

EN EL OTOÑO de 1959, Jean-Paul Sartre y John Houston pasaron una semana juntos en una morada irlandesa, propiedad del célebre director de cine: allí trataron de ponerse de acuerdo sobre el guión de Freud que el americano quería llevar al cine y que, por encargo suyo, Sartre había redactado en agobiantes trescientas páginas. Si al encuentro se le concede valor emblemático, difíciles son las relaciones entre el cine y la literatura. Pocas veces dos personas se cruzaron sin entenderse del modo como lo hicieron aquellos dos gigantes; además de las dificultades materiales de comunicación (Sartre nunca supo inglés y el francés social de Houston quedó desbordado ante el chorro idetenible del parisino), se juntaron los inconvenientes espirituales; eran habitantes de planetas distintos: la máquina de pensar y el mago creador de imágenes. Al final, Houston desechó el guión de Sartre sobre Freud y Sartre se fue convencido de la ignorancia supina del norteamericano.

No hay que desesperar: no todo cine se limita a hacer biografías de hombres ilustres ni Sartre representa a toda la literatura contemporánea. Justo acerca de las relaciones entre el cine y la literatura versa este libro de Gimferrer, tan rico en sugerencias como apasionante de lectura.

La gran tesis de Gimferrer es muy simple: Griffith corta al cine en dos y es precisamente el cine post-griffithiano el que refleja la influencia de la literatura. No una influencia ocasional; no se trata de que se adapten mejor o peor ciertas obras al cine, sino que la gran innovación introducida por Griffith consistió en lograr que la narración cinematográfica fuera una auténtica narración literaria. El cine despegó y salió del estrecho marco de la teatralidad en que lo habían situado Méliès y los primeros creadores y todo ello gracias a que Griffith se inspira en Dickens y crea para el cine un estilo copiado del literario. Donde puede apreciarse la escasa o nula novedad estilística del cine: su analogía con el campo de la literatura es doblemente tributaria, del teatro y de la novela. Y así como Balzac es la exploración de un camino abierto por Cervantes, mientras que Flaubert, Dostoyevski, James y Proust son derivaciones de las posibilidades contenidas en Balzac, por su parte, Eisenstein, Renoir, Welles, el neorrealismo y la *nouvelle vague* "ensanchan" —dirá Gimferrer— "la vía abierta por Griffith". De tal modo que no se vacila en declarar al autor de *Intolerancia* "fundador del lenguaje cinematográfico". Un lenguaje tomado en préstamo de la literatura porque en definitiva el cine cuenta historias y el modelo para contarlas no es el teatro, sino la novela del XIX. Por lo mismo, bien puede hablarse de un

LOS LIBROS DE VUELTA

CINE Y LITERATURA

de Pere Gimferrer

por Juan Nuño

• Editorial Planeta, Colección Ensayo, Barcelona, 1985

"relato en imágenes" que no es otra cosa sino una "transposición de las novelas".

El atractivo de la tesis central de Gimferrer es que hace comprensible el proyecto lingüístico cinematográfico a partir del modelo literario: el cine vendría a ser la aplicación visual, en un campo espacio-temporal técnicamente definido, de los temas novelísticos, narrados a la manera de los grandes escritores realistas. Al vincular Griffith la narración cinematográfica al paradigma novelístico incluyó al cine en un género literario de amplio aliento: una vez, por las unidades lingüísticas que son las palabras y otra, por las imágenes, propias del cine, sin renunciar del todo a aquellas.

Que Griffith sea el corte que marca nítidas diferencias estilísticas es lo que no se ve tan claro. Primero, porque como el propio Gimferrer acepta, el modo de contar de Griffith (que es el modo de contar de Dickens) no es el único. Hay el modo de contar de Buñuel (*Le chien andalou*, *L'âge d'or*) que se basa en el simple poder asociativo de las imágenes y que, en realidad, no es propiamente un modo de contar, puesto que el proyecto surrealista no se proponía contar nada, sino si acaso organizar el caos respetándolo. Hay otros modos de narrativa, no menos literarios que el griffithiano, aunque sobre otras referencias: el *nouveau roman* que se vincula a *El año pasado en Marienbad* y a *Hiroshima, mon amour*, y el modelo de la ambigüedad, que en la novela contiene a Henry James o a Faulkner y en el cine, a *El amigo americano* y *El reportero* (*Profession: reporter*). Pero, en contra de la cesura Griffith, se verguen además otros obstáculos.

Ante todo, el hecho de que no parece ser tan exclusivo de Griffith el divorcio con el enfoque teatral a lo Méliès.

La destrealización del cine, tan exaltada por Gimferrer en Griffith, consiste en convertir la unidad de filmación de *escena* (técnica teatral por excelencia) en *plano*, esto es, la parte de película impresa sin interrupciones entre la puesta en marcha y la detención de la cámara sea cual fuere el contenido de esa impresión; con todas las variantes conocidas: plano largo, general, medio, americano, *close-up*, *insert*, etcétera. Pues bien, sucede que el tratamiento filmográfico por planos es anterior a Griffith. En *The Great Train Robbery* (1903), Edwin Porter mostraba en la primera escena (teatral) a dos bandidos enmascarados en el despacho del jefe de estación dictando un telegrama falso para apoderarse así del tren. Por la ventana abierta de ese despacho, se ve llegar el tren, detenerse, bajar de él al maquinista y acercarse para recibir el falso telegrama. Esa toma rompe así la teatralidad de la escena y crea un auténtico plano cinematográfico: hay continuidad de acción en una sola toma por más que sea fijo el plano en aquella se desarrolla. Otro ejemplo: *L'assassinat du Duc de Guise* (1908), de André Calmette que, según Henri Langlois, le enseñó muchas cosas a Griffith. Aunque situado enteramente en un decorado plenamente teatral (castillo, varias habitaciones comunicadas), la cámara sin embargo no quedaba fija, sino que se trasladaba con cada desplazamiento de la acción; se convertía así en el centro de la narración, rompiendo la rigidez del escenario teatral.

La disputa por quién fue el primero en salirse de los límites teatrales no parece ser muy fecunda. Puede concederse que Griffith, en efecto, dió el empujón definitivo a la consagración de la narración cinematográfica como técnica literaria. Pero los problemas que se-

mejante visión escisionista (antes y después de Griffith) genera no son despreciables. Si es cierto que Griffith creó un camino literario no lo es menos que se trata exclusivamente del sendero realista. Entonces, una de dos: o no se llegó muy lejos o Buñuel es el nuevo Griffith, a sólo doce años de éste. El peligro de igualar por el recurso a géneros supremos es que se pierden matices diferenciadores importantes. Resnais no es simplemente un epifenómeno cinematográfico del *nouveau roman*. Resnais es quizá uno de los primeros (en todo caso, el más profundo) en tratar el tema del tiempo en el cine. Desde la memoria fragmentaria y obsesiva de *Guernica, Nuit et Brouillard* y ciertamente *Hiroshima, mon amour* hasta la incoherencia del presente (*L'année dernière à Marienbad, Muriel*) y la pre-visión del futuro (*La guerre est finie*). Más bien fueron los teóricos del *nouveau roman*, en particular Robbe-Grillet (guionista de *L'année dernière à Marienbad*) quienes se beneficiaron de la influencia de Resnais. En ese caso, el cine orientó a la literatura. Además, las películas que luego, en tanto director, creara Robbe-Grillet (*L'immortelle, Trans-Europe Express, L'homme qui ment*) rompen los moldes de lo literario, pues operan tanto en el plano visual (imágenes) como en el auditivo (sonidos), ampliando de esa manera las posibilidades de expresión con la consiguiente alteración de la línea narrativa tradicional.

Por otra parte, no parece estar muy clara la distinción teatro/cine en punto a unidades de expresión, introducida por Gimferrer. Unas veces se entiende que lo propio del teatro es la escena y lo característico del cine, el plano; otras, sin embargo, como quiera que, en el fondo, una escena no es sino un largo plano fijo, se prefiere establecer la distinción entre plano y plano-secuencia, en tanto respectivas unidades narrativas. Así, lo que Gimferrer llama el "camino Méliès" privilegió al plano con lo que encadenó el cine al teatro, mientras que el "camino Griffith" desarrolla el plano-secuencia para hacer al cine dependiente de la novela. Es curioso observar que, visto así, Méliès es el predecesor (no sólo temporal, sino temático) de Griffith, pero su condición de tal sólo es comprensible después de que Griffith creara la diferencia; se confirma una vez más aquella tesis de Borges de que los grandes creadores crean también a sus predecesores. Forma elegante de decir que dan sentido y continuidad a los atisbos de aquellos.

Presentárase entonces el cine como encrucijada de caminos: o narración o no narración. Ni siquiera en los grandes momentos del surrealismo puede hablarse de una total ausencia narrativa. De una u otra forma, sobre uno u otro modelo, el cine ha sido, desde sus ini-

cios con aquellos obreros de la fábrica de Lyon hasta estos Rambos que nos aquejan con sus estúpidas hazañas, un arte eminentemente narrativo. Lo que explora en detalle Gimferrer son las variantes de esa formulación en la triple vertiente de las relaciones que se establecen entre novela y cine, entre teatro y cine y, más específicamente, entre guión y rodaje de la película. Con mucho, la parte más extensa y más rica en profundidad de análisis es la primera: relaciones entre la novela y el cine.

De siempre, el gran problema de un cine literario ha sido la feliz o menos feliz adaptación del texto a la pantalla. Gimferrer aprovecha el viejo problema para replantearlo así: siendo como son distintos los materiales en el cine (imágenes) y en la literatura (palabras), ¿puede en realidad hablarse de "adaptación"? Sostiene Gimferrer que, de hecho, dada la distancia insalvable entre ambos órdenes de elementos, más que de "adaptación" habría que hablar de "creación nueva y autónoma". De ser así, la desconexión novela-cine sería casi completa: mundos paralelos. La literatura no sería trasvasable *qua* novela al cine, sino que, todo lo más, serviría de inspiración temática y aun estilística para la formación de un nuevo producto, mejor o peor logrado, que vendría a ser la película. No tendría entonces mayor sentido reclamar por la felicidad o fracaso de la adaptación: la novela renace trasmutada en el cine o termina de morir en él.

Sin despojar de mérito alguno al agudo planteamiento crítico de Gimferrer en este punto, bien pudiera intentarse su enfoque desde otro ángulo. Es cierto que hay una diferencia básica entre palabras e imágenes, pero no lo es menos que al filmar *Guerra y Paz*, por ejemplo, subsiste un fondo común de referencias entre la novela y la película. Son expresiones diferentes que vienen a coincidir en cuanto al significado; luego, aquellas diferencias entre texto e imágenes equivaldrían a los distintos sentidos que puede presentar una misma referencia o denotación: 'Pere Gimferrer' y 'el académico más joven de la Real Academia Española' poseen la suficiente distancia textual como para poder hablar de diferencia de sentidos, por más que ambos señalen a la misma realidad, el individuo subyacente a esas dos expresiones, a la vez autor de *Arde el mar* y académico de la lengua. La unidad viene proporcionada por el común significado que, en el caso de las adaptaciones literarias al cine, procede del tema y aun del estilo que sirven para legitimar en definitiva el recurso de la adaptación. El propio planteamiento de Gimferrer parece ir por

esta misma senda, ya que llega a preguntarse "¿qué se adapta, en el cine, cuando es llevada a cabo una adaptación de Dickens...?", donde al punto se nota que está preguntando sustantivamente por el "qué" de la adaptación. Y aun insiste: "una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios —la imagen— el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante la materia verbal —la palabra— produce la novela en el lector", aceptando así que, en definitiva, ese es "el verdadero problema de la adaptación de una novela al cine". Donde es posible ver que, a la fuerza del significado común a ambos géneros, se agrega la dimensión pragmática, que exige similares efectos en los usuarios de los respectivos lenguajes. Porque parece evidente que para que surtan los mismos efectos deben manejar la misma causa que no es otra sino aquello que de la novela pasa al cine en el acto creativo de la adaptación.

Sea o no la adaptación un recurso autónomo o apenas un pretexto para la re-creación de un tema en el espacio fílmico, siempre cabrán dos actitudes encontradas a la hora de decidir cómo proceder. O la dominante y en cierto modo resignada que parte de la comprobación de que todo está ya inventado (*nihil novum*) y de que, por tanto, sólo cabe atenerse a "la consolidación de un classicismo fílmico". O la revolucionaria y minoritaria, según la cual, todo está por inventar (sabido es que Eisenstein pretendió adaptar nada menos que *El Capitán*). Reaparece de nuevo la dicotomía griffithiana: o se acepta el *status* adaptativo o se aspira a la innovación. No deja de ser pesimista en este punto la posición de Gimferrer: "en la mayoría de los casos, el lenguaje narrativo empleado en el cine no rebasará al área de las posibilidades latentes en Griffith...". Retomando el planteamiento antes introducido entre multiplicidad de sentidos y unidad de significado, aceptar el esquema griffithiano como permanente equivale a negar la posibilidad de nuevos lenguajes por más que siempre esté abierto el amplio campo de los resultados fílmicos. Lo mismo, pero diferente. Algo así como el triunfo de las tesis lampedusianas en el terreno de la adaptación fílmica de lo literario.

Una de las más certeras y perspicaces observaciones de Gimferrer acerca de la diferencia básica entre cine y literatura es la que apunta al hecho de que el lenguaje literario es *sucesivo* (no abarca ni puede abarcar de una vez todos los aspectos cubiertos en un relato), mientras que el lenguaje fílmico es *simultáneo* (muestra de una sola vez

todos los aspectos). Sin embargo, tanto uno como otro forman parte del proceso de percepción y, en tanto tal, sometido al recurso que Sartre caracterizara como de "irrealización", que no es otro sino el que permite destacar lo percibido sobre un fondo difuso general ("irrealizado"). Una vez, con la palabra y otra, con el foco limitado al primer plano que constituye en borroso el resto del campo. Por lo mismo, sostendrá Gimferrer, puede el cine asimilarse a la condición de sucesión que caracteriza al lenguaje escrito, según le convenga (mostrar una sola cosa, a la vez). La inversa, no obstante, no es cierta: por muchos esfuerzos y ensayos estilísticos que quiera introducir, está condenado el lenguaje escrito a no lograr la condición de simultaneidad expresiva propia del lenguaje cinematográfico.

El pesimismo de Gimferrer en el terreno de las adaptaciones no se limita a la forma ni se queda en el área de las diferencias lingüísticas, sino que avanza hasta la profecía: "la narrativa contemporánea (se entiende desde Joyce y Proust) irá avanzando hacia la inadaptabilidad fílmica". Y aun de modo más definitivo: "Cien años de soledad... no puede trasvasarse íntegra al cine... *Terra Nostra, Reivindicación del Conde Don Julián* o *Rayuela* sólo existen como textos..." Replicarle con obras como las de Resnais es concederle otra vez la razón a Gimferrer: Resnais no adapta, sino que crea un lenguaje más complejo para el cine. Lo que podría disputarse, pero apenas en el reino de las hipótesis más evanescentes, es si con la introducción de nuevos recursos (Syberberg, Resnais, Fassbinder) se dispondría de medios idóneos para intentar las adaptaciones imposibles.

En el caso del teatro, "...dos órdenes distintos de problemas. Por un lado, las adaptaciones fílmicas de obras teatrales. Por otro, la incidencia del lenguaje teatral en el fílmico". Por supuesto, el primero es un caso particular de adaptación de la literatura al cine, mientras que el segundo afecta directamente al cine; su fórmula más corriente: teatro dentro del cine. En todo caso, no deja de tener cierto aire paradójico la rotunda afirmación de Gimferrer, según la cual, "la principal aportación del cine sonoro ha sido el redescubrimiento del teatro". En efecto: en forma de filmación de obras de teatro, divulgadas por el cine, o en la de obras nuevas que combinan imagen y diálogo, el cine ha contribuido a la revitalización teatral como una manera irónica de rendir tributo a la matriz de que procediera de algún modo.

Los ejemplos que Gimferrer aporta en apoyo de su aserto son numerosos: *La religieuse*, *La marquise d'O...*, *Les parents terribles*, pero no deja de ser curioso que no cite el paradigma de éxito

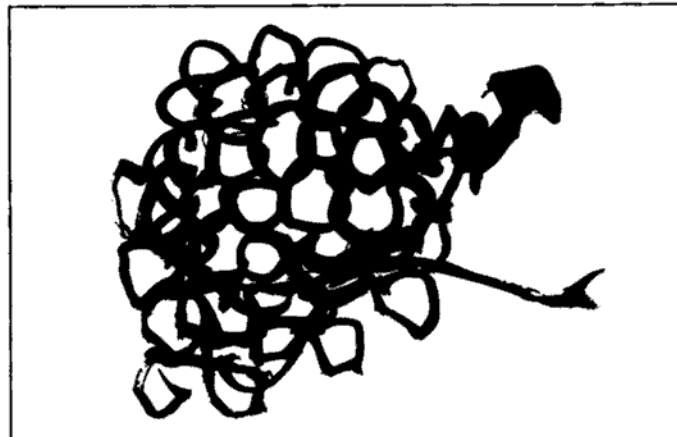
teatral en el cine ni en el fracaso. Difícilmente podrá superarse la habilidad de Lubitsch para incorporar el teatro al cine como en aquella redonda comedia que fue *To be or not to be*, en la cual el teatro vivía del cine y en el cine y éste se alimentaba de la representación teatral. En cambio, no deja de ser trágico que, por muy excelentes que hayan sido los aportes de Harold Pinter al cine, en forma de guiones (*The Servant*, *Accident*, *The Go-Between*), nunca haya logrado el nivel de calidad que sus aportes teatrales poseen.

En el capítulo de las adaptaciones del teatro clásico al cine (caso muy concreto de Shakespeare), Gimferrer no deja de desconcentrar al descartar a Kurosawa con la película *Kumonosu-ju (El trono de sangre, adaptación de Macbeth)*, mientras prefiere las versiones de Welles y de Olivier, con el argumento de que, al trasponer Kurosawa a Shakespeare, "crea una sensación de libertad extrema... si bien el resultado es en verdad fiel al espíritu de la tragedia inglesa". Entran ganas de preguntar: ¿qué sucedió con aquél principio pragmatista que exigía que la buena adaptación fuera capaz de producir un efecto análogo al que produjo el modelo a adaptar? Buena prueba de ello es el ejemplo que da Gimferrer de *Cumbres borrascosas*, en el que prefiere con mucho la versión libre y contemporánea de Buñuel, con todos sus defectos, a la literal y fiel de Wyler. Pues no otra cosa es lo que hace Kurosawa con *Macbeth* (en el caso de *The Throne of Blood*) o con *El rey Lear* (en *Ran*, más reciente aún: 1985).

En la parte final del estimulante libro de Gimferrer, se procede a examinar las relaciones entre el guión y la película, no de una manera vaga y genérica, sino a partir de un ejemplo estudiado con todo detalle: el del film de Douglas Sirk, *Imitation of Life*. La tesis de Gimferrer

es que "La realidad de cualquier obra fílmica... no es reducible al guión ni necesariamente inferible de éste", que vuelve a ser la aplicación de la tesis más amplia, antes calificada aquí de "pesimista", que hace de la literatura y el cine géneros separados y, en ocasiones, inmiscibles. Es una forma económica de decir que el producto supera a los elementos originales. Sólo paradójica en primera instancia, pero perfectamente admisible si se piensa que, en efecto, el cine siempre se ha levantado sobre semejantes contradicciones. Ya en época de Griffith se registró la típica paradoja creada por el cine realista, en el cual la larga toma de una acción que realmente estaba sucediendo proporcionaba una impresión mucho más débil de la realidad que la suministrada por una serie de tomas cortas hechas a partir de ángulos escogidos y distancias variables. O lo que es igual: la solución que ofrecía la técnica del montaje sobrepasaba a la realidad filmada directamente. El descubrimiento de semejante contradicción le sirvió a Eisenstein para crear sus grandes obras, pues no tardó en advertir que dos tomas diferentes hábilmente montadas producían en conjunto una realidad distinta y muy superior a lo que equivalía la simple suma de las mismas. Eisenstein llegó a explicarlo con ayuda de la analogía lingüística del japonés, modelo de lengua aglutinante, en la cual 'agua + ojo = llanto' o 'cuchillo + corazón = pena'. Dicho en palabras de Gimferrer: no hay reducibilidad posible de la película (producto final) al guión (componente básico).

Lo mejor, en general, del libro de Gimferrer es la claridad de su planteamiento y la fuerza de su tesis. Por vez primera, se entiende el por qué de la relación de dependencia del cine respecto de la literatura, sin que, no obstante,



aquel pueda subsumirse en ésta; logra Gimferrer establecer un esquema histórico de ese fenómeno (aporte capital de Griffith) y analiza ampliamente las consecuencias del mismo. Por si fuera poco, en una grata edición que combina impecablemente el "montaje" de texto y fotografías. Se podrá estar o no de acuerdo con algunas de las tesis

adelantadas por Gimferrer, pero no cabe la menor duda de la rigurosidad del planteamiento central: el cine aun le sigue debiendo a la literatura su forma de contar las cosas.

na en el sentido local o estrecho del término, a no limitarse a lo circunstancial y episódico de la vida de nuestro país, sino a descubrir en el hombre mexicano, lo que hay del corazón del hombre universal". (*Letras de México*, num. 128, octubre de 1946). Si él fue un defensor, en la teoría y en la práctica, de un realismo que según él sólo podía concebirse como un "realismo crítico", tampoco se cansaba de señalar las deficiencias y los malentendidos de esta escuela que, en México, estuvo muy asociada a una ideología que todos conocemos. Comentaba así uno de los mayores riesgos del realismo malentendido: "Las hondas raíces, pues, del problema de la novela en México, están hundidas en la disposición que tenga el escritor mexicano para entender la realidad de su patria. No las realidades transitorias y anecdóticas en que se deleitan Mariano Azuela y otros, sino las humanas y profundas realidades definitivas". En términos generales, el realismo actual ha hecho una curiosa traducción de lo que, literariamente, significaría el "realismo crítico", reduciendo estos dos términos a una ecuación un poco simplista: 1) realismo = nacionalismo: si se es nacionalista, se es forzosamente realista en literatura; lo demás es silencio, extranjizante o elitista (sería demasiado largo desglosar aquí todas las connotaciones que participan de la falsa ideología realista); 2) crítico = denuncia: por lo tanto, los temas obligados se reducen a los motivos comunes de indignación pública. A causa de estos dos malentendidos básicos, se llega, en la mayoría de los casos, a una literatura que difícilmente se distingue de cierto periodismo con pretensiones literarias. Por lo demás, lo que coarta en gran medida la posibilidad de un "nuevo realismo" es el conservadurismo que se advierte en las formas literarias que se escogen, principalmente, en virtud del imperativo de conquistar a un mayor número de lectores posible. ¿Cómo podrían conciliarse entonces una supuesta visión crítica de la realidad y un tratamiento retrógrado de la forma literaria? Simplemente no se concilian; cada parte de este equivocado binomio se anula o se neutraliza mutuamente. Tan dudoso es este "nuevo realismo" como lo fue en su época la etiqueta indiscriminada de "la novela de la revolución". Y acerca de esta última, no puedo dejar de recordar las palabras de José Revueltas sobre la novela de Mariano Azuela: *El camarada Pandoja*, antes de o para empezar a comentar la primera de esta nueva serie: *Morir en el Golfo*. Escribía José Revueltas: "Hay ahí otra parte de la realidad: el líder corrompido, los políticos sin escrúpulos,

CRÓNICA DE NARRATIVA

por Fabienne Bradu

- Héctor Aguilar Camín, *Morir en el Golfo*, Ed. Océano, México, 1986, 245 pp.
- Ángeles Mastretta, *Arráncame la vida*, Ed. Océano, México, 1985, 226 pp.
- José María Pérez Gay, *La difícil costumbre de estar lejos*, Ed. Océano, México, 1984, 215 pp.
- Olivier Debroise, *En todas partes, ninguna*, Ed. Océano, México, 1986, 121 pp.

¿LOS NUEVOS REALISTAS?

SE HA HABLADO de "nuevo realismo" acerca de una serie de novelas publicadas hace poco, la mayoría en la editorial Océano. En esta expresión de "nuevo realismo" llama la atención que se recurra a un criterio de *novedad* para calificar a un conjunto de novelas cuyo signo sería precisamente lo opuesto a la innovación, respecto de la producción literaria de estos últimos años. Creo que se quiere aludir más bien a un resurgimiento de cierto tipo de realismo que ha constituido, durante muchos años, una especie de ideal estético dentro de la voluntad programática de dotar a México de una novelística propia, a la altura de su proyecto de nación independiente y revolucionaria. Sin embargo, la historia —la de la literatura— habría de mostrar que México adquiriría sus costas de nobleza novelística por otros caminos que los que auguraban estas demasiado cifras esperanzas. En todo caso, como se verá más adelante en esta crónica, no estamos en presencia de una renovación de las formas literarias, lo cual sería la única justificación para poder hablar de un "nuevo realismo". No quisiera que se me malentendiera: no pretendo descalificar al realismo como algunos lo han hecho, a menudo por razones de índole ideológica. Al contrario, pienso que es muy difícil escribir una buena novela realista, aunque todo depende, por supuesto, de lo que se entienda por "realista".

En 1939, en un breve artículo publicado en la revista *Taller* y titulado "Invitación a la novela", Octavio Paz señalaba dos puntos importantes para la reflexión sobre la novelística mexicana. Primero, y de manera general, escribía que: "La novela es, ante todo, un mundo; no, simplemente, una atmósfera, ni unos personajes, ni una historia, ni una filosofía, sino todo eso, pero en

un mundo, viviendo en un mundo. Un mundo, es decir, un orden humano y mitológico, en el que los personajes respiran una atmósfera, sopla un destino y suceden unas cosas". Y, un poco más adelante, refiriéndose a México en particular: "En México la realidad, el mundo siempre virgen de lo real, ha sido, hasta ahora, superior a los artistas. El 'problema de la novela' no existe en México; existe el problema, el gran problema, de encontrar a los novelistas mexicanos" (*Taller*, VI, noviembre 1939, pp. 66-68). Aparte de las excepciones que afortunadamente han venido a desmentir a Octavio Paz desde 1939 (podría mencionarse solamente a Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Elena Garro y con esto bastaría), la novelística mexicana sigue debatiéndose entre los dos polos que indicaba el poeta mexicano: "la novela sin novelista" y "el novelista sin novela". Las creaciones que aquí nos interesan: *Morir en el Golfo* de Héctor Aguilar Camín, *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta, *La difícil costumbre de estar lejos* de José María Pérez Gay y *En todas partes, ninguna* de Olivier Debroise, y que forman un muestreo de esta resurgencia realista, cabrían en esta categoría de "novelas sin novelistas", con mayor o menor grado de agravantes o atenuantes, según se prefiera. Principalmente porque se apoyan en una historia, o en un personaje o en unas ideas sin llegar a formar este "mundo" que pide toda novela.

Cabe recordar también el análisis que hacía, en 1946, José Revueltas de la situación de la novela mexicana y que, hay que decirlo así: infortunadamente, sigue ofreciendo una tremenda actualidad. Él advertía, a modo de vaticinio que está lejos de ser tan paradójico como lo parece: "... la novela mexicana tiende históricamente a no ser mexicana

el bandidaje estatal. Pero, ¿es que don Mariano se niega a ver dónde habita y cómo es el verdadero hombre de México? Claro que es preciso denunciar y condenar las lacras y vicios del país, pero ¿es posible reducirse tan sólo a mirar la realidad mexicana a través de ese único agujero? Veamos, pues, lo que Héctor Aguilar Camín ve por este agujero.

Morir en el Golfo se caracteriza por cierto hibridismo literario: es una novela política que recoge varios procedimientos narrativos de la novela policíaca. De este cruce literario nace una visión del poder que no estoy muy segura corresponda a la voluntad ideológica de su autor. En primer lugar, se puede advertir que la novela no revela gran cosa acerca de la grandeza demagógica y miseria moral del sindicato petrolero, como tampoco descubre grandes novedades acerca de la corrupción y de los errores del gobierno mexicano. En este sentido, parecería el mismo efecto que producen en los niños los cuentos de hadas: "Cuéntame otra vez la historia de la corrupción del poder en México...", y explicaría asimismo el éxito editorial que ha conocido la novela. El atractivo de la lectura no provendría de la satisfacción del conocimiento, sino de un placer de *reconocimiento* de una realidad parcial, por parte de un público sensible a la indignación machacada pero siempre dispuesta a encenderse como si se tratara de la primera vez. El hechizo de la indignación renovable en la congregación de los convencidos.

Por lo demás, la estructura narrativa de la novela conforma, tal vez a pesar suyo, una visión mágica del poder. Sin contar las metáforas directamente alusivas a la magia del poder (por ejemplo, Lázaro Pizarro, el líder petrolero, visto como un sol, un imán, un oráculo en una corte de los milagros), la historia progresa siempre gracias a apariciones excesivamente oportunas (de informaciones, personajes, situaciones), que permiten deshacer como por milagro los nudos de la intrincada trama. Así, el periodista protagonista puede recurrir, siempre que le sea necesario, a un "contacto" en Gobernación, gracias a una simple llamada telefónica. Este personaje es equivalente a la buena hada de las fábulas que siempre está cuando se le requiere, se "aparece" de pronto y soluciona con una facilidad envidiable los problemas que se presentan. En la vida cotidiana, el protagonista goza asimismo de las ventajas de tener en su casa a este otro personaje mágico que es doña Lila, la sirvienta, quien resuelve con gran arte, tacto e iniciativa ejemplar cualquier problema de índole doméstica. También se podría mencionar al ejército de reporteros y corresponsales que, a la menor provocación telefónica, recaban los datos

necesarios; las líneas presidenciales que solucionan los problemas de comunicación en cualquier parte del mundo, con la expedición que sólo el poder ofrece en un país como México. Los personajes de *Morir en el Golfo* no llegan, se aparecen; las informaciones no se investigan, se revelan, y todo resulta de lo más desenfadado y fluido para quien se mueve en alguna órbita de poder. Hasta la relación que se narra paralelamente entre el periodista y Anabela obedece a este esquema de "apariciones repentinas" que reducen así una supuesta historia de amor a una cadena de encuentros y recuentos de acostones.

Para contrarrestar esta estructura mágica (derivada de los procedimientos de la novela policíaca que, a su vez, los hereda de la novela gótica y hasta de la bucólica), *Morir en el Golfo* está jalonada de nombres reales, tanto de personas como de lugares, que procurarían ser una compensación inmediata a las flaquezas del realismo. (No me refiero por supuesto a la veracidad de los hechos que la novela denuncia sino a las exigencias literarias del realismo). Acerca de la coexistencia de personajes de ficción con nombres reales en una novela histórica o política, observa Julien Gracq: "Por más vivo que sea, cuando se le confronta en una escena con una figura histórica verdadera, un personaje de novela pierde instantáneamente flexibilidad y libertad porque se articula bruscamente con un punto fijo y aislado: en ese momento, no es más que un abrigo colgado de una percha". Este fenómeno tan económicamente descrito por Julien Gracq sucede varias veces en la novela *Morir en el Golfo*, por ejemplo con las apariciones de Jorge Díaz Serrano, José López Portillo o Joaquín Hernández Galicia, *La Quina*, entre otros, que atraen la atención morbosa del lector, en detrimento de los personajes de ficción que caen así en el semianonimato de la figuración.

En cuanto a la geografía de *Morir en el Golfo*, se observa una curiosa dicotomía entre la capital y la provincia. Mientras el autor toma el cuidado de precisar (en la cuarta de forros) que el mundo provinciano es una invención y que, hasta la fecha de publicación, no ha puesto los pies en el poniente veracruzano, el mapa de la ciudad de México que nos ofrece está sumamente adornado y codificado por una extensa lista de lugares reales tales como restaurantes, bares, hoteles de paso, centros nocturnos, calles, etcétera, como si el imaginario de Héctor Aguilar Camín sólo pudiera empezar a funcionar a partir de la salida a Puebla. Por lo demás, esta dicotomía responde en

parte al efecto de *reconocimiento* antes mencionado, porque el probable lector de *Morir en el Golfo* registra así con complacencia y agrado un mapa urbano coincidente con el suyo o, al menos, fácilmente identificable. (Sería interesante construir este mapa con sus respectivas implicaciones sociológicas). Habría que preguntarse también si el mundo de la provincia es susceptible de ficción por desconocimiento o por reflejo centralista, lo cual, a fin de cuentas, tal vez resulte ser lo mismo.

Morir en el Golfo no busca perturbar a su lector, a quien se le exige poco y se le ofrece poco, acaso la ilusión de estar leyendo "literatura" porque tiene en sus manos un objeto que se parece a un "libro". En su introducción al estudio de la producción novelística de Luis Spota, Sara Sefchovitch señala acerca de los lectores aficionados a este tipo de literatura: "En primer lugar, ofrece a su público lector, compuesto por las clases medias urbanas, lo que 'cualquier mexicano más o menos leído o escrito' conoce y opina sobre la política, los políticos y el poder en su país, a modo de un 'fondo común de verdades'" (*Ideología y ficción en la obra de Luis Spota*, Ed. Grijalbo, 1985, p. 16). Aunque la ideología de Luis Spota es distinta a la de Héctor Aguilar Camín, es notable cómo este último recoge las enseñanzas de este maestro en best-sellers políticos para elaborar una novela de denuncia que acaba, diferencia más, diferencia menos, en una misma mistificación del poder (trátese del político, del sindical o del periodístico). Para no llegar a un mismo fin, tal vez sería preciso cambiar los medios.

De una misma falsa ilusión adolece la novela de Ángeles Mastretta, *Arráncame la vida*. Si Aguilar Camín piensa que se pueden hacer novelas políticas al estilo de los cuentos de hadas, Ángeles Mastretta cree en la validez de las llamadas "telenovelas de contenido". Cree que con los medios narrativos de la novela folletinesca de cuarta o quinta categoría se puede escribir una novela histórica o simplemente una historia de amor digna de este nombre. Alguien escribió en la contraportada del libro (digo bien: "alguien" porque no está firmada) que se trata de: "La historia de una desbordada educación sentimental regida por el temperamento de Catalina Ascencio, protagonista y narradora de *Arráncame la vida*, encarnación poblena de aquellas mujeres apasionadas con que Stendhal pobló su vida de fracasos y su literatura".

La comparación con Stendhal no sólo me parece desmesurada sino ofensiva (para Stendhal, por supuesto). La tra-

gedia mayor de esta novela es la del lenguaje con que está escrita. Si bien Ángeles Mastretta no escatima sus flechas humorísticas, carece por completo de ironía para con su protagonista. Me refiero a la ironía que supone una distancia entre el escritor y su personaje, y que resulta doblemente necesaria cuando se trata de una novela con pretensiones históricas. Pero *Arráncame la vida* es una continua inverosimilitud de lenguaje, cuando no cae en una franca incongruencia con respecto a su propia lógica. Por ejemplo, después de aclarar que las poblanas de los años treinta llamaban Pepe Flores a la sangre menstrual por exceso de pudibundez, aparece en boca de una de las amigas más recatadas de Catalina, la Pepa, la siguiente réplica: "—Cogemos como dioses", cuando se atreve por primera vez a confesar que tiene un amante. La introducción de un lenguaje procaz no resulta condenable desde un punto de vista moralista sino simplemente poco convincente de acuerdo con el cuadro histórico de lo que pudo ser la vida poblana en esos años. Además, suena falsa la perspectiva de narración retrospectiva que aspira a construir un personaje ingenuo e inocente. Por ejemplo, en el principio de la novela, cuando Catalina tiene su primera experiencia sexual, dice: "En realidad, fui a pegarme la espantada de mi vida. Yo había visto caballos y toros irse sobre yeguas y vacas, pero el pito parado de un señor era otra cosa (...)

—Es que no estoy muy segura de que eso me quepa— le contesté" (p.11) La ingenuidad de Catalina suena falsa porque es totalmente retórica. Esta misma retórica se deja sentir en los diálogos: sus personajes hablan con ocurrencias, chascarrillos o aforismos que son lugares comunes. Para ganar cierto espesor realista, o simplemente cierta naturalidad, Catalina Ascencio tendría que dejar de hablar con puras frases hechas que buscan con demasiada insistencia el chiste seguro. Lo que pretende ser un tónico en la narración resulta, a la larga, de un gran cansancio y, sobre todo, resta credibilidad a los personajes. Crea alrededor de ellos un aura de irrealidad como sucede en los *vaudevilles* de principios de siglo en Francia o en ciertas comedias norteamericanas contemporáneas (por ejemplo, *Torch Song Trilogy* de Harvey Fierstein, traducida al español por Carlos Monsiváis).

En cuanto al propósito de escribir una versión de la historia mexicana desde un punto de vista femenino, *Arráncame la vida* llega desgraciadamente a confundir la historia con el rumor, como si ésta fuera para las mujeres un inmenso chisme. Las narraciones históricas de Catalina son de segunda mano (cf. por ejemplo los años de la Revolución mexicana narrados por Andrés a Catalina, p. 35 a 41) y aparecen co-

mo pegotes en el ininterrumpido chismorre de su propia voz. No creo que el rumor o el chisme sea la única manera de ofrecer una contracara femenina de la Historia. Entiendo que pocas veces la Historia Oficial coincida con la experiencia femenina, pero de allí a derivar a esta retahíla de falsas ingenuidades, hay más que un trecho: un abismo. Por lo demás, se comprende mal la lógica interna del personaje de Catalina: tan "vanguardista", siempre tan lista en sus réplicas y sentencias, parece atravesar la Historia sin entender lo que está sucediendo. Acaba dibujándose como una especie de "boba-chistosa" que ni siquiera alcanza la condición de anti-heroína que hubiera podido ser.

Arráncame la vida encierra algunas resonancias garcíamarqueanas —no falta, por decir algo, la insinuación de un incesto entre Octavio y Marcela, los hijos de Andrés Ascencio, y que sus padres aceptan como una fatalidad divertida—, lo cual da a la novela garantías de segura exportación hacia latitudes donde América Latina está condenada a sobrevivir en el mito más literal del realismo mágico. Ya se ha visto el éxito editorial de las novelas de Isabel Allende en Europa y en Estados Unidos, gracias a su visión tan "exótica" de la historia chilena. *Arráncame la vida* tiene todas las oportunidades de seguir este mismo camino... a no ser que reciba un mejor galardón: la proposición de convertirla en telenovela, con o sin contenido.

La difícil costumbre de estar lejos de José María Pérez Gay es la más ambiciosa de estas novelas, y tal vez sea un grato consuelo pensar que su fracaso está a la altura de su ambición. Es una novela abrumadora, no tanto por su contenido, como por el hecho de que nos deja vislumbrar, en cada página, la novela que hubiera podido ser. Como en todas las comentadas aquí, la narración se organiza y se centra alrededor de un personaje protagonista: el cónsul Julián Arvide, una figura singular por no decir marginal, rica en posibilidades creativas. Sin embargo, se siente en José María Pérez Gay una fuerte tentación de ensayista e historiador, que no siempre se somete con prudencia a las exigencias de su ficción. La tentación lo gana y lo desborda más de una vez, dando lugar a numerosas páginas ensayísticas que se amparan mal bajo la ficción del diario del cónsul Julián Arvide. Es el caso por ejemplo de las largas disquisiciones sobre las Cruzadas que, si bien encuentran su punto de articulación con la idea de la Historia que sostiene la novela, se integran mal o incluso no se integran nada en el ritmo

estrictamente narrativo del libro. La principal debilidad de *La difícil costumbre de estar lejos* estaría allí: en la fracasada integración de los distintos puntos de vista históricos que la entrecruzan o, mejor dicho aún, en la difícil puesta en ficción de las ideas que, en muchos momentos, rebasan al protagonista en lugar de emanar de él para constituir el temple del personaje. Esto conduce a José María Pérez Gay a descuidar a su personaje, casi a olvidarlo a ratos; y, a medida que va avanzando la novela, le cuesta cada vez más trabajo retomarlo, acordarse de su existencia y encontrarle a la novela un final adecuado. (Sobre la integración de la idea de Historia en la ficción novelésca en sus múltiples formas genéricas, recuérdese por ejemplo la magnífica construcción de la última novela de Milán Kundera *La insostenible levedad del ser*, aunque la comparación resulte desconcertante).

José María Pérez Gay no escribe buscando a un mayor número de lectores posible (como en el caso de Héctor Aguilar Camín y de Ángeles Mastretta) y esto se agradece. Experimenta con la escritura aunque sus experimentos no resulten siempre afortunados. Tiene frases de construcción alambicada que nos hacen pensar a veces que estamos leyendo un libro traducido. No sé si esto sea un efecto estilístico buscado para traducir a través del lenguaje la confluencia entre la cultura germanica y la mexicana en la ficticia vida literaria del cónsul o si, al contrario, corresponde a un contagio personal del autor, germanista de toda la vida. Todavía con respecto al estilo, llegan a irritar un poco los continuos paréntesis que indican la palabra alemana que resume el concepto que se explica en español, como si la precisión y la economía sólo pudieran estar en el alemán. Más que una ayuda para el lector, son una manía, una especie de tic al borde del esnobismo intelectual.

Se podría discutir la concepción de la Historia y sus métodos de comprensión que sostiene el autor en su novela, pero éste no es mi propósito aquí. Sólo observaría al respecto que las profecías del cónsul se ven en gran medida favorecidas por la distancia histórica de la que goza el escritor y que ofrece con gran beneplácito a su personaje, concediéndole a ratos el privilegio de una fácil clarividencia.

Todos los escritores que escribieron su obra de creación en otra lengua que la materna han despertado una gran curiosidad que raya muchas veces en la superstición. Ésta aventura no está desprovista de ciertos riesgos, principalmente del de subsanar una mu- y

comprensible inseguridad con una especie de *suranchere* al revés: escribir con la obsesión de demostrar que se puede y se sabe escribir en otro idioma, lo cual obstaculiza la naturalidad ya tan difícil de lograr en el idioma propio. Éste sería en alguna medida el caso de Olivier Debroise, de origen francés, y de su primera novela en español: *En todas partes, ninguna*. La necesidad de demostrarla que se puede crear en otro idioma lo conduce a un extraño automatismo: al uso irrestricto del diccionario para conquistar una realidad —Yucatán— evidentemente ajena a su vivencia originaria. Así sus descripciones de los paisajes yucatecos se convierten en un cúmulo de términos de la fauna y flora que, más que aportar precisión y vida a los encuadros naturales, denotan un (abluso del catálogo enciclopédico, poco útil para los propósitos novelescos. Un poco a la manera de José María Pérez Gay, Olivier Debroise escogió a un personaje singular y marginal como paradigma de un cruce cultural e histórico: un joven cacique yucateco, imbuido de cultura francesa; una especie de dandy afrancesado que llega a Francia con la Revolución mexicana y regresa a Yucatán en la época de Carrillo Puerto.

Resulta extraño que José Joaquín Blanco, en la cuarta de forros del libro, hable de "un nuevo retoño del tema revolucionario" para situar a *En todas partes, ninguna*. Extraño pues, porque la novela retraza precisamente una constante línea de fuga que lleva al personaje, Pedro Ángel o Pierre Ange, a un voluntario desajuste con respecto a la historia de su país. En este sentido, la historia de Pedro Ángel es más bien una historia que corre paralela a la historia de México y conserva con ella tan sólo algunos puntos de contacto o de

coincidencia. "Retoño del tema revolucionario" si se quiere, o como lo pueden ser las peras del olmo.

Olivier Debroise ha intentado dar a su novela una estructura circular, basada en el relato de Pedro Ángel antes de su muerte (motivo que abre y cierra la novela), al que se aúna una ficticia recopilación de diarios, fotos y testimonios, que le permiten rodear al personaje desde varios puntos de vista y géneros. Sin embargo, la novela toda se asemeja a una especie de puesta en escena donde estuvieran todos los elementos necesarios para que se representara una pieza interesante y donde no sucede nada de lo que se anuncia o se prepara. En pocas palabras, *En todas partes, ninguna* dispone mucha escenografía para poco drama. Un intento (fallido) en ciertas partes de la novela de parodiar la escritura proustiana le confiere un

aire de decadencia retórica en la que el preciosismo raya en la franca cursilería.

No creo que *En todas partes, ninguna* constituya una página significativa de la literatura de la Revolución mexicana o simplemente de la literatura mexicana. Podría llegar a ser un objeto de curiosidad por tratarse de una novela escrita por un francés en español. Que yo recuerde no existía precedente en México, pero puedo recordar mal. El fenómeno es, por lo tanto, interesante; claro, toda vez que algún día se le ocurra a un investigador ocioso realizar un estudio posiblemente titulado: "De la madeleine al papadzul: la influencia proustiana en la literatura yucateca de principios de siglo (1917-1920)", en el cual, por supuesto, se mencionaría la novela de Olivier Debroise como un tardío epígono de semejante confluencia cultural.

CRÓNICA DE POESÍA

por Eduardo Milán

- Gerardo Deniz, *Mansalva*; Colección Lecturas Mexicanas, SEP, México, 1987.
- Juan Antonio Masoliver Ródenas, *El jardín aciago*, Premio "Carlos Ortiz" 1985, Taifa, Barcelona, 1986, 86 pp.
- José Kozler, *El carillón de los muertos*, Último reino, Buenos Aires, 1987, 75 pp.

EL MEDIOEVO DEL HABLA

1. El paisaje

EL PAISAJE NO es un paisaje de palabras porque, finalmente, todo paisaje es un paisaje de palabras, al menos desde que las cosas son palabras hasta acá. Es un paisaje de frases cortadas, de cosas que parecen que van a terminar pero que no terminan nunca. El Medioevo que existe son imágenes del Medioevo. Textos. Palimpsestos. Imágenes de cortes, imágenes del amor: el incesto persigue implacablemente a los hijos de los barones y también a los barones. Pero, ¿qué es el Medioevo? Nadie lo vió para contarlo. Los textos medievales fueron escritos por signos que a su vez traducían otros signos: signos sobre signos. Unos escribían al principio, otros escribían por la mitad. Todos querían escribir debajo. Por ejemplo Dante: ahora se sabe de su inexistencia: sólo fue una metáfora de la luz que, como buena salamandra, atraviesa el rojo vivo para salir al otro lado de la claridad. Es, como queda demostrado, el viaje del lenguaje que necesita atravesar la barrera de su opacidad para alcanzar, como un topo con

asfixia, la punta de la transparencia. Beatriz, triste final, si existió. Pero nunca escribió nada, de manera que no viene al caso. Comparando con Pound, por ejemplo, parece claro hoy lo que buscó lograr en los *Cantares* fue una traducción del Medioevo a nuestros días, convencido como estaba que la confusión del lenguaje, el cruce de palabras medievales es exactamente igual al actual. Es posible ser medieval actualmente, a condición de no repetir el Medioevo imaginario. En todo caso, el Medioevo ahora es la vida del Medioevo y no la sublimación de la misma en tres o cuatro troyos literarios. Es su lenguaje. Es un injerto de signos en la piel de esta época. Y valen los injertos, vale la cirugía en la piel de las palabras. No el regreso del Medioevo en busca de la mimesis del espíritu de la época, como si fuera posible vivir allí. No hay pasado sino desde el presente que lo inventa. Lo otro es reblancimiento mental, tara congénita. Por último, el pasado no tiene una forma fija, el pasado es puro contenido. La forma del pasado se la da el presente. De este modo es posible conocerlo y convivir con él. Lo otro es una manera de alejarlo, de mantenerlo intacto dentro de su propio invadido temporal, como una flor hacia la cual hay que huir porque mantiene



II. Carnaval y carne verbal

Carnaval es la posibilidad de travestirse, de vestirse a través de otro, de ser su ropa. Es el arte de la apariencia. En el carnaval nadie parece ser lo que es porque, en realidad, nadie es. De ahí que Bajtin vincule tanto la carnalización del lenguaje a la intertextualidad o diálogo de textos. Cuando un autor dialoga intertextualmente con otro, en ese diálogo es el otro. Esta operación de transmutarse tiene origen en la heterodoxia de la época. ¿Cómo dar un Dios de espacio fijo rodeado de márgenes herejes, cáteros en desbandada tejiendo fonemas en-clave mariana, coplas morales en alabanza al Padre omnipotente, divinas comedias sostenidas por pesados tomos legibles sólo para iniciados y el regreso fulgurante, denso, preceptivo de Aristóteles? Sólo mediante la risa. La cultura separada de la sociedad, la cultura destilada por monjes sospechosos en toda su semántica. La poesía separada de la vida. Mientras la abstracción elevaba a la cultura como una zorra a las uvas, la vida estaba contra el suelo, en tabernas y fondas, entre el trigo y la cizaña, en la carcajada del carnaval. El Medioevo era el nombre de la risa, nunca el nombre de la rosa. En monasterios y palacios, la sombra de Aristóteles separaba la palabra de la cosa. En la calle, el pueblo las unía. No se trataba de la sabiduría popular sino de dar testimonio de la confusión. El verbo encarna cuando está regido por el instinto y no por el conocimiento.

III. A Mansalva

Ya escribí dos veces sobre Gerardo Deniz, ambas sobre *Enroque*, su tercer libro. Dije allí que Gerardo Deniz es un cuerpo extraño dentro de la poesía mexicana y también dentro de la hispanoamericana. El adjetivo *extraño* referido a Deniz tiene dos significaciones: la primera, obvia, es porque nadie escribe como él. La segunda no lo es tanto: tiene su razón en que, a mi modo de ver, Deniz viene de afuera de la poesía. Su libertad, la libertad de su sintaxis, el continuo cambio de registros de su habla, la invención de esa especie de "monólogo exterior", donde el titular del poema habla para todos pero no escucha a nadie, creo que se deben al hecho de que Deniz no tiene la culpa de la literatura. No necesita pagar peaje a una tradición como barrera. De ahí su soltura para parodiar abiertamente y en igualdad de condiciones, tanto a Mallarmé como al Capitán Nemo, tanto a Hölderlin como a la mujer, tanto al lenguaje literario como al lenguaje hablado. En esta no diferenciación entre los

lenguajes es donde reside la felicidad del tono Deniz. Pero no sólo parodia al archivo literario tradicional ni tampoco solamente al repertorio del habla común. Y ésta es la novedad: se parodia a sí mismo, a ese tono de alta temperatura de hibridez que continuamente desconfía de su eficacia. En este sentido es una *antipoeta* o un *contrapoeta*. Pero mientras Nicanor Parra parodia al mundo y, dentro de ese mundo, al titular de sus poemas, Deniz parodia al lenguaje, parodia a su propia dicción. Es el inventor que se burla de su invento. Más que una invención del lenguaje, hay en Deniz una representación del lenguaje: una puesta en escena. Deniz es el actor de una obra que existe con anterioridad a él. Por eso más que su autor, figura como un personaje de su lenguaje. No existe ahí una identidad entre poema y autor, tan común en la poesía lírica. Tampoco existe una auto-creación desde el lenguaje, tan común a la poesía de invención. Lo que existe es una combinatoria de alquimista que juega con los distintos elementos transfiguradores, una prestidigitación con los referentes que, eso sí, están todos en igualdad de condiciones. En *Mansalva*, el libro que reúne muchos de sus poemas, queda claro que para Deniz todos los referentes del mundo, todos los objetos están en pie de igualdad. No hay un deslumbramiento frente a una palabra, un éxtasis casi místico ante la aparición en el campo del poema de un objeto *inédito*. Para Deniz el poema no es estrictamente cosa de palabras: es cosa de frases. Su convicción parece ser que la única posibilidad real de una metáfora del mundo es construir una sintaxis paralela. Pero no una sintaxis lógico-cartesiana, de sujeto-verbo-predicado: una sintaxis que sponga la alteración caótica que, en verdad, sostiene al mundo. De ahí que, a mi modo de ver, la preocupación de Deniz sea reproducir el mundo. Pero esa reproducción, al perder la ilación lógica o mejor: ideológica del mundo, se transforma en un acto de creación. Creación frente a la apariencia: Deniz reproduce la verdad, no sigue la norma, es no mimético.

Las funciones del lenguaje han perdido su privilegio. De la fusión entre las funciones poética y metalingüística del lenguaje que caracterizan a la poesía moderna, Deniz conserva sólo la última. La autorreflexividad del poema, su enroscarse sobre sí mismo, su pregunta no por *qué es* el poema sino por *lo que el poema dice*, es permanente. Pero es casi imposible encontrar un torcadillo paronomástico en estos poemas. Si hay exclamaciones, interjecciones, apelaciones.

Cuando dije que Deniz era medieval pensé fundamentalmente en la hetero-

doxia formal de sus poemas. No se trata aquí, repito, de una sacralización del imaginario medieval, con condes, reyes, triste soldados y trovadores que languidecen bajo el *no* de la amada. Me refiero al Medioevo con olor a cocina, de hondas ollas de bronce donde se cuecen brujas, a la ocupación de cada uno en su trabajo y al cruce de gestos en diferentes direcciones que caracteriza a un Brueghel. Si se imagina al ajetreo bruegheliano en un domingo de feria, en medio de una plaza y la imaginación lo traduce al movimiento de las frases en la página, ahí está, para mí, la escritura de Deniz. Una escritura contra la solemnidad literaria, contra el estreñimiento de recursos, contra la corrección del diccionario. Una escritura a favor del movimiento, a favor de la vida, esto es, del lenguaje mismo.

ESTÁ ROTO EL PAISAJE DE LA SIXTAXIS

JUAN ANTONIO MASOLIVER Ródenas (Barcelona, 1939) estaría situado generacionalmente entre los llamados *novísimos* españoles (Carnero, Gimferrer, Leopoldo María Panero, De Azúa) y la generación que encabeza José Miguel Ullán. Pero Ullán también está fuera de clasificación. ¿Cómo situar entonces a Masoliver? Masoliver es inclasificable. En 1986 publica su primer libro *El jardín aciago*, integrante de una trilogía que también comparten *En las rojas del tiempo* (primer título de la serie) y *La caza en la maleza*, el primero inédito y el segundo publicado casi íntegramente en el primer número de la revista española *Asimetría*, que dirige Javier Lenti. Pero Masoliver no sólo es inclasificable generacionalmente. Su poesía no tiene parangón en la actual lírica española. *El jardín aciago* es una larga zaga de cuarenta y un poemas que en realidad son uno. Un poema de largo aliento pero de respiración entrecortada. Los mismos elementos se repiten en cada fragmento, a través de un minimalismo imaginario que hace retroceder (es decir: recordar) al lector que está frente a un mismo paisaje. Fragmento y paisaje: un elemento formal que es esencialmente deudor de la vanguardia como mecanismo de corte perceptivo, y un segundo elemento que pertenece al área del sentido de la percepción, ambos unidos por una especial dialéctica temporal. La sabiduría de Masoliver se traduce en cómo ensamblar ambos elementos. El tiempo, considerado abstractamente como elemento de destrucción (*tempus fugit*, tiempo que pasa de la tópica latina) deviene formalmente en ritmo alucinante

como conductor del vértigo de las imágenes. Decir *vértigo de las imágenes* no es únicamente echar mano a un bonito recurso retórico para hablar de poesía (nunca fue más fácil que ahora *hablar de poesía*, que continúa siendo casi imposible desentrañar la médula del lenguaje de un poeta) sino que es prácticamente exacto tratándose del texto de Masoliver. El poeta catalán maneja con tal habilidad la dialéctica existente entre el texto y lector que a la vez que hace padecer a este último le deja un saldo de satisfacción frente a una experiencia inédita. El lector está situado por el poeta en su calidad literal de receptor: está propuesto en una situación de fijeza, de quietud para presenciar lo que va a ocurrir. Lo que ocurre frente a sus ojos es un desplazamiento cinético de imágenes, unidas más por un élan o impulso mental que por una lógica de la forma. Esto no sugiere en ningún caso un a-formalismo en la poesía de Masoliver. Indica, por lo contrario, que su experiencia poética rehuye a la evidencia de la forma. En este sentido, el concepto de *forma* está planeado estructuralmente en escala *macro* y no en la micrología del hacer silábico ni en las construcciones temporalmente cercanas que patentó el poema moderno más manido. Se trata, entonces, de un ocultamiento de la forma como zona de evidencia y no de su exhibición corporal. El elemento conductor del texto es la sintaxis. Pero no se trata aquí de un sintaxis empleada para reconstruir un universo que está disseminado en mil imágenes. No se trata, ni por asomo, de ser una visión temporalmente lineal, lo que en última instancia negaría una de las claves o de las más caras conquistas de la Modernidad. La sintaxis está utilizada formalmente en asociación con la idea de paisaje a la que aludí antes. El paisaje, para Masoliver, está derrumbado, carcomido por el tiempo como agente directo de la muerte. Las imágenes no tienen fecha, el recuerdo tampoco. De un presente a un pasado imaginario, en esa alternancia, las imágenes son flechas o flashazos dirigidas a un lector que también puede situarse antes o después. El *ahora* del lector sólo se define a través del fluir formal propuesto por la sintaxis. Pero el tiempo imaginario que le propone esa misma sintaxis, lo sitúa en cualquier parte, en una zona sin antes ni después, en una suerte de eternidad que, si no es redundante, es perpetua.

Si he hablado antes de sintaxis como definidora de la estructura del poema en Masoliver se debe al hecho de que el verso, tomado como unidad rítmico-formal está descartado. La pausa o unidad de corte que separaría un verso de otro no está marcada ni por un criterio semántico ni por un criterio significante. El corte o la falla entre pe-

riodos de sentido (es más preciso aquí hablar de períodos rítmicos) están dados por la libertad del autor. Los períodos están divididos por comas para acentuar el efecto alucinante de la sucesión de imágenes. Esa negación al blanco como divisor de bloques de sentido es también una negación al espacio como productor de instantáneas, como productor de fijeza en el texto. No hay confusión: el único fijo aquí es el lector. Raramente Masoliver alitera en un mismo período. Las repeticiones o las paronomasias se conforman en el segundo o tercer períodos, lo que ubica los cortes del texto en una cercanía evidente de la prosa:

LOS AMIGOS QUE TENGO, DOS O ninguno, no me bastan para llorar en sus hombros peludos; de las madres no quiero tener más, las que tengo son tristes o suicidas, nunca

tuvieron tiempo para amarme y lamermé los lóbulos; de las esposas basta: todo lo viví mal y en aceras orinadas por perros sucios, me quedo con la muñeca de las tetas blancas, con su cuerpo lascivo,

accidentes en las mejillas de allí. Soy su triste jinete que en el bosque de las niñas desnudas corre a la plaza de las joyerías donde está decorándose otra vez ocultando su excesiva belleza en el bochorno de las nectarinas.

Una poesía suelta de imágenes, suelta de Historia, suelta de palabra. Hay una identidad casi icónica en el hecho de que el recurso que más utiliza Masoliver sea el encabalgamiento: un caballo que recorre la sintaxis uniendo los campos expresivos. Hay pocas metáforas; si hay una desconstrucción de la metáfora en imagen como si en esa actitud subyaciera el deseo de atraer el pasado a un ahora. El área semántica que propone Masoliver es el sentido *marginal*, de cosas y seres marginales. No un sentido que no se ve: un sentido que ha sido relegado. Hay un aquí del poema: su signo. Hay un ahí del mundo: sus referentes. Pero también hay un detrás de ese ahí del mundo, un más allá del objeto que ha sido relegado por el "buen sentido", por el "buen gusto" poético. En esa *terceridad* textual (para utilizar libremente a Peirce) se sitúa el objeto para Masoliver: un mundo de locos trasnochados, de niños y niñas repetidos hasta el infinito que se orinan a cada frase (la orina para Masoliver es ese goteo oriental que oficia como tortura de la memoria, un goteo casi de tango, casi de viudo), de una mujer que se vuelve presencia alucinante y cuya ausencia está presentada por fragmentos: tetas, vellos pú-

bicos, naigas. Masoliver trabaja en el subterráneo del gusto, en las bodegas de la imaginación. Su trabajo textual es, sin duda, un trabajo sobre la muerte. En este sentido, su poesía es una acusación. El mundo contemporáneo ha perdido la responsabilidad frente a los muertos. Y éste no es un problema de *sentido*. Eso que se llama postmodernidad es un claro síntoma de lo que digo. Aunque parezca paradójico, el volver acrítico a formas canonizadas por el uso en otras épocas no reivindica a los poetas sino que los sepulta debajo de un *remake* formal. Si existe una responsabilidad con la tradición poética ella consiste en la traducción de formas, en ver el pasado con ojos nuevos. Esa es la única y posible vitalidad de Villon, de Dante, de Vallejo. Masoliver trabaja por la revitalización. Parece increíble que un libro tan demoleador, de un pesimismo que raya en lo escatológico y cuya arquitectura formal parece fuera de tiempo, sea una búsqueda desesperada del entronco primario con la idea de lo Moderno. Un entronco crítico, una corrección. Se trata de revelar un mundo oculto, un universo que sucede detrás de la realidad y darlo a través de una extraordinaria sintaxis de superficie. Muchas veces la Modernidad ocultó el sentido de una catedral por la belleza virginal de su diseño. Valió más el ojo que lo que el ojo miró. El único modo de no caer en los brazos acríticos de este después de la Modernidad es atravesarla hacia atrás en forma crítica. Masoliver viene a recordarnos que la experiencia poética es esencialmente un fenómeno ético, una ética formal.

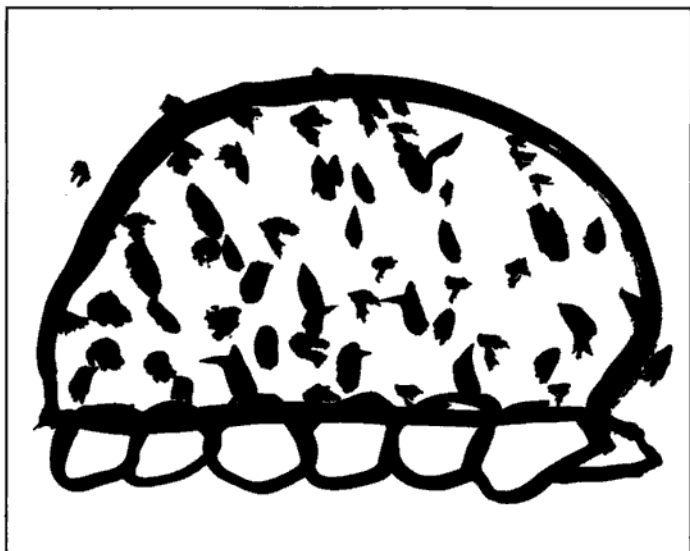
UN ORIGEN QUE NO SEA DE ORO

En algunas notas anteriores me he referido a dos fenómenos que creo son muy palpables en la última poesía latinoamericana: el derrumbe de la metáfora como figura "elegida" de la poesía en lengua castellana y el regreso de la sintaxis. Lejos de mi propósito el sentar una perceptiva a partir de la verificación de dos hechos que rompen los ojos. Se trata nada más de dar cuenta de un fenómeno que tiene alcances más profundos de los que a simple vista se puede suponer. El procedimiento metafórico fue considerado como condición *sine qua non* del poema moderno. Por lo siguiente: la poesía moderna es un hecho fundamentalmente *especial*: ahí está el diálogo Mallarmé-Paz-poesía concreta situando una tradición de lo material poético, al hacer emerger como elemento significante un aspecto del poema considerado secundario por la "tradición canónica". La

recuperación del blanco, ese *ver el blanco* no es otra cosa, en términos modernos, que la recuperación del margen, del apropiamiento del costado, de la revaloración de la brecha y de la falla. Equivale a lo que en las artes plásticas fue la recuperación del "deshecho". Que el blanco haya sido sublimado como par de lo invisible, como una zona virgen poblada de signos alegóricos que ni se velan pero que se podrían imaginar, corresponde al deseo subyacente de una poética de invención o de creación ex-nihilo: en el blanco no hay nada salvo la meta, la posibilidad del todo. Esta actitud, evidentemente, supone un hecho metafórico: el blanco como mundo original, como el territorio virgen para la fundación. Un hecho que no termina aquí: la metáfora como figura es fundamentalmente espacializadora, crea espacios de fijez, detiene los objetos al otorgarles una funcionalidad *otra*, un parentesco. Y el fluir de los objetos es su funcionalidad. La metáfora está relacionada directamente con la sintaxis. Esa figura provoca necesariamente un rompimiento en la cadena de sentido porque supone la creación de un sentido *otro* (de nuevo la *otredad*: una de las características fundamentales de la vanguardia) al conformar una figura icónica: la metáfora es o era un dios. De esta manera la fractura sintáctica, fuera evidente o no, fuera subdivisión prismática de la mente o no, corrió paralela al triunfo de esa niña bonita de la retórica.

Dentro de un repertorio virtual, los poetas latinoamericanos más nuevos se vieron frente a ese panorama. ¿Qué hacer?, diría aquel Verlaque soviético. Una de dos: o seguir adelante con el proyecto moderno tal-cual-era o tratar de ver las posibilidades de salidas alternativas. Para eso, necesariamente se impone un cuestionamiento radical. La mayoría de los poetas que trabajan en el límite de la expresión han elegido el camino de abandonar la metáfora como recurso privilegiado en favor de la metonimia, su figura antitética, y la ardua tarea de reconstruir la sintaxis. El camino más fácil siempre es volver a lo establecido por una dudosa tradición y recoger así el aplauso unánime del público: lo conocido siempre reditúa. Lope de Vega no es Lope de Vega hoy pero al público le encanta la idea de que hoy sea igual que ayer, sobre todo cuando no tiene la menor idea de lo que es mañana. Así, lo rancio y lo añejo prosperan. Frente a la inseguridad formal de la poesía de hoy, más vale volver a una tradición sólida de ayer (sólida a los ojos de hoy) y soslayar la resolución de los problemas estéticos del momento. Al fin de cuentas, alguien tiene que hacer el trabajo más fácil.

José Kozer nació en La Habana, Cuba, en 1940. Vive fuera de Cuba desde



1965. El lector mexicano lo conoce fundamentalmente por el amplio volumen, *Bajo este cien* (Fondo de Cultura Económica) y por *Jarrón de las abreviaturas* (Premiá). Existe, en efecto, una sintaxis-Kozer. Una sintaxis paradójica: a la vez que se trata de buscar un origen al igual que toda verdadera poesía trata de hacerlo (Celan buscaba desesperadamente un origen) no reconstruye una sintaxis sino que la construye. José Kozer es judío. Del mismo modo que hay sintaxis hay una mitología-Kozer. Pero no una mitología fuera del tiempo, encaramada en abstracciones seudorreales: la mitología de José Kozer tiene una evidente raíz cotidiana. Es una mitología de lo menor: una mitología-zapatero, una mitología-costurera, una mitología a caballo entre la Edad media y el Renacimiento: una mitología de *fabbro*, de hacedor. Cuando título esta nota *Un origen que no sea de oro*, estoy hablando justamente de eso: de la elevación de lo cotidiano a la categoría original. Una mitología basada fundamentalmente en lo rezagado, en lo relegado por la Historia a categoría de menor. No una historia basada en la conquista geográfica que, a su vez, se sostiene en la vertical frontera del Poder: una historia basada en la revelación del momento. "Viva: y que vivan los olores de la casa" es una iluminación de Kozer. El resto es la Caída del Imperio Romano, la Revolución Francesa, la conquista de Stalingrado, esas construcciones demasiadas graves para un simple mortal cuya finalidad es el polvo y no la acción de la carcama en la dura madera de la Historia, que también se corrompe.

Llevado de la mano de la construcción del origen, en Kozer no existe una actitud mesiánica: no hay una actitud de reconstrucción original a manera de un soldar cuentas. Saldar cuentas es propósito más de un alucinado que de un constructor de *habitats*. Existe, entonces, una sintaxis-Kozer, un religamiento. *El carillón de los muertos* a la vez que propaga acentúa la búsqueda de Kozer. El espacio del poema tomado como una virtualidad posible de ser llenada con todas las funciones del lenguaje. No se trata ya de crear un *objeto* digno de admiración e impávido en su perfección, sino de la desambocadura de las instituciones apotéticas, del duro prescindir de la retórica en favor de la vivencia, sea perfectamente formalmente o no. Es un simple *decir* ahora alivianado de la responsabilidad retórica. En Kozer no se trata de encajar en la tradición poética. Hay una desconfianza de "lo poético" como caldo de cultivo de una variante más del Poder. Si el ser, como decía Foucault, "al cobijarse en el lenguaje se convierte en poder", por la dialéctica originaria que produce la naturaleza al ocultarse en el ser y el develarse de éste en el lenguaje para producir un concepto de lo real, ése no es el problema de José Kozer. Para él el ser es el ser en acto, en producción mínima, en elaboración de instancias epifánicas donde toda la reflexión filosófica —e histórica— desbaran por provenientes de un espacio de pensamiento que se niega realmente a la existencia. Lo inmediato en sí, lo inmediato equiparable a una nueva construcción de Poder carece de sentido. El sentido lo otorga el significante como

acto válido por sí mismo, que no reconoce culpas con ninguna tradición del pensamiento más o menos canonizada. ¿Hablamos o somos hablados? Si ocurre esto último, hay que reservarse el derecho de transgresión, ampliando el marco de la libertad posible.

La libertad de Kozer ocurre, también, en la página que ha sido canonizada como receptáculo de una verdad paralela a la verdad del Poder, una verdad programada. La desarticulación sintáctica de Kozer, que no radica en la mimesis vallejana de desconstruir la frase, se apoya en la libertad de tomar el espacio poético como *voluntad del decir*. Una voluntad que se basa en la utilización del campo del poema como virtualidad que empieza con el individuo y no con una tradición que regula espacios y variaciones, metros y reglas, asonancias y cacofonías. Es el espacio de la libertad total. Ahí puede construirse, de acuerdo a un impulso personal, la disgregada historia del pue-

blo judío o la consagrada historia del poema. Depende de cada quién. La poesía no se distingue de la prosa (hay quien cree que ésta última es superior a la primera), la verosimilitud no se distingue de la verdad. En el territorio del cánón hay un espacio abierto para la transgresión. Las líneas poéticas de Kozer no responden a ninguna forma aceptada del verso. Todo es variable, según lo que se quiera transmitir. La búsqueda del origen (de nuevo Celan) tiene que ver más con la libertad que con la sumisión. En este sentido, Kozer no continúa nada: crea un espacio, una salida individual para su propia pulsión. Y ese origen buscado, un origen que tiene más de Oriente que de oro, permanece latiendo en el significant. En Kozer existe la convicción de que todo significado está irremediablemente perdido.

rio, la crítica, el análisis y la denuncia. Justamente ha sido esta faceta la que, según ha confesado en entrevistas, le ha llevado de nuevo publicar libros, y en diciembre último, junto con su novela, nos llegaron simultáneamente dos libros de ensayo: *Mientras los dioses no cambien, nada ha cambiado* (Alianza Ed.) y *Campo de Marte. El ejército nacional I.* (Alianza Ed.), más un compendio de sus intervenciones en la prensa: *La homilla del ratón* (Ediciones El País).

Sus ensayos guardan relación con su género literario ilustrado por excelencia, el *pamphlet*, que desde el siglo XIX ha venido gozando de mala fama, hasta el punto de convertirse en un término peyorativo. Empero, el afán polémico que en estos ensayos se evidencia, la ira contra las ideas y formas del poder dominante que en ellos se trasluce, y la manera de ser abordados los temas recuerdan los de ese género hoy echado al olvido y preso de la denigración, que bien podría tener en las presentes obras una resurrección afortunada. En estos textos Ferlosio desmenuza con sutileza y precisión los entresijos y razones últimas de diversas manifestaciones políticas e ideológicas. En el primero de ellos arremete contra los valores nutridos en las ubres de la ideología del Progreso, en nombre de los cuales se inmoló la vida, convirtiéndolos en Causas dadoras de sentido a la existencia particular de sus fieles adoradores. Así como antaño se ofrecían sacrificios a los dioses, hoy se ofrecen a esas encarnaciones eidéticas: Técnica, Dinero, Desarrollo... Estos valores no serían más que dioses laicos, de paisano y con cuenta bancaria, de ahí que mientras no cambien los dioses...

Unas palabras de Felipe González, aquéllas en las que declaraba que el ejército era la columna vertical del estado, le sirven para, sometiéndolas a un refinado análisis lingüístico, pasear su mirada crítica sobre un tema escabroso, el ejército y la defensa, reuniendo las reflexiones que integran el ensayo citado en segundo lugar, el cual parece que sólo es una primera aproximación a la que habrán de seguir otras, que esperamos no se demoren demasiado.

Esta capacidad de análisis de la política y las ideologías a partir de la reflexión lingüística la comparte Ferlosio con su amigo y —como ellos mismos gustan llamarse— cofrade Agustín García Calvo, quien entre otras muestras de la misma cabe recordar su *Lalia. Ensayos de estudio lingüístico de la sociedad*. (Ed. Siglo XXI). Ambos vienen sosteniendo asiduamente una tertulia en un popular café madrileño, donde afinan sus armas críticas para

RAFAEL SÁNCHEZ FERLOSIO: LA CÓLERA LITERARIA

por Ignacio de Llorens

- *El testimonio de Yarfoz*. Alianza Ed., Madrid, 1986.
- *Mientras los dioses no cambien*. Alianza Ed., Madrid, 1986.
- *Campo de Marte. El ejército nacional I.* Alianza Ed., Madrid, 1986.
- *La homilla del ratón*. Ediciones El País, Madrid, 1986.

ATREVERSE CON UNA epopeya es en sí mismo épico, y mientras los novelistas celebrados y premiados se las ven y desean para alcanzar las doscientas páginas, desde el silencio y el recogimiento espectador que cultiva Rafael Sánchez Ferlosio llega, como primer recibo de una colosal crónica en torno a las denominadas *Guerras barciales*, un breve apéndice, caído de la narración como una fruta madura: *El testimonio de Yarfoz*, con el cual el autor pone fin a un retreimiento intencionado que se ha prolongado algo más de treinta años. De hecho, lo que ahora se publica es sólo un aspecto, a lo que parece bastante colateral, del global de esa narración que todavía reposa en cuadernos y carpetas, haces de escritura que aguardan la hora en que su autor no tenga inconveniente en darlos a la estampa.

Después de mostrar sus excelentes dotes como narrador en dos obras de gran maestría: *Afanhuí* y *El Jarama*, Sánchez Ferlosio, renuente a la asunción de un *status* como escritor de oficio e intelectual *ad hoc*, plegó velas y se resguardó de la vanidad, la soberbia

y el profesionalismo en el puerto seguro de un silencio para con las editoriales y los medios de comunicación, sólo roto con la publicación de algún prólogo —como los que dedicara a *Las aventuras de Pinocho* de Collodi (Alianza Ed.) y a *Victor de L'Aveyron* de Jean Itard (Alianza Ed.)— y unos pocos cuentos que se le cayeron en su larga travesía. A comienzos de la década pasada publicó *Las semanas del jardín* (Ed. Alfaguara y Alianza Ed.) donde se veían a compendiar una serie de ensayos y disquisiciones varias, demostrando la sutileza y frescura de su talento como dirimidor de lances de pensamiento. Ahora recordamos, a vuela pluma, sus reflexiones en torno a la pólvora, el tореo y una memorable discusión sobre la historia de España sostenida en una taberna de Sevilla entre Menéndez Pelayo y Antonio Machado, muestras, todo ello, de una escritura sin fin.

Posteriormente, desde el año 78, empezaron a aparecer en *El País* sus intervenciones y diatribas sobre temas de actualidad política y cultural, y comprobamos su capacidad para el comenta-

luego montar en cólera y arremeter contra ideas y dioses ideológicos en un fino ejercicio irónico y de preclara inteligencia.

Parece ser que los editores exigieron a Ferlosio la publicación de algún texto literario que auspiciara la circulación de sus ensayos, amparándose así los mismos en su bien lograda fama como narrador, y éste les entregó la novela recientemente publicada, que viene a ser un añadido a la historia central, la cual sucede en un país imaginario a orillas del río Barcial, donde se ha conformado una civilización regida por sus propias y peculiares costumbres, con sus propios sistemas de referencias culturales y que el autor tiene ya escrita desde hace años. En *El Testimonio de Yarfoz* se nos relata el inicio de una guerra fratricida entre dos pueblos hermanos a orillas del río Barcial. Según nos advierte el autor, el desarrollo mismo de este acontecimiento bélico fue relatado por el historiador Ogai el Viejo, siendo así la presente narración un mero apéndice debido a la pluma de "un oscuro hidráulico", Yarfoz, quien con ocasión de entrar al servicio del príncipe Nébride y de quedar impresionado por la personalidad de éste, nos brindará una semblanza biográfica del mismo. Nébride, a quien el destino elige para que tome el mando de uno de

los pueblos contendientes, renuncia a asumir su condición de caudillo militar y emprende un destierro voluntario acompañado de los miembros de su familia y séquito, siguiendo el curso del Barcial hacia su desembocadura, adentrándose en las tierras de otros pueblos, los "Camino del Mar", que poseen una lengua y cultura distinta. Finalmente Sorfos, el hijo de Nébride, decide volver del destierro para asumir su destino como pretendiente directo al trono vacante dejado por su padre. Y con este retorno finaliza la obra, dejándonos en las puertas mismas de la epopeya.

La capacidad descriptiva que Ferlosio evidenciaba en *El Jarama* queda aquí engalanada por los fastos de una imaginación desbordante, espoleada por una gran curiosidad por anotar detalles aparentemente nimios que nunca parece colmarse y amparada en un gran dominio del lenguaje. A todo ello se une la facilidad para el diálogo, el desarrollo de la trama argumental y la capacidad para crear los ribetes épicos que de ésta se desprenden. Elementos con los que Ferlosio compone una excelente obra de orfebrería literaria.

con lupa infatigable de gemas literarias, ciclista aventurero en barrios pobres, Julio Torri elaboró una obra que no obstante su brevedad es de una perfección estilística, una belleza y una originalidad tales, que muy bien puede parangonarse con el *opus* esencial de Juan Rulfo, y muy justo, también, es registrarla como precursora y prefiguradora de escritores como Borges, Juan José Arreola — quien comparte con él no sólo la depuración estilística sino también, creo yo, varios rasgos de la personalidad estética y literaria —, Salvador Elizondo, Augusto Monterroso, etcétera, como lo han venido observando los críticos (Carballo, Xirau, Zaitzeff). Podremos preferir, tal vez, sobre el narrador el artífice genial de "ensayos" breves, estampas y poemas en prosa como "A Circe", "De Fusilamientos", "De Funerales", "La conquista de la luna", "Mujeres", entre otros. Podremos preferir sobre el teorizador irregular — que, por ejemplo, pone en guardia a los lectores ante el peligro de que se le den "a sus ideas un alcance y una interpretación que él no sospechó"; "Meditaciones críticas", no. 13 — al crítico literario, o bien al vidente y epigámico decantador de líneas fulgurantes como ésta: "No pierdas de vista tus ideas fijas. Mantente alerta porque son la puerta que da a la locura". ("Med. crit.", no. 24) En cualquier caso, habrá que reconocer en la prosa de J. Torri una de las mejores de México, en virtud de su maestría intrínseca, de su laconismo y concentración exquisitos.

Casi tan exigua como la obra de Torri es la labor crítica y ensayística en torno a ella. Aparte de diversos artículos y homenajes, sólo tres libros consagrados a su estudio: *Julio Torri y la crítica* (1981) y *El arte de Julio Torri* (1983) — un breve pero muy buen trabajo — el profesor Serge I. Zaitzeff, y el reciente *Julio Torri, voyerista desencantado*, de Beatriz Espejo, que aquí comentamos. Este libro, según advierte la autora, "no pretende ser una biografía ni un análisis estilístico. Es, más bien, el intento de aproximarse a una personalidad y, junto con ella, a su obra literaria y sus preocupaciones estéticas" (p.4). Para configurar el "retrato" humano y literario de Torri, B. Espejo revisa cuatro aspectos: su generación intelectual y artística, su epistolario con A. Reyes, su relación con las mujeres, "sus métodos y búsquedas estéticas". Completa el cuadro un apéndice de testimonios ("Retrato hablado") — algunos de ellos interesantes y divertidos —, que, según la escritora, "unen cabos sueltos con apreciaciones huidizas".

Tengo la lamentable impresión — que más adelante trataré de comunicar y

JULIO TORRI, VOYERISTA DESENCANTADO

de Beatriz Espejo

por Luis Ignacio Helguera L.

• U.N.A.M., México, 1986, 136 pp.

DEL BRAZO DE otros miembros del "Ateneo de la Juventud" de producción voluminosa como José Vasconcelos, Antonio Caso, Martín Luis Guzmán y Alfonso Reyes, se esconde un poco Julio Torri (1889-1970), recatado, reticente, modesto, de ingenio punzante, "humorista impávido" (M.L. Guzmán), "entre nosotros, por su ascendencia italiana, una de las pocas personas que emplean la ironía" (Vasconcelos), "graciosamente diabólico" (Reyes), "cuentagotas" (Caso). En 1917 publica su primer libro, *Ensayos y poemas*; hasta 1940 aparece —merced a la insistencia de Reyes y de Henriquez Ureña— el segundo, *De fusilamientos*. Posteriormente, en 1964, los dos títulos anteriores se reúnen con unas *Prosas dispersas* para integrar el volumen *Tres libros*, "que por mucho tiempo

fue tomado como sus obras completas". (B. Espejo, p. 1) Sin embargo, además de su traducción de las bellas *Noches florentinas* de Heine y del *Discurso de las pasiones del amor* de Pascal, ya en 1952 había visto la luz un manual de erudición y precisión ejemplares en su género, *La literatura española* (Breviario no. 56 del F.C.E.), y en 1980, póstumamente, se edita *Diálogo de los libros*, que recopila prosas sueltas de creación temprana y crítica (artículos, prólogos y el epistolario con Reyes, que revelan sus predilecciones literarias: clásicos españoles; autores franceses como Balzac, Nerval, Proust, Schwob, A. France, A. Bertrand; humoristas ingleses como Swift, Wilde, Shaw, Lamb; etcétera). Autocrítico feroz, exigente con su pluma hasta la intolerancia, espíritu selecto, depurador

justificar lo más posible— de que a lo largo de todo el recorrido se vuelve notoria la carencia de una perspectiva más rigurosa, más metódica, sea ésta estética-literaria, lingüística, hermenéutica, psicológica, o bien, una adecuada fusión de ellas, desde la cual se organicen anécdotas, referencias cronológicas y biográficas, interpretaciones, acotaciones de estética literaria, “cabos sueltos”, “apreciaciones huidizas”, etcétera.

El primer capítulo localiza a Torri en su momento de formación académica e intelectual, ya desde entonces más bien apolítico; aborta en un arte cosmopolita, refinado y auténtico; esforzándose en anteponer a los autores de “parrafadas”, “fárrago” y fango literarios —escritores, periodistas y oradores de la época— una prosa muy trabajada, sobria, límpida y sonora como el cristal. “Como los perfumes búlgaros que para destilar cada onza requieren miles de hojas de rosas, cada pequeña prosa de *Tres libros* fue concebida después de un largo proceso” (p. 19). El precio de esto fue un arte “elitista”. De modo que aunque es cierto que Torri —como Arreola, apuntemos de paso— “encontró materia prima para una parte modular de su producción literaria” “en las raíces nacionales” (p. 21), también es cierto que “los ateneístas pertenecían a una clase media ilustrada y privilegiada que vivía en su esfera de cristal. Su mundo era el mundo de los libros. Entendían la transformación social sólo a través de la reforma educativa” (p.22).

El segundo apartado revisa pasajes del epistolario de Torri con Reyes, que, como sabemos, termina en 1959 por un motivo deplorable: la pérdida del *Tesoro de la lengua* de Covarrubias —con prólogo de Aldrete— de Reyes, adjudicada o no a Torri. Por cierto, me parece que en este punto B. Espejo se equivoca, cuando escribe que Torri “habla olvidado que el malentendido se venía arrastrando y que debió aclararse con anterioridad” (p.49), pues tan cierto es que Torri lo aclaró con anterioridad que Reyes, en la última misiva (28 de mayo) de la correspondencia —respuesta a la reacción furibunda del que fue su fiel amigo— escribió: “Julio: Me apena muchísimo tu carta del 25 de mayo. Desde que tú, hace tiempo, rectificaste mi error, nunca más se me ocurrió pensar en ti con relación a la pérdida del Covarrubias-Aldrete...” El repaso del epistolario pinta a Torri como un leal admirador —un poco subordinado— de Reyes, “chismoso, difícil, poco dotado para sostener amistades duraderas, empeñado en emprender aventuras sin consecuencias” (p.38) con criadillas de vecindario gris, “agudo y tan severo para enjuiciar a los demás como al enjuiciarse”, rotando entre empleos infames —“subiendo es-

caleras, haciendo antesales y pegando timbres me gano la vida”, escribía—, solitario, poco ambicioso, restándole “importancia a cuanto hacía” (p.45).

El tercer episodio sorprende al profesor Torri, con sus lentes redondos y su gorrita inglesa, visitando en bicicleta barrios bajos y seduciendo discípulas (o maestras) a través de una copita de jerez y de sugerentes ilustraciones eróticas de su magnífica biblioteca. A pesar de compartir esa misoginia schopenhaueriana que ve “en la mujer al animal de ideas cortas y cabellos largos” (p.63) (léase “Mujeres” de Torri y “El amor, las mujeres y la muerte” de Schopenhauer), y de hacer de la mujer un personaje de intervenciones grotescas en sus prosas, Torri siempre fue un solterón mujeriego y “enamorado” de esa “redonda maravilla”.

Finalmente, en la última parte, B. Espejo trata de ahondar en el meticuloso método literario de Torri. Acostumbra retocar sus textos, introduciendo nuevas variantes en las versiones frescas, siempre en aras de la sintaxis y la expresión justas, valiéndose de su “gusto por la ironía y por los contrastes”, la “adjetivación maliciosa, de una certeza definitiva” (p.70), etcétera.

La encuesta final define de manera unánime a Torri, entre otras cosas, como un profesor pintoresco pero parco, un expositor y pedagogo poco sobresaliente en apariencia pero que, sin embargo, era un conocedor tan apasionado y profundo de la literatura que fue “el único maestro del arte” de S. Elizondo, un raro espécimen hoy en día casi extinto del “animal literario” (J.L. González), que sabía comunicar a unos cuantos un peculiar y “auténtico amor por las letras” (J.L. Martínez) y que enseñó “algo que no se encuentra en los libros: un estilo de vida, una manera de entenderla...” (H. Batis).

Pero en lugar de emprender un balance crítico de los testimonios aducidos, así como una recapitulación sistemática en general, B. Espejo se limita a aportar su propio testimonio y a cuestionar algunas opiniones del “Retrato hablado”, por ejemplo los “Clásicos de pasta verde” —que editaron Vasconcelos y Torri— no costaban un tostón, como creía S. Novo, sino un peso. Cuando el cuestionamiento no se reduce a una corrección intrascendente —como lo es en el caso anterior y en los referentes al año sabático o el destino de la biblioteca de Torri—, es injusto, como cuando se apunta que “Torri aceptaba y rechazaba la poesía de López Velarde, en contra de la admiración incondicional que le atribuye Lizalde” (p.113). Esta crítica se basa en una ridícula tergiversación de sentido. Un cotejo elemental de citas lo de-

muestra: lo único que quería observar Eduardo Lizalde —y que es completamente cierto— es que Torri, quien curiosamente “trabajaba sus maravillosos ensayos al mismo tiempo que López Velarde componía sus poemas magníficos”, “entendió a López Velarde como nuestro poeta del mañana, cuando otros críticos no apreciaban ni la importancia ni la novedad de su obra” (p.100). ¿Dónde está esa supuesta afirmación sobre lo incondicional de la admiración de Torri por L.V. que preocupa a Espejo? Aunque algunas referencias de B. Espejo como la de la leyenda mexicana de que “las nanas de principios de siglo asustaban a las criaturas diciéndoles que los robachicos los convertían en tamales” (p.76), que sirvió de fundamento al extraordinario relato “La cocinera” —donde los comensales descubren un dedo meliáceo de niño dentro de un tamal—, son importantes, falta muchas otras veces rendir crédito a los críticos que ya han emitido ciertos juicios o descubierto u observado ciertas influencias, compensaciones o mecanismos literarios. Un ejemplo: “A mi juicio (Torri) fue además uno de los iniciadores de la literatura fantástica en México y del poema en prosa” (p.16). Esto no es nuevo en absoluto: está ya muy visto por diversos críticos y escritores.

En general, el libro de Espejo es más una remembranza o el repaso de un álbum, que el descubrimiento concienzudo de significados fotográficos imprevistos y misteriosos de la personalidad de Torri. Su personalidad estética-literaria y humana, no se nos dará a través de tablas cronológicas, datos biográficos, estados de cuentas o sueldos, inventarios de empleos y amorfios, anécdotas más o menos curiosas o entretenidas. Torri mismo —que escribió la reflexión “Cómo se deshace la fama de un autor”— puede defenderse muy bien solo: “La verdadera historia de uno la constituye el rosario de horas solitarias o de embriaguez (embriaguez de virtud, de vino, de poesía, ¡oh Baudelaire amado!) en que nos doblega el estrago de una plenitud espiritual. Lo demás en las biografías son fechas, anécdotas, exterioridades sin significación” (“Almanaque de las horas”, Número 9).

Una de las conclusiones dispersas de Espejo es que Torri “organizó entre su vida y su obra un díptico perfecto. Los dos embonaban admirablemente. Lo que dijo en literatura lo sostuvo en la vida cotidiana y a la inversa” (p.35). Pero la relación precisa entre la vida y la obra de un autor es siempre mucho más compleja que esto, y en cada caso es necesario tomar en cuenta factores como la inspiración, la libertad del

flujo imaginativo, o bien, el subconsciente, etcétera, que suelen escapar a cualquier organización.

Por otra parte, ¿qué relevancia real puede tener que Torri haya permanecido "solterón"? B. Espejo se prodiga en todo tipo de hipótesis triviales: "¿Se enamoró al fin y lo rechazaron? ¿Padece problemas sexuales? ¿Se contentaba con sus juegos voyeristas?... " (p. 64), etcétera. Sea lo que fuese, qué bueno, si a pesar de —o gracias a— Torri escribía como escribió. Otro "misterio": "¿Quién fue esa mujer que se adueñó del amor de Julio Torri, sin desearlo ni saberlo? ¿Era una discípula,

una compañera de trabajo, una de las chicas halladas en recorridos urbanos?" (p.66). ¿Importa el dato para comprender, disfrutar y penetrar el arte de Torri? Entre anécdotas, chismes y conjeturas ociosas, la personalidad reticente, distante, de Torri escapa, manteniendo sus enigmas. El recurso a la anécdota ilustrativa, sugerente o significativa, debe emplearse con suma sutileza y rigor, para no desembocar en banalidades insolubles. Es lo que hace O. Paz en *Xavier Villaurrutia* en

persona y en obra e incluso G. Sheridan en *Los contemporáneos hoy*, que consiguen trascender fecundamente el nivel anecdótico hacia el hallazgo de la personalidad literaria. Lo ameno sólo adquiere verdadero valor cuando está al servicio de la indagación profunda.

Un estudio detallado, crítico, metódico y de conjunto, sobre la vida y la obra de Torri sigue representando una laguna bibliográfica. Habrá que continuar esperándolo —o emprenderlo.

La vida (a)leve

SONETO EN

AS - ES - ES - IS - OS - US

AZ - EZ - IZ - OZ - UZ

Gerardo Deniz me envía un soneto que además de atenerse a las reglas exigidas viene, para mayor placer del lector, anotado. "Para que Ulalume juegue o comente, si quiere", añade al pie del texto. Le responderé haciendo ambas cosas. Pero antes, lean ustedes:

ES ASÍ SU S.O.S.

Dispuesto a usar más sal en los menús,
a Lulú la Sexy exclama: —¡Lelo estás!
¡Menús es lo justo, barrabás,
b y no te excuses tras tu trobar clus!

c —¡Patagraes, bongoes...?: ay, Jesús.
d/e—¡Pedigrís, pirúes: áhi nomás!
f —Pues bien, seré un trivial saltapatrás
g (dos higas a las normas y al Larús),

mas jamás asimilo, sea por Dios,
de dónde, Sexy, sacas tantas es,
h como si lúes fuese Lu x 2,

si no es x 3; lo cual nos pone a un trís
(o a cuatro trís) de creer que crees
que a los bebés los traen desde París.

Notas. a) A la sexy Lulú yo la conozco; que quienes no tengan tal suerte se refugien en la Lulú de Wedekind, con la cual hizo Alban Berg una ópera. b) Trobar clus es el que practica Xirau, sobre todo por teléfono. c) Patagrás es un queso de Cuba, feliz isla del bongó. d) Petigrís es una piel de ardilla. e) Yo acostumbro "pirul", pero aquí empleo "pirú", apeándome al uso de la compañía (prólogo a *Libertad bajo palabra*, 3er. párrafo: "El cántaro roto", fin de la 3a. estrofa). f) Saltapatrás era una baja casta novohispana. g) El Larús es el diccionario (este verso toma su rumor de la "Suave patria"). h) Lúes es sífilis, y es un singular. G.D.

• • •
Mis comentarios. En primer lugar, Deniz anuncia desde su título las rimas que va a usar: ES ASÍ SU S.O.S. = ES, AS, IS, US, OS. Creo que no existe, ni con "eses" ni con "zetas" otro título posible así construido. En cuanto a mezclar, en las rimas por mí fijadas, finales en "s" con finales en "z", "¡pasa para el oído pero ofende la vista!", parece decir Deniz. Las tuyas sí son rimas perfectas. *Mi juego.* ¿Que juegue si quiero?... Entiendo, Gerardo, que me desafías. Pues bien, *áhi* te va un soneto con purititas "zetas" (cuyo personaje —aclaro— no eres tú sino alguna mujer vista por algún fulano poeta):

Tu cabello, a contraluz,
se pierde en halo feliz
—menos oro que maíz—
sobre el fondo del saúz

y, un instante, viento y luz
en parpadeante deslíz
te bordan en un tapiz
de móvil punto de cruz...

¡oh maravilla fugaz
que ya cambia de jaez!
negra una nube y veloz,

me deja, al velar tu faz,
en no sé qué desnudez
que se me quiebra la voz.

Ulalume González de León