cree en nada edificante. Cree en algunas voces y en algunas imágenes que ya han sido anotadas en otros libros. Fiel a su herencia conradiana, Mutis sabe que la inclemente factura espiritual de sus *personae* y la mística final de sus es-

forzosos es, dentro de su anárquica y escéptica visión del mundo, la única justificación de su tirada: la andanada de cataclismos que se ciernen sobre el Gaviero generan a *rébours* una secreta sublimación:

...sin importar que un día muera, como es predecible, mientras esté vivo soy inmortal.

Y esa inmortalidad nace del privilegio de haber conocido a fondo el amor de Flor Estévez (una hembra telúrica, sibila y vestal, cuyo nombre quizá no sea sino otra forma de decir origen), la solidaridad instantánea de los compañeros de deshaucio (el capitán del lanchón, el Mayor del ejército que vigila el río desde su hidropiano achacosos) y las muertes reveladoras de Pushkin, el de Orléans o el Mariscal Sucre, cuya cifra rumia el Gaviero en ensayo de la propia.

Como todas las errancias, esta de Maqroll sucede sobre la línea de luz del tiempo y el espacio y la línea de sombra de la contingencia con sus cotos hechos de memoria, delirio y sabiduría. La decisión de "usarse para la muerte" genera su peculiar sentido de la inmortalidad a la vez que provoca los escenarios y partiquines, ya típicos de Mutis, que no son sino la alegoría de que se vale para significar tal uso de la vida para la muerte. El que Maqroll siempre viva en una *situación límite* no es sino una forma de habilitar formalmente hasta el extremo la práctica de ese uso. En el centro de la retórica consecuente, como en la blancura al centro de un rosetón gótico, brilla la diáfana conciencia de la muerte, indiferente ante las florituras que la cercan. Asechar esa blancura es el objeto de la poesía de Mutis, en ella vibra el misterio poético, la revelación, la siempre inminente resolución de los enigmas. Y la proliferación de trópicos, hospitales y climas, tan bellamente asediados por esta prosa encendida, se contagian de esa blancura y la significan con donaire, a la vez que atizan la explosión del raptó apofántico:

...las constantes que rigen mi destino: el vivir un tiempo por completo extraño a mis intereses y a mis gustos, la familiaridad con el irse muriendo como oficio esencial de cada día, la condición que tiene para mí el universo de lo erótico siempre implícito en dicho oficio, un continuo desplazarme hacia el pasado, procurando el momento y el lugar adecuados en donde hubiera cobrado sentido mi vida y una muy peculiar costumbre de consultar constantemente la naturaleza...

No hay mejor manera de ilustrar ese oficio que bajo la imagen del viaje. Jung decía que el viaje era la manifestación simbólica de la insaciabilidad de un deseo ante su reiterado desencuentro: en no encontrarlo es donde Maqroll encuentra la sublimación del suyo. El catálogo de sus oficios y experiencias, el hecho de que incluso una constante estilística de Mutis sea la enumeración, no se debe a otra cosa que al tener conciencia de que aquel *usarse para la muerte* requiere de un combustible, de una materia prima que trocar en las verdades últimas que ese uso va generando. Usarse para la muerte es darle también un uso al mundo que cobija la agonía de quien lo vive.

Del rozamiento entre ese mundo y esas experiencias y la conciencia de quien, usándolo, se usa, es donde nace la tensión poética de Mutis. Creo que, en el "Diario del Gaviero" este hecho accede a sus niveles superiores. Porque no sólo es el mundo límite de la selva purgativa (donde se rozan el mundo domesticado y el indómito) sino el tiempo real que se roza con el tiempo poético, tanto como el yo que es Maqroll cuando se roza con el Yo que pudo haber sido, los que encienden este misterio.

...sin otro propósito que despejar la insípida madeja del tiempo.

Mas no por el tiempo mismo, sino como ruta para definir al que lo vive. En este largo *poema fabular* Maqroll y Mutis parecen conjugarse como nunca antes en pos del último rostro, de la tarea final por deslindar su contingencia. Como en la revelación que tuvo en "El cañón de Aracuriare" (*Los emisarios*), cuando logró "despojarse por entero de ese ser que lo había acompañado toda la vida" y sólo quedó "aquel que realizaba el escrutinio simplificador", Maqroll persiste en el "Diario" en la disociación de sí mismo, es decir, en la búsqueda de su integridad. Si en aquel cronotopo (Aracuriare), Maqroll sintió la anulación del que "hacia las cosas", también vio aparecer a otro que "sin haber tomado parte en ninguno de los episodios de su vida, era el que de cierto conocía toda su vida." Aquí podría especularse, como lo ensayé yo mismo en otra ocasión (*Vuelta* 98), sobre la identidad de esta curiosa trinidad que no deja de tener relación con el juego que Mutis ha contratado con su avatar o su *alter ego*. Baste señalar ahorita que esta crisis contingencial (en el sentido tomista) recorre todo el "Diario" en una intensificación que sólo será enteramente asimilada cuando el Gaviero se junte con su muerte "En los esteros". El dilema de ser otro, de ha-

ber podido ser otro, es el que genera el sentido del texto, pues apunta a lo que éste fabula a fin de cuentas: encontrar "lo más hondo y cierto de mi ser":

...caigo en la cuenta, de repente, que a mi lado ha ido desfilando otra vida. Una vida que pasó a mi vera y no lo supe. Allí está, allí sigue, hecha de la suma de todos los momentos en que deseché ese recodo del camino, en que prescindi de esa otra posible salida y así se ha ido formando la ciega corriente de otro destino que hubiera sido el mío y que, en cierta forma, sigue siéndolo allí, en esa otra orilla en que jamás he estado y que corre paralela a mi jornada cotidiana (...) Una historia igual quizá a esta que me atañe, pero llena de todo lo que aquí no fue, pero allá sigue siendo, formándose, corriendo a mi vera como una sangre fantasmal que me nombra y, sin embargo, nada sabe de mí...

Mutis y Maqroll pospondrán siempre la solución final del enigma al instante de la muerte. Verdadero *leit-motiv* de la obra del poeta colombiano, pocos han asechado con tal valentía el enigma de ese instante, de esa "visión que alivie mi último instante." Hay un momento en el que Maqroll medita en que

...nada sabemos de la muerte y todo lo que sobre ella decimos, inventamos y propalamos son miserables fantasías que nada tienen que ver con el hecho rotundo, necesario, ineluctable, cuyo secreto, si es que lo tiene, nos llevamos al morir.

Las especulaciones de Maqroll, sin embargo, aunque ineluctables, no dejan de manifestarse en el plano cotidiano de la existencia, donde ilustran el principio de la caravana: su significado está en su desplazamiento. A pesar de su feroz escepticismo, causado por sus mudanzas desastrosas (busca fortuna para compartirla con Flor; los aserraderos no existen; pierde la fortuna y, al final, por esmerarse en hallarla, pierde también a Flor), opta por una forma de trascendencia solapada en el hecho que justifica sus afanes: la cantidad de vida que hay que usar para merecer la inmortalidad es la que legitima unirse cabalmente a la muerte:

De allá soy, y ahora lo sé con la plenitud de quien, al fin, encuentra el sitio de sus asuntos en la tierra. De allá partiré de nuevo, no sé cuántas veces, pero no será para tomar a los parajes de donde ahora vengo.

Ese "allá" es lo que el libro urde laboriosamente y, a pesar de sus resonancias hechas de infancia perdida, sueños emblemáticos, coitos iniciáticos y ritua-

les mortuorios, quedará innostrado. Durante el trance fluvial, Maqroll evoca una tumba cuya lápida rezaba: "No era aquí"; tiempo después recordará una frase oída en un andén que no salió de boca alguna: "Más lejos tal vez". Las errancias del Gaviero, vale pensar, siempre culminaron en alguna de esas dos divisas de una sola heráldica patibularia. Lo mismo con la de este "Diario": el "allá" que le revela como pago espiritual el fracaso de la aventura mercantil, sólo existe como revelación, pues al buscarlo en la realidad Maqroll se topa con "La nieve del Almirante", el tendajo donde había vivido con Flor Estévez, derruido y abandonado. El lugar que dice "Aquí es" no existe o, mejor, es la suma de todos los lugares y todos los momentos y está reservado para quienes los han recorrido con la

misma voluntad con la que han recorrido sus múltiples Yo: una instancia que dice: "Tal vez aquí comience mi muerte."

La edición de Alianza incluye, junto a este inédito "Diario del Gaviero" otras noticias sobre Maqroll que ya conocíamos en México: "Cocora", "La nieve del Almirante" (nieve tropical, claro) "El Cañón de Aracuriare" y "La visita del Gaviero". La inclusión de "En los esteros" y "Visita del Hades" hubieran completado la sección en prosa que Mutis ha dedicado al errante. Decía Cunqueiro que ver correr un río es algo que cura melancólicos. No queda sino confiar en que Maqroll, en vez de verlos, los recorra aún para iluminarse (y permitirnos a sus lectores compartirla) con la luz de su superior poesía.

ESCRITURA, POESÍA, LUZ NEGRA

por Eduardo Milán

- Manuel Ulacia: *Luis Cernuda: Escritura, cuerpo, deseo*, Barcelona, Laia, 1986
- Haroldo de Campos: *A educação dos cinco sentidos*, Sao Paulo, Editora Brasiliense, 1985
- Andrés Sánchez Robayna: *La luz negra*, Madrid, Júcar, 1985

EL DESEO ES EL DESEO DE LA ESCRITURA

DE LOS POETAS de la llamada *generación del 27 español*, es Luis Cernuda quien, desde algunos años para acá, ha gozado de los mejores favores de la crítica. La explicación de este hecho quizás radique en que Cernuda fue tal vez el único de aquellos poetas que se salió de la norma o preceptiva que sentó, no en forma totalmente coherente, la generación que incluyó a Lorca, Guillén, Diego, Prados, Altolaguirre, Alberti, Aleixandre y otros. Si se toma a este grupo de poetas en su momento eufórico-unívoco, justo cuando desvelan cierta zona de la tradición española y van a la búsqueda de Góngora como seguro preceptor de una *koiné* a la que todos aspiraban, la figura de Cernuda seguramente desentona. No es difícil encontrar el rastro de las "llagas de plata" del poeta cordobés en Diego, en Lorca, en Alberti, en Aleixandre. Más difícil resulta ubicarlo en Guillén. Pero es casi imposible encontrarlo en Cernuda. Cuando Cernuda recae en la tradición canónica (*Égloga, Elegía, Oda*), se encuentra con Garcilaso y el neoclasicismo, los antipodas de la poética de invención gongorina. A esta altura, as-

pectos como el anterior pueden explicarse como claves de las *desviaciones* cernudianas. El poeta sevillano siempre fue un cultor de la *diferencia*, aun cuando esto significara el enfrentamiento con sus compañeros de generación. Cernuda nunca perdonó la mirada prácticamente unánime de la crítica sobre su primer libro, *Perfil del aire*, donde vio una marcada influencia de Jorge Guillén. Luego, la segunda explicación, que se fundamenta en la evolución de su obra, radica en que Cernuda fue el menos español de sus compañeros de generación. Aspiró a tal grado de universalidad estética que finalizó en la elaboración de una de las poéticas más individuales e inclassificables de la poesía española del siglo. Con la ansiedad de la influencia por delante, Cernuda hula de todo aquello que pudiera significar de una manera u otra una forma de tatuaje. En el fondo era un poeta "puro", no en su lenguaje: un neorromántico. Pero en alguna tenía que caer. Y cayó, justamente, en uno de sus libros más celebrados: *Desolación de la quimera*. En el bellísimo ensayo *La palabra edificante*, uno de los más completos y agudos que conozco sobre la obra y la figura del sevillano, Octavio Paz acierta al elegir como la zona más densa y concentrada de la poé-

tica cernudiana a sus libros de transición: *Un río, un amor, Los peceres prohibidos, Donde habite el olvido e Invocaciones*. En este río de invocaciones, en esa búsqueda de la pluralidad que constituye el cuerpo de esos cuatro libros, está el mayor grado de hibridez de la poesía de Cernuda, en ese lenguaje a medio camino de sí mismo y a medio camino de la "verdadera" voz de Cernuda. Ahí está, pluralidad mediante, la mejor representación de su vacío. En *Desolación de la quimera* comienza el desborde, la imprecación, se rompe la represa (no la represión de su pulsión, que Cernuda nunca ocultó) del lenguaje: ahí comienza el decir todo, el olvido del silencio, comienza, en otras palabras, el lenguaje hablado. Cernuda, quien siempre había querido escapar a una influencia, se entrega completamente al tono de la poesía en lengua inglesa y se coloquializa. Pero no en forma radical, lo que hubiera significado una gran ruptura. Se entrega a la coloquialidad de la reflexión y a la coloquialidad de la anécdota. Pese a ser uno de los grandes poetas en lengua hispana de este siglo, Cernuda nunca rompió con el lenguaje, nunca vio el lenguaje como otredad. Este aspecto también lo ve con exactitud Octavio Paz, al ubicar a Cernuda como poeta del ser. Parece claro que un poeta del ser, lo que supone una toma de partido esencialista por el sí mismo poético, no puede transferir esa área al terreno del lenguaje. Eso supondría una apuesta casi mística por el desasimiento, por el inventarse desde el lenguaje. Y Cernuda nunca se olvidó de sí mismo. La pluralidad que buscó en la multiplicidad de influencias fue el intento de ser todas para no ser ninguna y ubicarse así en la instancia de la fijeza. De ahí que en el momento de transición de su poética, cuando su voz no está totalmente consolidada, logre un mayor índice de sí mismo.

El gran acierto del libro del poeta y crítico mexicano Manuel Ulacia (*Luis Cernuda: Escritura, cuerpo y deseo*, Barcelona, Laia, 1986) radica, justamente, en el vislumbramiento de la clave de la poética de Cernuda como una poética de la influencia (la responsabilidad de este último calificativo es mía, no de Ulacia). A partir de esta convicción, amplía el terreno al campo de la intertextualidad, a la polivaloralización textual, que constituye una de las claves de la literatura moderna. Cuando digo claves de la literatura moderna me estoy refiriendo al nivel de evidencia que registra no sólo la literatura sino todo el arte moderno, de esta forma del diálogo. Intertextualidad es un término derivado de la observación de Bajtin, quien ya veía el procedimiento en Rabelais. También queda claro que Rabelais es un autor moderno. Pero la actualidad y el valor del enfoque de Ulacia

tienen lugar en la concepción, que se desprende de la idea de intertextualidad, de que la literatura es un único texto, una suerte de fraseo minimal repetido, con ligeras alternaciones, hasta el infinito o por lo menos hasta el presente. Paralelamente a esta idea, subyace la otra que afirma al mundo también como un solo texto. La única diferencia entre ambos mundos sería la articulación de la sintaxis.

Ulacia divide su trabajo en dos secciones: "La biblioteca del poeta", en la que pasa registro a las lecturas que incidieron en la producción de los seis primeros libros de Cernuda, desde *Primeras Poesías* hasta *Invocaciones*, y luego, "Escritura, cuerpo y deseo", donde analiza distintos poemas de los seis libros propuestos. La tesis de Ulacia es que la poesía de Cernuda es la escritura del deseo. Al margen de que toda la experiencia poética de Cernuda lleve el nombre de *La realidad y el deseo*, y que el mismo poeta haya propuesto en ese nombre la falla entre ambos elementos, la escritura como deseo es un concepto que puede generalizarse a todo tipo de escritura que vaya más allá de sí misma, que aspire a la otredad. Pero en el caso de Cernuda, esa escritura del deseo se manifiesta en forma especial. Ulacia cita la frase de Lacan: "el deseo es el deseo del otro". El lenguaje de Lacan es de un alto grado de ambigüedad, ya que el francés no quiere traicionar la esencia del inconsciente que es, justamente, el reino de la ambigüedad y de la contradicción. En efecto, ¿ese otro al que alude Lacan es un otro que está fuera del sujeto del deseo, esto es, su objeto, o, por el contrario, es un otro que puede estar adentro del sujeto, como por ejemplo en el caso patente de Antonin Artaud? Por otra parte, está probado desde Freud en adelante que una de las características sobresalientes del deseo es su incompletud. Consciente de estas alternativas, Ulacia deriva el objeto del deseo al campo de la escritura. Y aquí estamos en un terreno netamente freudiano. Por la conciencia de la incompletud del deseo, el poeta pasa por sublimación a la esfera de la creación, y por conciencia de la ausencia del objeto ideal (muy clara en el caso de Cernuda) pasa al terreno de la escritura como forma de compensación. Pero ni a través de toda esa gestual Cernuda alcanza la completud. Ulacia cita a Cernuda en una paráfrasis que éste hace de unas palabras de Eluard: "por el contrario —dice Cernuda— yo nunca encuentro lo que amo en lo que escribo". El arte no compensa. Tal vez la única forma de llegar a un acuerdo sería ver el problema del arte en relación al deseo como una forma de mediación,

como una alternativa de economía libidinal, aunque parezca a simple vista un despilfarro. Lo que sí es seguro — y eso lo sabe muy bien Ulacia — es que en la puesta en práctica de esa escritura deseante, el objeto del deseo comienza a deslizar en una serie de transformaciones, de devenires que hacen perder de vista el objeto del deseo ideal y por lo tanto, original, especialmente en el caso de Cernuda. Podría pluralizarse, entonces, ese deseo en un haz de deseos y ese origen en orígenes. Ambos se amalgamarían no en El poema, sino en poemas.

El trabajo de Ulacia es enormemente válido por lo valiente y por el riesgo que implica un trabajo como este. Pero mediante un rastreo diacrónico — el único posible en esta empresa — de los textos y una exégesis lúcida de cada poema en cuestión, Ulacia echa luz sobre el complejo motor poético de Cernuda, un poeta de la diferencia como pocos, en este momento de auge de las diferencias.

LOS CINCO SENTIDOS DE LA HISTORIA EPIFÁNICA

LA PRIMERA PARTE de la obra poética de Carlos Drummond de Andrade, la poesía de Joao Cabral de Melo Neto y las experiencias de Augusto y Haroldo de Campos pueden resultar paradigmas caros y claros de lo que constituiría una poética de la *concretud* o de una tradición crítica *evidente* dentro del marco de la poesía brasileña del siglo, especialmente a partir de la Semana de Arte Moderno de 1922. Las obras de Carlos Drummond de Andrade o de Joao Cabral de Melo Neto son relativamente bien conocidas dentro del área hispanoamericana. No sucede lo mismo con la producción de los dos poetas restantes. La obra poética de Augusto de Campos, uno de los mayores poetas brasileños de la segunda mitad del siglo, es prácticamente desconocida en la América Latina de habla hispana. Salvo algunas traducciones de sus primeros poemas y luego de algunas versiones de su participación en la etapa ortodoxa de la Poesía Concreta (movimiento del cual es fundador, junto a Décio Pignatari y a Haroldo de Campos, en la década de los cincuenta), la poesía de Augusto de Campos corrió la suerte de la marginalidad, marcada por la radicalidad de su experiencia. Los ojos de la crítica prefirieron fijar a los poetas concretos en su etapa más combativa (décadas cincuentas-sesentas) y olvidar sus derivaciones posteriores, la búsqueda personal de cada

una de las poéticas en juego, abandonando así quizás la zona más importante de cada una de ellas. La etapa lírico-icónica de la poesía de Augusto, que se prolonga hasta la actualidad y que constituye uno de sus momentos más brillantes, circula solamente en ejemplares que manejan media docena de iniciados. Una suerte muy parecida corrió la poesía de Haroldo de Campos, aunque camino a una cierta reparación por dos antologías que se preparan de su obra poética, en México y España. Haroldo de Campos es más conocido en nuestro ámbito por su aporte ensayístico y teórico y por alguno que otro comentario a sus traducciones de poetas de distintas lenguas al portugués. Recordemos, al respecto, su brillante traducción o, mejor, transcreación de *Bianco* de Octavio Paz a la lengua lusobrasileña. Pero su obra poética, salvo fragmentariamente, no es conocida como una de las claves de la literatura latinoamericana de nuestra época. La mayor parte de la poesía haroldiana se encuentra reunida en un volumen de 1976, *Xadrez de Estrelas*. Ahí se concentran evolutivamente las fases de su *work in progress*, desde sus primeros poemas neo-simbolistas (donde ya aparecían indicios claros de su posterior derivación a la concreción: la metáfora crítica, la palabra-valija, la invención neológica, la metatextualidad, etc.), pasando por la fase verbi-voco-visual de su poesía, hasta los devenires posteriores: la estética de elusión de *Lacuna* y el cierre del volumen con algunos fragmentos de *Galaxias* (1985). Hay que anotar aquí que Haroldo de Campos comienza el proyecto "galáctico" a comienzos de los sesentas, mucho antes que el escribiente Philippe Sollers concibiera su *Paradis*, un proyecto demasiado parecido al haroldiano. Las primeras galaxias fueron publicadas en la revista francesa *Change*, de donde seguramente el señor Sollers robó la idea. Con esto no quiero insinuar que Sollers sea un ladrón de ideas: es francés, y la luz francesa está, a través de su escritura en este siglo, sospechosamente contaminada. "Prosa minada", llama Andrés Sánchez Robayna a la escritura de *Galaxias*. Nada más exacto: la aventura galáctica, pese a semejar una "prosa corrida", desde la utilización misma de toda la horizontalidad de la página, está cortada permanentemente por el ejercicio de la función poético-paronomástica del lenguaje, lo que convierte la aventura en un híbrido de alta temperatura comunicativa, no sólo en el nivel de la tematización, sino también en el de la materialidad del lenguaje. La otra cara de la poética haroldiana está formulada en un libro anterior a la publicación completa de las *Galaxias*. Se trata del libro *Signatia: Quasi Coelum*, de 1979. Lo que en *Galaxias* es desbordamiento por

derivación significativa en *Signatia* es contención elíptico-elusiva. En el corpus del libro es significativo el poema *Esboço para uma nékuia*, donde el poeta desciende al infierno de los signos, de la materialidad descarnada del lenguaje, y asciende al universo de la significación bañada por una luz nueva, casi original. Esto es palpable en el sentido *objetual* que adquieren los signos: objetos recién nacidos por un proceso de parto difícil, oclusivo. Son poemas de la *aparición* y de la iluminación. Es una de las zonas más altamente epifánicas de la poesía de Haroldo de Campos. El ojo fenoménico del crítico puede asistir al nacimiento de un signo extraño en la poesía latinoamericana.

"La educación de los cinco sentidos es el trabajo de toda la historia universal hasta ahora", dijo Marx, cuando todavía era joven (1844). El mismo Marx que dijo: "Mi propiedad es la forma, ella es mi individualidad espiritual". Con la cita de ambas frases del alemán, Haroldo de Campos presenta su último libro, *A educação dos cinco sentidos* (Sao Paulo, Editora Brasiliense, 1985). Este nuevo conjunto de poemas representa claramente la toma de partido del poeta brasileño por una poética de la *ahoridad*, de construcción del presente. Lo que en absoluto significa una derivación postmoderna en la poesía haroldiana. En un ensayo leído durante el homenaje a Octavio Paz, en 1984, en México, Haroldo de Campos explicó su concepción del momento por el que atraviesa la poesía occidental, el que llamó momento *post-utópico*. Este reconocimiento de la crisis de las ideologías por parte del pensamiento haroldiano no significa, como para el pensamiento europeo neo-americanizado, la negación de la vanguardia o de la idea de Modernidad. Significa sí ponerlas en tela de juicio, pero sin perder de vista algunas lecciones definitivas de la vanguardia: el sentido crítico y el rigor estético. Es decir, se trata de lo contrario del *valeto* postmoderno, con su concepción atemporal de la forma, que implica, por esa falsa idea de coexistencia que acarrea, su negación. La toma de partido por la forma es lo que convierte en futurible la *ahoridad* de la poética de *A educação dos cinco sentidos*. Ese futurible se fundamenta en la relectura del pasado desde la mirada crítica del presente. El pensamiento haroldiano está en la misma línea del *make it new* de Pound y del concepto de *invención* del pasado, de Cage. Se trata, otra vez y ahora desde una perspectiva crítica, de una operación de *creación*. De ahí que, en coherencia con lo anterior, el nuevo libro de Haroldo de Campos sea preferentemente metalingüístico, un libro *sobre*, con el

reconocimiento explícito de que a su discurso subyacen lenguajes-objeto que son, desde la mirada de su poética presente, los que fundamentan su decir. Debajo del *decir* de este libro de poemas late la historia formal de la poesía occidental en forma fragmentada. Es el poeta que, mediante la creación de su mirada, la hace emerger, estar *aquí*. Hay que dejar claro que la poesía de Haroldo de Campos siempre fue metalingüística, pero con la alternancia de esta función y la función poética del lenguaje. Si hay una deriva obligatoria a la tematización, como condición de posibilidad para que surja esa historia epifánica, no hay un olvido del trabajo microológico del significante que es, justamente, el que sostiene, en una suerte de *cotidianidad poética*, la historia misma de la poesía. Libro de lecturas, de lecturas plurales y por lo tanto de escrituras plurales. Goethe, César Vallejo, Klimt, Brancusi, Safo travestida en la cantante brasileña Gal Costa, el poeta y compositor Caetano Veloso, Provenza, Leopardi, Octavio Paz y otros, son las máscaras o pretextos que activan el dispositivo creativo de Haroldo de Campos. Y también metalecturas: sobre su transcreación del poema capital de Octavio Paz, el poeta brasileño escribe:

Transblanco

la llamada nebulosa cangrejo
una constelación de reversos
en la desgalaxia de los agujeros
negros
o la órbita excéntrica de plutón
meditada en austin texas
en un party en lavaca street
tomé la mesalina de mí mismo
y pasé esta noche en claro
traduciendo BLANCO de octavio paz

El aire de Provenza, cuna de una de las poéticas más admirables y progresivas de Occidente, es leído de esta forma:

Tenzona

un oro de provenza
(ahora dirás) una dolencia
de sol un sol quemado
de ese viento mistral (que dora y
adensa)
proveedor de palabras sol-provenza
punta de diamante rima en enza
como quien mira a contrasol
y a contraviento piensa

Todas las voces, todas las *personas* de Haroldo de Campos (La teórica, la transcreadora, la poética, la crítica) se hacen una en *A educação dos cinco sentidos* porque en realidad constituyen una sola voz plural, única. Una mis-

ma voz genéricamente híbrida, mestiza, ordenada por la conciencia puntual de *fabbro*, de organizador del lenguaje. El nuevo libro de poemas de Haroldo de Campos representa una alternativa enormemente válida al momento de recaída nostálgica por el que atraviesa la poesía latinoamericana. Señala el camino de la lucidez, no del lamento. Y señala también que no hay agotamientos formales: hay agotamiento de poetas. Tiene razón la gran poesía Haroldiana: la forma es todo en esta vida.

LA LUZ NEGRA

LA OBRA DEL poeta y crítico español Andrés Sánchez Robayna (Canarias, 1952) es una de las más ricas y alternativas del actual panorama literario hispano. La zona crítica de su producción comprende, al margen del libro que nos ocupa, tres libros: *El primer Alonso Quessada* (1977), *Museo Atlántico* (1983) y *Tres estudios sobre Góngora* (1983). También son tres sus libros de poesía publicados hasta ahora: *Clima* (1978), *Tinta* (1981) y *La roca* (1984), que le valiera el premio de la crítica española de ese año. Además, Sánchez Robayna es director de la revista de arte y literatura, *Syntaxis*, editada en Canarias.

Una extraña coherencia recorre la obra crítico-lírica de Sánchez Robayna. Puede decirse que su poesía está íntimamente trabada con su ensayística, a la vez que ésta sostiene teóricamente a aquélla. En efecto, Sánchez Robayna está formado en la "escuela" de la Modernidad crítica, donde el poeta construye su obra paralelamente a su reflexión. El máximo exponente de esta línea que no reconoce límites entre reflexión y creación, en lengua inglesa, de este siglo, es obviamente Ezra Pound. Dentro de la literatura latinoamericana, son exponentes claros del mismo proceso Octavio Paz, o Haroldo de Campos del lado portugués de la lengua. No es extraño que estos dos últimos sean escritores muy caros a la poética de Sánchez Robayna.

Poesía de la celebración contenida, podría ensayarse como definición de este especialísimo modo de *formalizar* de Sánchez Robayna. Si bien, como herencia hispana el poeta canario recoge la tradición de un Jorge Guillén, por ejemplo, no se trata aquí de una celebración exclamativa, de función expresiva del lenguaje poético. La herencia guilleniana aparece mejor en el aspecto de la consideración casi sacra del objeto, o sea del referente verbal. Sólo que ese referente resulta ahora condicionado por la articulación del lenguaje poético y en dependencia clara del mismo. Quiero decir: a través de la evo-

lución de su poesía, Sánchez Robayna ha antepuesto siempre la *presencia* del cuerpo del lenguaje a la presencia asintáctica del mundo. Este problema alcanza a su mayor grado de complejidad en su libro *Tinta*. *Tinta* constituye el momento más experimental de la poética de Robayna: ahí el lenguaje forma el mundo y construye, mediante un ejercicio verbal lúdico explosivo, una sintaxis que posibilita la aparición del objeto en el campo del poema íntimamente ligado a su exploración. El lenguaje inventa el mundo. De manera que en *Tinta*, el mundo objetivo-real depende íntimamente de la *creatio*. Es evidente, en este libro, la presencia rectora de las poéticas de Paz y de De Campos. Pero nada más lejos de Sánchez Robayna que un proyecto epigonal. Me refiero a la legitimidad de una estirpe, de una invención, otra vez, de la propia tradición donde el poeta se ubica. Pero más al fondo —o más en la superficie: depende del ángulo de la mirada— aparece aquí claramente el verdadero rector de la poética del canario: Luis de Góngora, lejano y omnipresente padre de la vanguardia hispánica. Al respecto, es de suma utilidad para la verificación de la coherencia de la obra de Sánchez Robayna, consultar su imprescindible *Tres estudios sobre Góngora* (Del Mall, Barcelona, 1983). La experiencia de *Tinta* deriva, en *La roca*, hacia un mayor despoamiento en el plano del lenguaje. En su último libro de poemas, Sánchez Robayna ya está en plena posesión de sus recursos y en pleno dominio de su mundo. La tematización obsesiva de su poesía, que puede sintetizarse en la celebración de la *insularidad*, emerge claramente en estos poemas de una extraña transparencia que sólo acaece después de un rígido control formal. Desde una instancia de fijeza en la que se sitúa el hablante ficticio, el espectáculo de la isla y sus metonimias —mar, arena, cielo, pájaros, roca— adquieren una potencia coasificante muy extraña en las letras hispánicas. Si en *Tinta* el poeta buscaba el asedio de la cosa a través de la experimentación concreta y pura del lenguaje —ambas formas coexistentes—, lograba su fijación en la página mediante una invención radical: el paisaje mimetizándose de la escritura. En *La roca* sucede lo contrario: el paisaje de la escritura como isla a la isla como escritura. Esa derivación fue producida por el deslizamiento de la *forma* como ideal a las formas como posibles, logrando así algo muy difícil en poesía: la inherencia de las funciones del lenguaje a las cosas mismas. Eso se llama *encarnación*, superación operativa de la falla existente entre palabra y cosa.

Me detuve en la poesía de Sánchez Robayna porque ésta sostiene su reflexión crítico-ensayística. Su libro de ensayos *La luz negra* (Madrid, Júcar, 1985) es la exploración metalingüística de sus afinidades electivas. Sería fácil decir que este libro de ensayos significa un desplazamiento de la escritura como invención al terreno simple y llano de la *escritura*. Sería fácil y restrictivo: la crítica para Sánchez Robayna es también una manera de la invención, desde el momento en que uno de sus ingredientes fundamentales es la imaginación. No sólo ver en la materialidad de los diferentes lenguajes-objeto: imaginar sus vertientes, cartografiar sus prolongaciones. Pero sin traicionar la esencia del objeto que potencia la reflexión y sin traicionar tampoco la construcción del texto *otro*, o sea la escritura crítica. Ni un lenguaje que se deje llevar por el razonamiento a priori, ni un razonamiento que se deja arrastrar por el lenguaje. Ese equilibrio de la hibridez que sostiene a la verdadera crítica. *La luz negra* se divide en tres secciones. La primera de ellas está constituida por textos sobre Rilke, Pessoa, Ungaretti, Juan Ramón, Guillén, Aleixandre, Lezama Lima, Salvador Espriu, Octavio Paz, Haroldo de Campos, Roland Barthes, María Zambrano. Cierra con tres textos metacríticos, donde Sánchez Robayna demuestra que, a la par de crítico, es un teórico solvente, un lector que *puede imaginar*. No es extraño que el primer cuerpo del libro se cierre de esa manera: si bien todos los nombres, todas las voces propuestas para la lectura por Sánchez Robayna pueden constituir —y en realidad constituyen— andamios de una arquitectura textual donde él mismo como artesano se sostiene, el cierre *sobrecrítico* de la primera zona del libro alude formalmente a la materialidad misma del trabajo: es la pregunta por el código desde el código mismo. La misma esencia metalingüística que en sus poemas preguntaba por el poema deviene ahora la crítica que pregunta por la crítica. Doble distanciamiento: no sólo la distancia frente al objeto inquirido, sino también la distancia sobre el proyecto: la mirada fenoménica.

La segunda sección del libro contiene dos ensayos: *En el texto de Francis Ponge*, y *Ruta, textura*, un extenso trabajo sobre Basil Bunting, el poeta inglés y discípulo de Pound que descubriera aquella ecuación tan cara a su maestro:

Poesía: *Dichten*: condensare

El texto sobre Ponge finaliza con la traducción de cinco poemas del autor de *El jabón*. Por su parte, el texto sobre Bunting concluye con la traducción de un sorprendente poema de su escásima obra: "The Orotava Road". En

la traducción de esos seis poemas Sánchez Robayna demuestra que también es un excelente traductor y un descubridor, en la acepción poundiana del término.

La última sección de *La luz negra* corresponde al ojo plástico del poeta canario, a su mirada y a su reflexión sobre la forma pura (Klee, Saura, Tatiore, etc.). Esta tercera sección contiene un artículo cuya importancia puede abarcar, por su valor reflexivo de presente, a todo el libro de ensayos: *Algo más sobre la melancolía post-moderna*. En este texto Sánchez Robayna se lanza contra esa pretendida forma maniquea de atemporalidad que algunos llaman también transvanguardia. Era obvio que un escritor de invención como Sánchez Robayna tenía que decir su palabra sobre esa recaída en el lamento de cierta zona del arte Occidental de hoy.

ENTREVISTA DE GONZALO FERNÁNDEZ DE OVIEDO A JUAN CANO EN SEPTIEMBRE DE 1544

por Manuel Ulacia

• Edición de José Luis Martínez, México, Editorial Ambos Mundos, 1986

A PESAR DE que Gonzalo Fernández de Oviedo, cronista oficial de Carlos V, no hablara de ciertos temas incómodos para la política imperial española, como sí lo hizo Fray Bartolomé de las Casas —cuya obra gracias a la inquisición no sería publicada sino hasta 1875—, su *Historia General de las Indias* no sólo fue desde un principio reconocida como uno de los libros más entretenidos y mejor escritos sobre el nuevo continente, sino una de las fuentes históricas más importantes para el entendimiento del dramático encuentro entre los dos mundos. Si bien Fernández de Oviedo no valoró con justicia el mundo indígena, el libro de las Casas, además de haber contribuido a que la corona redactase una nueva *Leyes de las Indias* que protegieron por lo menos en teoría al indio, también contribuyó, como diría Rodríguez Monegal, a la "creación de la leyenda negra de la conquista española hábilmente difundida por los imperios rivales, de Francia, Holanda y Gran Bretaña" —imperios que nunca tuvieron ni a un crítico tan eficaz del sistema como las Casas, ni un proyecto cultural mestizo.

Recientemente, José Luis Martínez ha publicado una separata donde reproduce el capítulo IV del libro XXXIII (donde se habla de la "provincia e gobernación e conquista e población de la

El artículo finaliza con una apelación a Marcel Duchamp, uno de los más lúcidos artistas del siglo y paradigma del arte radical, a quien Jean Fracois Lyotard, cayendo ya en la histeria del catálogo, pretendió situar como un adelantado postmoderno.

La luz negra es la confirmación ensayística de la solvencia poética de Andrés Sánchez Robayna. En la mejor tradición del ensayo en lengua española, amparado en un sólido aparato teórico y dueño de una escritura impecable, el poeta canario demuestra que pese al enrarecimiento producto de la tiniebla de la época, en el terreno del rigor y de la coherencia la luz todavía brilla.

Nueva España") de la *Historia de Oviedo*. Este capítulo es de especial interés, no sólo porque se trata —como el mismo José Luis Martínez lo dice—, de la primera entrevista "en lengua española, con las características que tiene actualmente este género periodístico", sino también por dar ésta una visión tanto de Cortés como del mundo precolombino distinta a la dada por nuestra historia oficial de los años cuarenta. Gran parte de nuestra historia oficial de aquellos años corresponde más a esa "leyenda negra" acuñada por los otros imperios europeos y posteriormente por sus colonias y excolonias que al resultado de un análisis complejo y profundo de todos los documentos que se conservan de esa época.

La entrevista va precedida de un estudio de Martínez en donde además de darnos datos biográficos de importancia de los principales personajes que aparecen en ella (Fernández de Oviedo, Juan Cano, Hernán Cortés y Doña Isabel de Moctezuma), nos da una amplia bibliografía de las diferentes ediciones que se hicieron de la obra de Oviedo y sus traducciones a otros idiomas, así como también una serie de anotaciones a pie de página esclarecedoras.

Entre los datos dados por Martínez en su prólogo, sorprende al lector el hecho de que Cortés haya tenido un gesto

noble con las descendientes legítimas del Rey Moctezuma (Doña Isabel y Doña Marina) al donarles tierras y encomiendas para protegerlas. Este acto de Cortés tiene que ser interpretado dentro de los códigos medievales del honor español. Recordemos que el Cid Campeador se casa con Doña Ximena después de haber matado a su padre. Igualmente sorprende el trágico destino de Doña Isabel, la princesa Tecuipo o Ichcaxóchtli (1509 – 1550), quien fue dada "sucesivamente como esposa para legitimar el poder, a Cuitláhuac y a Cuauhtémoc", y después de la conquista, a Don Alonso de Grado, juez visitador de la Nueva España, y más tarde, después de quedar embarazada por el propio Cortés, a Pedro Gallego, con quien también tuvo un hijo. En 1531, viuda por cuarta vez, Doña Isabel se vuelve a casar con Juan Cano, el entrevistado, con quien tendría una familia numerosa. Doña Isabel, nos dice José Luis Martínez, pasó sus últimos años tranquila y rica pero siempre triste, favoreciendo a los indios.

La personalidad de Juan Cano, conquistador extremeño que había venido a la Nueva España con la expedición de Pánfilo de Narváez, interesa al lector no sólo por haber sido el quinto marido de Doña Isabel de Moctezuma, y padre de seis mestizos, quienes fundarían familias ilustres, sino también por lo que él dice en la entrevista y por haberse opuesto a Hernán Cortés y los suyos en la Primera Audiencia, tomando partido por su antiguo jefe. Hay que recordar que entre los cargos que se le hacen a Cortés en esa Audiencia figura el de tener "infinitas mujeres dentro de su casa, de la tierra e otras de Castilla (entre las que se encontraban las hijas de Moctezuma)"; acusación hecha, por supuesto, dentro de los códigos de la moral española, ya que como es sabido, la poligamia en el mundo azteca era algo no sólo permitido, sino corriente. El mismo Fernández de Oviedo nos dice en su *Historia* —exagerando— que Moctezuhzoma, como él lo llama, tenía más de cuatro mil mujeres.

La entrevista está hecha a base de preguntas y respuestas, siempre con referencias a lo ya escrito tanto por Oviedo como por Cortés o por el padre de las Casas.

Entre los temas que se tratan están la dureza con la que Cortés trató a sus enemigos, ya fueran éstos aztecas o españoles, sin importarle la raza; de cómo tomó preso a Pánfilo de Narváez y las razones por las que mandó ahorcar a Cuauhtémoc. También nos habla de ciertas luchas por el poder dentro del mundo azteca. Nos dice que Cuauhtémoc asesinó a un hijo legítimo de Moctezuma llamado Asupacaci, quien su-

puestamente iba a heredar el trono, para hacerse señor de Tenochtitlán. A pesar de la denuncia que hace de esta traición, no deja de mostrar cierta admiración por la valentía del último rey azteca. Esta admiración hacia Cuauhtémoc va unida al orgullo que el conquistador español siente por el hecho de estar casado con una princesa india, quien según él, "aunque se hubiera criado en (...) España, no estuviera más enseñada e bien doctrinada e católica", como también, a la indignación que siente por la matanza que hace Alvarado en la fiesta de homenaje a Huitzilopochtli cuando Cortés se encontraba combatiendo a Narváez. En su entrevista Juan Cano dice que esta matanza fue la causa por la cual el pueblo azteca se vengó de los españoles en la Noche Triste.

Desde el punto de vista antropológico Cano, al explicar por qué su mujer

es hija legítima de Moctezuma, nos relata detalladamente los ritos que se hacían para consagrar el matrimonio azteca. Además sorprende la incorporación de palabras náhuatl a su discurso tales como: "areito", "mitote", "tiangués" y "cués".

La entrevista finaliza con una discusión sobre los pros y contras de la encomienda. Como dice Martínez en una de sus brillantes notas, se puede escuchar en el diálogo de ambos ilustres personajes un eco de inconformidad ante las *Leyes Nuevas* de 1542, promovidas, como se dijo antes, por el padre las Casas. En su parecer Juan Cano opina que la encomienda es un buen sistema siempre y cuando el encomendero tenga como propósito proteger a los indios y catequizarlos, tal vez co-

mo su propia mujer Doña Isabel de Moctezuma lo hiciera.

Como bien nos dice Martínez en una de sus anotaciones, "a pesar de que Fernández de Oviedo parece dar por terminada su diferencia con el obispo Las Casas, ... aprovecha el pie que le da Juan Cano (al final de la entrevista) para una nueva crítica a la devota farsa: de la procesión de los dominicos. Tampoco fray Bartolomé la olvidará del todo, pues según López de Gómara (...), el obispo estorbará la publicación de la *Historia general de Fernández de Oviedo*, en su versión completa".

Ojalá otros críticos siguieran el ejemplo de José Luis Martínez en revisar nuestra historia como en esta edición él lo ha hecho.

POEMA

Joyce Mansour (1928 - 1986)

No vivimos con los muertos
 Se escurren por el tapiz cambiante del olvido
 Hacia qué negros pastizales
 Flotan y tiemblan en el viento de la tarde
 Sus ojos se vacían como una bañera
 Sus sexos atrofiados cuelgan
 Entre sus piernas atascadas
 En el fango del recuerdo
 No vivimos con los muertos
 Sus bocas llenas de algodón
 Se ríen de nuestros vanos esfuerzos
 Sus ávidos suspiros rasgan el aire
 Nos hemos querido
 Pero apenas se acuerdan
 Tan ocupados como están
 En disfrutar su duelo
 Caracoleando sobre el abismo
 Como caballos de un friso
 Felices en el horror
 Los muertos siguen su camino
 Bonachones y hueca la cabeza

Traducción de Aurelio Asiain