

ES DIFÍCIL ACERTAR en la lectura de un clásico. Hay muchas interferencias y opiniones de referencia obligada que enturbian el trato directo. Borges, con su aguda sorna, decía que los clásicos son aquellos autores a quienes todo lector releía, pero nadie leía por primera vez. Alguien más dijo, con razón, que al Quijote le sobaban los miles de páginas de los académicos. Sin embargo, es necesario mantener activas la crítica, la reclasificación y la edición para evitar, paradójicamente, el anquilosamiento de los anteriores críticos. Así, con suerte, alguien deseará el trabajo actual por uno más vigente. A veces los libros alcanzan un nuevo lector que, a su tiempo, se ocupará de desclasificar una obra enmohecida y de volverla a la vida. En el caso de Fernando de Herrera, todas las condiciones están dadas. Cristóbal Cuevas (buen editor de Fray Luis, por cierto) se ha ocupado de compilar y ordenar la obra poética conocida del "divino" Herrera —y, aunque en el título diga "Poesía... completa", esto dista mucho de ser cierto en tanto que se desconoce el paradero de gran cantidad de obras. Entre otras, como mero ejemplo, nada menos que *La gigantomaquia*, obra considerada fundamental por quienes la conocieron en su época. De tal poema sólo quedan dos impresionantes versos:

"Un profundo murmurio lexos suena,
qu'el hondo ponto, en torno, todo
atruena" (p.345).

Es muy posible que las obras faltantes estén irremisiblemente perdidas. Parece ser que algún envidioso, tras la muerte de Herrera, se ocupó de destruir un enorme legajo de papel listo para la imprenta.

Pero, en fin, decíamos que todas las condiciones están dadas para que Herrera vuelva a vivir. Los eruditos han hecho su parte; la anterior edición de Herrera (Blecuá, 1975) era más que aceptable; la de Cuevas es aún más exhaustiva: consigna y ordena bien los poemas —aunque con un confuso aparato de notas que remiten a unos manuscritos que no se especifican sino hasta la página 100 del prólogo—; y la introducción es un análisis correcto y concienzudo, pero academicista: un Herrera (Blecuá, 1975) era más que aceptable; la de Cuevas es aún más exhaustiva: consigna y ordena bien los a la que le faltan los mineros y la ingeniería que la devuelvan a la actividad, porque sólo con una irrespetuosa actitud de extractor se le puede sacar sustancia a un magnífico anacronismo de casi mil páginas. Y resulta anacrónico por dos razones interesantes. En primer lugar, Herrera ocupa una extraña posición en la historia: es justo el de en medio. No deja de ser renacentista y ya,

LOS LIBROS DE VUELTA

POESÍA COMPLETA

de Fernando de Herrera

por Julio Hubbard

• *Poesía castellana original completa.* (Edición de Cristóbal Cuevas). Ed. Cátedra, Madrid, 1985. 882 pp.

también, es barroco; no es místico, no es ateo, ni agnóstico, ni panteísta ni nada en particular en cuestiones de fe; no es un verdadero enamorado y, sin embargo, su poesía es eminentemente amorosa; no es realmente un humanista —nace en 1534, dos años después de la muerte de Juan de Valdés, cuando Erasmo pierde el apoyo de la corona y pasa a engrosar las filas de los perniciosos— pero sí tiene claros elementos de cultura humanística. En fin, está entre todos los desarrollos de su época sin participar en ninguno y sin quedar fuera. Incluso su situación cronológica lo convierte en un nudo: forma parte de la generación de Ercilla y Alcázar pero, sobre todo, de los místicos, sin serlo él mismo, lo cual significa quedar un tanto opacado ante los ojos del público lector, a pesar de ser el eslabón que realmente une a Garcilaso con los barrocos en un seguimiento natural. Conviene anotar que fray Luis de León, Santa Teresa o San Juan son una rarísima coincidencia, no una consecuencia literaria. Herrera se hace huido a fuerza de ser evidente. La segunda razón del anacronismo consiste en que es bien poco lo que pueda ligar una sensibilidad contemporánea con la del "divino" sevillano. Nuestras actuales expectativas respecto de la poesía del siglo XVI se remiten, por lo general, a la llaneza de Garcilaso, al alma apartada de fray Luis o al "lenguaje insuficiente" —como lo llamó J. Guillén— de San Juan de la Cruz, pero no a los desarrollos centrales de la obra de Herrera. Hoy por hoy, nuestras concepciones del amor o del individuo poco o nada tienen que ver con las del sevillano.

Por otro lado, si a lo dicho sumamos que la inercia escolar ha convertido la imagen de Herrera en un asco, hacién-

dolo pasar como poeta de loas patrióticas, del andalucismo o como un aventajado seguidor de Petrarca, el resultado es temible: un versificador academicista con un gran halo de tedio. Todo tendería a hacer verlo como un poeta sólo para eruditos. Y no: a pesar de todo, Herrera sigue siendo un extraordinario poeta. Su lejanía y su anacronismo son también su posibilidad. Herrera es una lectura inútil y absolutamente gratuita —en el sentido que Gide daba a la gratuidad—. Otros poetas son autores de una visión siempre renovadora de ciertos tópicos fundamentales, y a ellos nos remitimos por necesidades intelectuales o emotivas, además del placer. El "divino" apenas tiene algún desarrollo propio, alguna novedad. ¿En qué reside, entonces, su importancia? En que llegó a ser dueño de su oficio como ningún otro poeta en lengua española. En las casi novecientas páginas de su poesía no hay un solo verso que no tenga una escanción perfecta. Incluso, las licencias que se toma son de veras nimias; como caso grave podríamos citar un ejemplo: "Díom" el impio sus ojos, con que vea", donde "impío" (el verso es una correcta elocución latina) se convierte en un bislabo grave para hacer caer el acento en "ojos". Y de estos ejemplos ridículos, tal vez no se haga una docena. De hecho, es uno de los pocos casos de poetas formados con un interés teórico hacia la poesía; junto con Rafael López Pinciano, el de Herrera es el más importante trabajo sobre poética del siglo XVI, con la diferencia de que aquél hizo solamente una preceptiva, mientras que éste lleva todas sus exigencias a la práctica, diseñando una gramática particular, especialmente adecuada para el lenguaje poético. Suprime, por ejemplo, el punto de la *i* y coloca pun-

tillos sobre los vocablos que, por razones no sólo fónicas sino de sentido, no deben hacer sinalefa. En las anotaciones que hizo de la obra de Garcilaso, al analizar el verso cuarto del soneto XIII, "Dá áspera corteza se cubrían", dice que "bien se deja ver que se levantan i hazen más grandes estos versos por causarse aquel hiato de aquellos elementos que no se juntan bien". Un poco más adelante analiza un verso propio:

Desconfío, aborresco, amo, espero y explica la razón de los puntillos: "porque la o i a son elementos enemigos que no se contraen fácilmente, i assi se hizo la división en aquel lugar y no en desconfío, aborresco, porque no eran tan enemigos i repunantes estos efectos como los otros".¹

En la poesía y la poética de Herrera, la pulcritud se lleva a sus máximos extremos y, entonces, comienza a ser una forma de la expresividad. Es imposible soslayar el enorme trabajo sobre la escandición, la fonética y la sonoridad de los versos; el poema podría considerarse como una joya en la que cada palabra, por su propia configuración, exige un engarce particular. Herrera escribió miles de páginas que nunca publicó porque las consideraba inacabadas. Corregía y corregía hasta llegar a una magnífica austeridad expresiva, muy española e incluso paragonable con la del otro Herrera, Juan, el arquitecto del Escorial. Los dos, el poeta y el arquitecto, son constructores de un espacio muy singular y separado del "vulgo", de la ciudad o del habla coloquial. A fin de cuentas, en la España de Felipe II, conviven la idea del héroe, el hombre superior, con las exigencias cristianas de rigor y austeridad. No hay que olvidar que, por ejemplo, San Juan de la Cruz se hizo carmelita descalzo con el fin de hacer aún más austera la orden. El extraño equilibrio entre lo enorme y lo austero en la España de la segunda mitad del siglo XVI, bien permitía una serie de juegos formales que dieron cabida a todo, excepto la *Hybris*, la locura, el desequilibrio. Incluso las hipótesis más exageradas se sustentan en rigurosos principios de analogía o correspondencia. Así, los ojos o los cabellos que opacan al sol, o el llanto que hace crecer el caudal de un río, son exageraciones, sí, pero permitidas por ciertos mecanismos analógicos, herencia del neoplatonismo, que hacen corresponder cabalmente el cosmos con el cuerpo, visto como un completo microcosmos, de tal manera que la exageración queda, al menos, atenuada por la posibilidad de ser concebida sin violentar la imaginación. De hecho, la hipótesis pierde vigencia hasta dos siglos después, cuando se comienza a dudar en la capacidad del lenguaje para nombrar realidades. Sin embargo, el siglo XVI concibe, junto con lo enor-

memente austero, un desenvolvimiento de maduración de la lengua. Antonio de Nebrija, en su *Gramática* de 1492, dice que "superlativos no tiene el castellano sino estos dos: *primero* y *postrimero*. Todos los otros dize por un rodeo de algún positivo y este adverbio *mu*". En la misma gramática, Nebrija hace ver que su interés es darle al castellano un lugar preponderante, junto al latín o al griego. Este mismo interés humanista es el que mueve a Garcilaso, Boscán y la generación siguiente, la de Herrera, Ercilla, Aldana y los místicos, a buscar un mayor rango de expresividad y, como mero ejemplo, ya en 1530, Garcilaso utiliza una nueva forma del superlativo, el sufijo *-ísimo* ("tristísimo"), y, entre Ercilla o Herrera o Alcázar, tal forma se ha vuelto de uso común. Por supuesto, el trabajo para lograr una lengua madura no se restringe a detalles léxicos; la sintaxis se somete a los mismos procesos evolutivos y se va conformando, así, todo un espectro de posibilidades, desde la naturalidad hasta las formas más complejas. En su *Diálogo de la lengua*, dice Juan de Valdés: "el estilo que tengo me es natural y sin afectación ninguna escribo como hablo (...) y dígo lo quanto más lianamente me es posible, porque a mi parecer, en ninguna lengua stá bien el afectación". Lo que podemos denominar estilo llano va tomando fuerza por su fácil lectura y la cantidad de público al que podía acceder. Sin embargo, otra corriente pretendía una lengua principalmente artística, capaz de nombrar realidades de orden superior, y acaso sea Herrera quien mejor ejemplifica el peso del lenguaje de la ciudad hacia una lengua exclusivamente poética. El estilo del sevillano fue evolucionando desde un cercano seguimiento de Garcilaso:

Hermoso valle y abundosa fuente,
alegre prado, de árboles ornada
sombria selva, cuando con terneza
os uia Leucotea, coronada
de roxas flores la dorada frente
(p.227)

hasta una independencia estilística que sale de su propia gramática y su afán de un lenguaje mucho más expresivo y denso:

Ya subo apena, i nunca descansando,
por iertos riscos, passos despeñados,
ya en hondos valles baxo con presteza
—lugares de las fieras no tratados—
el pensamiento en ellos variando.
(p. 550)

El trabajo de adensamiento es global: se ahondan los paisajes, los sentidos de percepción y el lenguaje todo. Las constantes referencias a los sentidos refuerzan la nitidez de la percepción poética y fijan la imagen en una dirección contraria a la de las sensaciones naturales. La calidad de las imágenes herterianas va guiada por lo que Lezama Lima llamó "rayo de apoderamiento": es la vista que, bajo el impulso de la razón, sale a buscar los objetos. La mirada se convierte en una luz suntuosa que cubre las cosas de un color poco natural. Si el paisaje de Garcilaso produce la sensación de apego a la realidad, de reconocimiento, en Herrera los paisajes se reinventan, se reproducen bajo otra luz. En Garcilaso, el paisaje accede al alma; en Herrera, el alma *adpone* un orden distinto; los colores —mucho noche, mucho metal— resultan una leca o un vidrio por donde pasa toda la vista. Si se habla de un árbol, se buscará el de raíces más nudosas o el de ramas rectas. Los sentidos son herramientas para disponer una naturaleza transportada, donde el poeta puede poner a funcionar su máquina de escandir. No es infrecuente que un verso bien logrado se someta a variaciones que producen nuevos poemas: "ieros riscos, passos despeñados" se convierte en "el ierto, orrido risco despeñado"; u "hondo ponto, que bramas atronado"; en otro poema es "qu'el hondo ponto, en torno, todo atruena".

El interés no es ya captar sino transfigurar el mundo, vía el lenguaje, en un ámbito poético y, en ello, Herrera debería ser considerado junto a Góngora y Mallarmé —a quienes Reyes vela como hermanos de poética— y, tal vez, Juan Ramón Jiménez, otro andaluz hoy casi olvidado. Herrera comparte los más extraños destinos de otros poetas. Sobre todo el olvido. Gran parte de lo que se considera gongorino es, en realidad, herreriano:

Por altos bosques voy con paso
lincerto;
yua arrojando el hierro al cuello
[impuesto];
grave es, y el *son* que hace me es
[molesto];
que me recuerda el daño y dolor
[cierto]
(p.325)

Esta cuarteta contiene por lo menos dos de los más distintivos usos de Góngora; por supuesto, la idea petrarquesca del "peregrino de amor" que avanza por el desierto —"pasos de un peregrino son errante"— y la referencia a la amada como causa de la errancia. En el soneto de Góngora "Descaminado, enfermo, peregrino", la mujer que roba

el consuelo se presenta como "soñolienta beldad con dulce saña", mientras que en Herrera es la enemiga. El soneto del sevillano termina diciendo: "en medio del trabajo y pena mía, /de mi enemiga la belleza canto". En ambos poetas, la realidad circundante, el paisaje desértico, depende del estado del alma.

Toda la disposición poética de Herrera busca expresar la idea del amor (o de Amor, como verdadero ente individual y voluntario, al modo de Petrarca). Ordena, para ello, una geografía, una gramática, casi un mundo completo, con su lenguaje particular y su poética realmente expresiva y, sin embargo, resulta fallido. Salvo los poemas patrióticos, toda la poesía de Herrera es amorosa, pero le sucede lo mismo que a la filosofía de Berkeley: es un sistema cabal, completo e imposible de contradecir, pero nadie cree en él. Herrera es capaz de llevar a sus últimas consecuencias el problema del engaño y el desengaño del amante, o de hacer enormes poemas sobre la pasión. Pero es eso, el *sobre* y el *acerca*, no la pasión. Construyó un mundo y lo habitó, aunque, excepto la idea de la amada, no cabía nadie más; ni siquiera existe el confidente con quien compartir los secretos. La figura de Dios jamás se invoca porque el amor de Herrera se sabía pecado —y resultaba tan inocuo que el mismo conde de Gelves, su protector, le llegó a pedir que escribiera más poemas a su esposa, la condesa, de quien estaba enamorado el poeta—. La imaginaria amorosa del "divino" no convence a nadie, pero imaginar a aquel hombre archiericho, austero y solemne, sin la más mínima mácula de buen humor y desperdiciando toda una vida en una empresa amorosa, termina por producir el efecto deseado: el patetismo de un amante que no acepta el desengaño:

Sigo un error, i sigo un desvarío,
por el confuso rastro de mi vida,
i, aunq' alcanzo mi engaño, en él
(porffo.
(p.641)

La imposibilidad amorosa de Herrera proviene de un conflicto entre la pertinencia de los dos orígenes del amor. Por un lado, el amor teológico que da sentido al orden universal: "l'amor che move il sole e l'altre stelle", como dice el final de la *Divina Comedia*; del otro lado, el deseo, la pulsión que mueve al cuerpo. Entre los dos amores hay una diferencia cualitativa radical: uno es puro y eterno; el otro se juzga mezquino y efímero. La confusión de ambos resulta necesariamente fatal: "Amor condusse noi ad una morte" dice Francesca en el infierno de Dante, pero ahí el condenado es un personaje y no el poeta. Es a partir de Petrarca cuando los

conceptos teológicos entran a ser parte de los cantos de amor cortés y el poeta se asume como el alma envilecida por el engaño amoroso. Sin embargo, lo que en Petrarca fue expresión personal, acabó convirtiéndose en el tópico más recurrido por los poetas renacentistas y prebarrocos. La razón es sencilla: el conflicto petrarquesco daba cauce natural a las dos grandes vertientes de la poesía hasta el siglo XVII: el cristianismo y la poética de los trovadores. Aquél aportaba el sentido y, ésta, las formas; el soneto, la lira y la sextina son de origen trovadoresco. Herrera escribió casi siempre en este tipo de formas, e incluso sus romances acusan la influencia provenzal e italiana al ser divididos en estrofas fijas y rimados en consonante. Jamás escribió versos que no fueran octosílabos, heptasílabos y endecasílabos; su voluntad formal, ceñida y exacta, somete los impulsos y los conceptos a una increíblemente vasta combinatoria de tópicos amorosos.

Según Cristóbal Cuevas, es un error afirmar que la poesía de Herrera, más que mover afectos, los glosa, e intenta mostrar la afectividad del sevillano haciendo una enumeración de los procesos retóricos de los que el poeta se vale. Y, sin embargo, tal enlizado muestra, si acaso, y otra vez, que Herrera es un maestro de las formas. La lectura directa de los poemas nos vuelve a mostrar un poeta que anda muy por encima de sus huesos y sus vísceras. No se trata de negarle nada al hombre Herrera y a sus emociones, pero digamos que, si alguna pasión lo alimenta, es la lucidez y la perfección:

Amor en mí se muestra todo fuego,
i en las entrañas de mi Luz es nieve;
fuego no ai qu'ella no torne nieve,
ni nieve que no mude yo en mi fuego.
(...)

Contrastan igualmente hielo i llama,
que d'otra suerte fuera el mundo hielo,
o su máquina toda viva llama.
Más fuera, porque ya resuelto en hielo,
o el corazón desvanecido en llama,
ni ternera mi llama ni su hielo.

(p.458)

Nada más lejano a tanta poesía contemporánea que se agota en glosar una genitalidad sosa en metros inciertos. Es claro que el erotismo amoroso es un tema esquivo y difícil. Afortunadamente, la primera persona, el yo del poema, no se acaba en el individuo que lo escribe. La única manera de aceptar un poema en primera persona es despojándolo de su autor y ocupando el espacio que deja la ausencia del poeta. Los poemas funcionan cuando el lector se los apropia. El anacronismo del amor de Herrera no tiene por qué ser un impedimento; existen otras posibilidades. No entendemos cabalmente esas pasiones, pero podemos convertirnos en intérpretes: tenemos una "partitura" a la que, aplicándole la voz o la vista, le extraemos un juego nuevo e impecable de sonidos y sentidos que terminan por dar una percepción renovada.

Nota

¹ Citado por J.M. Blecua en *Sobre el rigor poético en España*. Ariel, Barcelona 1975.

UN REINO LEJANO

de Mariano Silva y Aceves

por Luis Ignacio Helguera

* *Un reino lejano*. (Narraciones/ crónicas/ poemas), Fondo de Cultura Económica, Colección "Letras mexicanas": México, 1987; Recopilación y estudio preliminar de Serge I. Zaitzeff.

NO DEJA DE resultar triste que tenga que venir un profesor extranjero a México para redescubrirnos, a los mexicanos, nuestros propios escritores. Pero lo cierto es que el Dr. Serge I. Zaitzeff (nacido en Versalles, Francia; profesor de la Universidad de Calgary, Canadá) es quien se ha tomado el trabajo de recopilar y editar el *Diálogo de los*

libros de Julio Torri, que incluye textos no coleccionados y el epistolario con Alfonso Reyes, y quien ahora hace lo propio con la obra, prácticamente completa, de Mariano Silva y Aceves, de quien se cumplen este año el centenario de su nacimiento y cincuenta años de su muerte. El volumen contiene también un epistolario con Reyes —correspondencia cordial pero a la que estorba la formalidad del "usted"; con re-

ferencias interesantes pero bastante intermitente — y escritos no coleccionados ("Prosas dispersas" y "Textos inéditos"), además de los cinco libros publicados por Silva y Aceves: *Arquilla de marfil* (1916) — que mereció un reseña muy elogiosa de Reyes, desde España: "... (libro) para leído en un instante y para recordado siempre" —, *Cara de virgen* (1919), *Animula* (1920), *Campanitas de plata* (1925) y *Mueñcos de cuerda* (1936), títulos que ya habían sido recogidos en el volumen *Cuentos y poemas* (U.N.A.M., 1964, con prólogo de Antonio Castro Leal).

II

De este material, sin embargo, buena parte de los textos inéditos o dispersos que Zaitzeff compila ahora son, creo yo, bastante prescindibles. Silva y Aceves, sensible michoacano que llega a la ciudad de México en 1907 para cursar la carrera de Jurisprudencia — su título profesional acabará siendo, como para casi todos sus ilustres compañeros de generación, un mero diploma ornamental en su biblioteca —, latinista, enamorado del poema en prosa francés y el ensayo irónico inglés, pero también un mexicano convencido de corazón, ejerció el periodismo cultural en diferentes diarios y revistas. Si bien es el conjunto de las "obras completas" de un autor lo que permite una visión panorámica a través de la cual se sopesan virtudes y flaquezas, logros y fracasos, y se emite un juicio global preciso que otorga su lugar a dicho escritor en la historia de la literatura, en el caso que nos ocupa — como en tantos otros — no era necesario ser tan exhaustivo, ni remontarse a las primeras composiciones escolares (el "Entremés de las esquilas" no es mucho más que eso). Bastaban unas cuantas muestras de los numerosos artículos, crónicas y notas periodísticas de Silva para alcanzar una idea suficiente de su estilo y nivel críticos. ¿Qué interés, por ejemplo, puede tener una fría "Reseña" de un oscuro manual de pedagogía de 1920? (Dice Zaitzeff que juzgó innecesario incluir quince notas para el *Calendario cívico mexicano 1930*, Dep. D.F. Menos mal). En cambio, son importantes la traducción de "*Pervigilium veneris: Las vísperas de Venus*", el extenso ensayo sobre Virgilio y las formas del español de México — aplaudido por Reyes — o la nota sobre Fernández de Lizardi. La labor crítica de Silva y Aceves queda muchas veces confinada a la superficialidad amable del comentario, la noticia, la presentación de aparcador; otras veces es más incisiva, como cuando exhorta públicamente a Pedro Henríquez Ureña a que deje la silla vieja y destartada del maestro y se ponga a escribir sus libros magníficos, o cuando reniega de la retórica

duizona de ciertos poetas y de "contaminaciones arcaizantes y de mal gusto de Valle-Arizpe (...) a quien deseamos pronta cura de este mal" (pp. 180 y 187); otras más, es errónea, como cuando llama "intemperante" "el entusiasmo" artístico de Silvestre Revueltas.

En lo que se refiere a textos de creación, no faltan en la meticolosa recolección de Zaitzeff — un conjunto bastante irregular — minúsculas prosas de esparcimiento — "El titiritero", "El rancharo" —; estampas nítidas — "El jueves de amapolas en San Angel", "Mi vecino el señor canónigo" —; ensayos notables — "Flirt", "De la conversación", "La civilización del crimen" —; breves cuentos fantásticos — "El dragón chino", "Un reino lejano", que no sabemos muy bien por qué da título al volumen —; textos de preocupación social como "Cargadores de puerto", antecedente de "La muerte tiene permiso" de Edmundo Valadés, cuento éste menos elegante pero más realista y de final irónico y sorprendente más eficaz que el optimista y algo ingenuo del relato de Silva. Hay también definiciones poéticas como ésta, de una prostituta vieja: "... una marchita sonrisa en donde brilla, con mortecinos fulgores, la luz de un diente de oro" (p. 66), o ésta otra: "el enjambre de los demonios más crueles y torpes que son los sueños de madrugada". (p. 193)

III

"Mariano Silva y Aceves (...) no dio con la fórmula del poema en prosa, pero (...) en momentos se acercó a resultados verdaderamente extraordinarios", ha declarado, con razón, Juan José Arreola (entrevistado por E. Car-

ballo). Es cierto: lo que Silva y Aceves elabora son más bien estampas, viñetas en prosa, cuadros de costumbres, retratos tipológico-psicológicos, descripciones de ambientes y personajes, sin el vuelo poético de "A Circe" de Torri o de "Epitafio" de Carlos Díaz Dufoé II. En su línea, la estampa literaria, el cuadro estático en el que, al acercarnos a verlo, cobra vida un mundo de bullicios y movimientos cotidianos, Silva consigue, en efecto, miniaturas magistrales: "La hija del tapicero", "Mi tío el armero", "Tres hojas de árbol" — más cerca del poema en prosa —, "El componedor de cuentos" — un viejo zurcidor de cuentos malogrados, que mantenía con su oficio "a su mujer, a diez hijos ociosos, a un perro irlandés y a dos gatos negros" (p. 365) — (de *Campanitas de plata*); "Doña Sofía de Aguayo", "Una partida" — cuyo paralelismo con "Vieja estampa" de Torri y precedencia cronológica de ésta han sido ya advertidas por Castro Leal — (de *Arquilla de marfil*), entre otras.

Animula intenta ser un poemario en prosa a la vez que un ensayo a favor de la candidez innata de los niños — que implica la posibilidad de una visión del mundo fresca, sensible y profunda — y en contra de "la venerable pedagogía", "madrastra de los niños". Corren por las calles, líneas de *Animula*, niños perdidos — por voluntad propia — en una ciudad sin robachicos, llena de acontecimientos minúsculos amplificados por los ojos grandes de los niños, talas de árboles venerables — viejos testigos de amores y discursos —, naranjas de luz, vacas aburridas de ojos dulces, golosinas de vitrina que nadie compra. Según Torri — padrino de la segunda hija de Silva, Clara —, que escribió una reseña entusiasta de *Animula* — donde



relaciona su "mágico ambiente" con *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll y con James Matthew Barrie—, éste —dice en una carta a Reyes— es el mejor libro de su autor. Pero, independientemente de sus méritos estilísticos y poéticos, falta por completo en estas páginas sobre niños callejeros mexicanos ese aspecto de sueño infantil combinado violentamente con una crueldad sordida y destructiva, igualmente esencial, que —por poner un ejemplo— Luis Buñuel capta admirablemente en *Los olvidados*.

Respecto a la narrativa de Silva y Aceves, se tiene la sensación de que algo falla. Su única "novellita" —como él mismo la llamó—, *Cara de virgen*, que en realidad es un relato largo, es una encantadora recreación de ambientes provincianos y espirituales, con descripciones notables, como ésta, de un retablo de iglesia:

En el tablero central las llamas de una hoguera que se consume envían el cuerpo desnudo de la santa al tiempo de morir y, como acariciándola, llegaban a su boca y ella parecía gustar hondamente de un placer, en tanto que una paloma blanca abandonaba aquel cuerpo y volaba plácidamente hacia la altura en medio del espanto de los verdugos. (p.320)

Unida al destino de una familia de provincia desintegrada porque el joven padre y marido, un pintor, viaja a la capital de la República y sus ambiciosos proyectos profesionales se ahogan en un bohemio amorío con una costurera, va la historia de la iglesia colonial de La Soledad, que, pese a los esfuerzos del padre Ruiz por preservarla, finalmente es derruida con el propósito de edificar una más moderna, la cual, sin embargo, nunca se realiza. En las ruinas de la familia provinciana y de la antigua iglesia colonial, a la luz del retablo de la santa en la hoguera —cuyo rostro es el de la mujer del pintor, pintada por el padre—, se arruinan también el nuevo proyecto arquitectónico y, en cierto modo, la novela misma. No hay una gran trama, ni una gran tensión narrativa —sobre todo esto—, ni un gran desenlace. Se aplica perfectamente lo que, en otro contexto, dijo de Silva y Aceves su amigo Genaro Estrada: "Su ideal sería escribir una novela sobre el breve tema de una miniatura del siglo XVII o del pañuelo de encajes de una virreina". La misma insuficiencia de factura se nota en sus cuentos. Como caracterizaciones de personajes —hay tantos inolvidables: el tímido pueblerino y romántico Juan Diego; Domingo, ese ermitaño excéntrico que vive y muere entre huevos, colillas de cigarro y tomos de Derecho romano—, como percepciones de momentos en la vida

de ellos, como observación de hondas minucias, en cuanto confección verbal de épocas, ambientes, recintos, sus textos suelen ser magníficos. Su escritura es depurada, casi irreprochable. Pero ése es el riesgo del preciosismo estilístico: el desarrollo narrativo tiende a veces a volverse denso, empalagoso, pobre en acción. Los desenlaces frecuentemente dejan qué desear. Por supuesto y por fortuna, hay maravillosas excepciones: "Historia de un hombre raro", "El mirador", "El poeta Lucrecio" —asombroso antecedente de "El lay de Aristóteles", bellísimo cuento de Arreola, y de "El zorro es más sabio" de Monterroso—, "El caso del señor Mably" —estampa-cuento sobre un coleccionista de lámparas inglés que acaba sus días descalabrado por una pesada pieza colonial, de una iglesia mexicana, largamente codiciada— o "La sombrilla", sobre el que quiero llamar especialmente la atención: es otra estampa-cuento excepcional que plasma una subasta que termina con el siguiente diálogo —después de un emotivo duelo de postores—:

- ¿Qué se propone usted con este juego ridículo?
—Simplemente, quedarme con la sombrilla, señorita.
—¿Y para qué ha de servirle una sombrilla como ésta?
—Después que la adquiere, para nada. Si usted quiere puedo regalársela... (p.397)

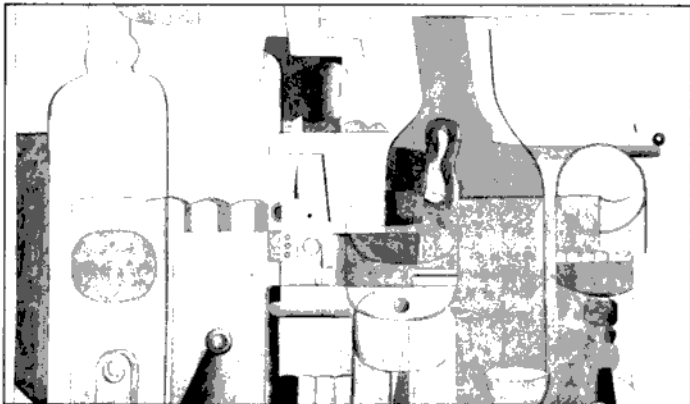
IV

Las afinidades estéticas y espirituales con Torri son evidentes, como apunta Zaitzeff. En lo que respecta a género literario: el diálogo de cosas o entes inanimados, el poema en prosa, la estampa, el relato conciso; en lo que respecta a temas: la muerte, el amor a los niños. [Escribe Silva en "La vicaría":

No creo que los hombres con su complicación (...) sean más perfectos que los niños con su simplicidad. (...) Si los niños son más perfectos es porque la simplicidad es tal vez una forma superior de la complicación. (...) Cuando se representa un ángel se pinta un niño; cuando se representa un demonio se pinta un hombre. (...) Los niños no tienen demasiada malicia para educar; pierden la partida sólo porque no han inventado la escritura, ni el alfabeto, ni la imprenta. Un accidente viene como siempre a determinar la victoria. (pp. 257-259)

Pero discrepo con Zaitzeff en que el estilo literario de Silva se caracteriza por una "sutileza irónica", una "fina ironía", un "innegable humor". Estos son rasgos más bien esporádicos: los destellos irónicos exitosos no son tan abundantes ni refinados ni de malicia tan acendrada como en los textos de Torri y el humor de Silva —por ejemplo, en las "Aventuras del tío coyote"— no rebasa el humor de una fábula infantil. La literatura de Silva, por lo demás, es —yo creo— más ambiental y sensorial y no tan inteligente e irónica como la de Torri.

Una afinidad más misteriosa y recóndita de Silva y Aceves se podría trazar, me parece, con el compositor Miguel Bernal Jiménez (1910-1956) —autor de un notable *Concertino* para órgano y orquesta, la ópera *Tate Vasco*, el poema sinfónico *Tres cartas de México* y el ballet *El Chueco*—. Las coincidencias son muchas: ambos son michoacanos, ambos mueren prematuramente, ambos rinden un tributo apasionado en su obra al México virreinal y colonial, ambos son profundamente religiosos. Los dos emprenden, como dice bien Zaitzeff de Silva, "Una búsqueda del auténtico México, más allá de la realidad inmediata y despreciable. (...) (In-



dagan) en el pasado no sólo como posible escape sino como manera de acercarse a lo auténticamente mexicano". (pp. 13 y 17)

Si hemos de recuperar a Silva y Aceves —tan querido y protegido por Reyes y Torri—, acto lleno de justicia, que sea críticamente. "En la revaloración de la generación del Ateneo de la Ju-

ventud que se está llevando a cabo actualmente, Mariano Silva y Aceves tiene pleno derecho a figurar al lado de sus más ilustres integrantes". (Zaitzeff, p.39) Sí, pero que sea colocándolo, ni más ni menos, en su justo sitio literario.

Michoacán, donde, como dice ella, de manera "perfectamente utópica" explicó algunas materias de filosofía. Un primer capítulo fue adelantado en el número cuatro de *Taller* (noviembre de 1939) con la advertencia de que se trataba de un capítulo de un libro en preparación que se titularía *Filosofía, poesía y tragedia*.

Esta reimpression lleva "a manera de prólogo" unas páginas en las que María Zambrano evoca su interludio americano en una prosa quebradiza que nunca hace concesiones al tiempo que ha transcurrido ni insinúa atenuantes para lo que dice. María Zambrano tenía treinta y cuatro años de edad y varios de escribir filosofía desde que había terminado sus estudios con Ortega. En 1936, con pasaporte oficial de la República, había navegado hacia Chile, adonde llegó después del intermedio habanero, para encontrarse con la ruptura de relaciones entre la República y Chile; regresó a España y, después de la derrota, regresó a América, a México, a enseñar en Morelia.

Filosofía y poesía es un cristalino ejemplo de especulación filosófica y de habilidad poética. Es un libro compacto aunque airoso, preciso e intenso. Empeñado en deslindar las mutuas responsabilidades de estas contradictorias y complementarias maneras de ser, parece imaginado (y el lector no tarda en sentir la fuerza de esa imagen) para suscitar el signo de la final conciliación entre ambas disciplinas, toda vez que, en sus páginas, el rigor del pensamiento se aduna ejemplarmente a la más diáfana de las expresiones. Vale decir, de una vez, que el ensayo de Zambrano no procura resolver el conflicto (si de veras lo es) entre filosofía y poesía, por la misma razón que algunos románticos alemanes explicaron: es un problema que no exige una solución, antes bien hay que entender su oposición como una complementariedad que, ejercitada por unos y otros, colabora a un principio y un fin que les son comunes: la verdad del lenguaje.

Y es que la querrela romántica, que obedeció a razones de peso, no ha podido sino tamizarse. Nerval decía que la luz de la filosofía sólo servía para hacer visibles las tinieblas; Zambrano prefiere, desde su propia tiniebla, hacer surgir la luz que la hará sucumbir. *Filosofía y poesía* lo consigue a la perfección, sin desdoro de una o de otra. Hay un más allá del sonoro ping-pong dialéctico que puede pactarse entre los contrincantes "filosofía" y "poesía" y que lleva siglos formulándose en magníficas discusiones que a veces llevan a límites inusitados, a preceptos como "la poesía es caprichosa mientras que la filosofía es arbitraria" o como "la

FILOSOFÍA Y POESÍA

de María Zambrano

por Guillermo Sberidan

• Fondo de Cultura Económica, Colección "Sombras del origen", primera reimpression (corregida y con un nuevo prólogo), Madrid, 1987.

HAY QUE REGOCIJARSE por la súbita intensificación del *zambranismo* que de un tiempo acá acota nuestros días de lectura: hace tres años, *Litoral*, la revista andaluza, dedicó su "onceavo año literario" a la justa tarea de poner nuevamente en circulación algunos ensayos y dos de los trabajos más hermosos de la pensadora malagueña: *La tumba de Antígona y Diótima de Mantinea*. Los dos tomos antologan también las opiniones y estudios de una docena de estudiosos y poetas formados por Zambrano que, en ocasiones (el caso de Jesús Moreno), justifican con creces sus discípulados. Pero sobre todo, el regocijo viene de revisitar escritos como la Diótima (que quizá en México resulte difícil conseguir): la madre original larga un monólogo atormentado y lúcido del que tanto se destila el imán amoroso de una sabiduría ecléctica y mágica, como los tormentos y placeres que nacen de su ejercicio, ya subordinado éste al propio ser. Diótima parece flotar en un mundo primigenio, regido aún por potencias imprecisas de mudables naturalezas, consciente de poseer y transmitir los últimos rayos de una sabiduría declinante y de su ser mujer y maestra, empeñosa y asombrada tanto por lo que piensa como por lo que, apenas atibado, escapa a cualquier formulación. Zambrano, como su Diótima, sabia y poeta, podría decir: "me quedaba mirándome las manos que siempre me fueron un misterio... Escogí la oscuridad como parte. Quise hacer como la tiniebla que da a luz la claridad que la hace sucumbir, desvanecerse..." Otros textos audaces y brillantes quedan en el mismo *Litoral*: "El vaso de Atenas" o el trabajo sobre la mística y la poesía en la obra de San Juan de la Cruz.

Hace apenas un par de semanas vio la luz en México otro antologado alieno de la pitonisa: las cada vez más her-

mosas Ediciones del Equilibrista publicaron un tomo titulado *María Zambrano en Orígenes*, que recoge todas las colaboraciones para la revista que hacía en La Habana José Lezama Lima (de quien se recogen, por cierto, media docena de cartas en su *Correspondencia* dirigidas a su amiga española). La gracia del libro, en el aspecto formal, se contagia de la de su contenido, tan azul como su portada y como los ojos que "deberían parecer de ciegos" tanto de Zambrano como de Diótima, así como de la gracia que surge en ocasiones del conjuro de la amistad que se dio entre los cubanos y su forzada visitante, que comenzaba en ese tiempo su vagabundeo americano, ya iniciada la Guerra Civil española y antes de su exilio definitivo. *María Zambrano en Orígenes* adelantó un fragmento de "La metáfora del corazón" que concilia como pocos la hondura analítica del filósofo con la variedad asociativa de una cultura vivísima y provechosa para la intuición poética de las realidades; el conflicto entre la vida de acción y el impulso ascético significado en la vida de T.E. Lawrence; el fragmento sobre la envidia ("Los males sagrados"), una audaz recapitulación sobre el problema de la otredad, etcétera. El libro incluye asimismo algunas prosas que podrían pasar por fábulas o ideas en proceso de formalización que se abortaron en la perfección del breve enigma: "Tres delirios" y "Dos fragmentos acerca del pensar".

Y un poco antes de que apareciera este libro azul e impecable, el Fondo de Cultura inauguró sus ediciones españolas con esta reimpression de *Filosofía y poesía* atinándole, en Zambrano y en su libro, a un signo elocuente del pacto cultural que nos ata a la península: Zambrano redactó originalmente este libro en el otoño de 1939 en la Universidad de San Nicolás de Hidalgo, en

poesía revele el ser; la filosofía lo define", etcétera. O como aquella, debida a Hegel: la poesía es encuentro y hallazgo *por la gracia*, mientras que la filosofía es búsqueda y requerimiento, y que hace algún tiempo, en un ensayo precisamente sobre María Zambrano, me encontré citada y reformulada brillantemente así por Savater: "la poesía es la respuesta que se obtiene cuando no se busca y porque no se busca; la filosofía no puede aceptarla porque ha puesto como condición de cualquier respuesta válida la indagación misma que ha de precederla y demandarla."

Filosofía y poesía abunda en estas cuestiones con sutileza ajena a todo principio de enfrentamiento y, en todo caso, opta por subrayar la alegría de las coincidencias sobre la facilidad de las querrelas. Para Zambrano, la poesía y la filosofía florecen y se marchitan conjuntamente "y a ambas se les revela en ese destino compartido el sentido del mundo" (Max Wundt). El libro es así un apasionante relato del conflicto, pero también una historia del pensamiento poético y filosófico y también, sobre todo, una impecable teoría poética, una teoría poética que forma un eslabón determinante del pensamiento de Zambrano en tanto que reúne las preocupaciones básicas de ese pensamiento y que ya se habían insinuado en otros trabajos como *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), los trabajos sobre San Juan de la Cruz y otros más.

Zambrano arranca del nudo hegeliano expresado arriba: "La poesía es encuentro, don, hallazgo, por gracia. La filosofía busca, requerimiento guiado por un método." De las nebulosas precocráticas infiere una tesis singular: que el filósofo percibe el "pasmado de lo inmediato" para asechar luego en pos de una cosa "que no regala su presencia", mientras que el poeta se queda "prendido en la admiración originaria." El filósofo busca la unidad del ser, mientras que el poeta apura "la menospreciada heterogeneidad", en pos de otra unidad, de una unidad del trasunto. Si el filósofo quiere *todo*, el poeta quiere "cada una de las cosas y sus matices... cada una de las cosas sin restricción, sin abstracción ni renuncia alguna." El filósofo requiere la totalidad del ser que expresa su verdad en el logos y así sistematiza en su rigor lo que supone es una verdad única y necesaria para todos; la poesía se insubordina ante esto: sabe que los hombres no necesitan de ella y que, para los que la necesitan, es siempre distinta, dado que el poeta no cree en la verdad; su todo es un todo *a posteriori* que sólo será tal cuando cada cosa haya logrado su plenitud. Pero el poeta "no tiene método... ni ética", su poesía, a diferencia de la filosofía, no nació frente a nada ni contra nada. La básica rebelión e insubordinación del logos poético so-

breve como un remanente del pensamiento mítico y, por tanto, de un origen caótico y convulsivo. El trazo que hace entonces Zambrano para explicar sus conflictos con la naciente voluntad racionalista resulta riquísimo como experiencia de lectura y como iluminación. La filosofía, incómoda ante esta prófuga del logos filosófico, confina a la poesía a una errancia desordenada que durará largos siglos.

En "Poesía y ética" Zambrano recorre la célebre historia de la expulsión de la poesía de la república platónica, celebrada por "los filisteos de todos los países, unidos." Para Platón, la poesía va contra la sociedad perfecta, es decir, contra su base teórica: la justicia y contra su base ética, la verdad. La justicia, correlato del ser en la vida humana, logro de la armonía de los contrarios, fatalmente vindicativa y punitiva, niega a la poesía que, en tanto que representación, ya es mentira, ya escapa a la fuerza del ser y a su verdad consustancial, puesto que la poesía, y sólo ella, finge, "da lo que no hay, finge lo que no es; transforma y destruye." La decisión griega por la racionalidad no podía exceptuar a nada que atentara contra la justicia y el ser de que era reflejo. De ahí dependía su voluntad ética y hasta el optimismo que el predominio de la razón auguraba como núcleo de su esperanza. La poesía evadía por principio esta subordinación ciega, fiel al pesimismo, a la melancolía y a la angustia trágicos, el alimento de "los dioses despiadados." No había lugar para ella en la república de la Razón. El logos, suma de palabra y razón, se vela criticado por otro logos, el de la poesía, irracional. Era en verdad "la palabra puesta al servicio de la embriaguez" que permite que *otro* se apodere del hombre. La embriaguez y el canto hacían de la desesperación una forma de ser para la muerte que, lejos de la filosófica *razón para morir*, de la razón que vence a la muerte, prefiere solaparla por gracia del amor desesperado. Anacreonte *versus* Platón. El combate clásico culmina en esa expulsión que lanza al ebrio panida al crujió de dientes. Zambrano asecha cada instante del drama con una lucidez sobrecogedora que no excluye su sempiterno sentido de la caridad.

Pero es apenas el principio: si en la aurora de la Razón la filosofía alega que la razón y sólo ella ofrece consuelo, "en los tiempos modernos, la desolación ha venido de la filosofía y el consuelo de la poesía." Al preferir la belleza (que por visible enamora) a la razón, la poesía equivoca el camino, puesto que de percibir la sabiduría como percibe la belleza no dudaría en elegir a ésta sobre aquélla: la presencia invisible de la se-

biduría le anuncia al filósofo un origen al que debe reintegrarse; el poeta, al elegir lo visible, subordina la verdad a la belleza de lo inmediato. Su contemplación de la belleza está impregnada de amor,

su vivir no comienza por una búsqueda, sino por una embriagadora posesión. El poeta tiene lo que no ha buscado y más que poseer, se siente poseído.

Es fiel a lo que ya tiene, no se siente en déficit como el filósofo, sino en exceso, cargado de una carga que no comprende, por lo que tiene que hablar aunque no sepa lo que dice, para bien, puesto que, al no saberlo, revela "que es muy superior a un entendimiento humano la palabra que de su boca sale; con ello nos muestra que es más que humano lo que en su cuerpo habita." Esclavo de la palabra (y no su poseedor: el filósofo), el poeta no puede ni quiere existir fuera de la palabra, delira como en los primeros lenguajes, padece la tiranía de las fuerzas que lo habitan y desprende de ese padecimiento una ética peculiar: la del martirio, que, a partir de Baudelaire, es un martirio pleno de conciencia.

Mas no se piense que la glosa que realizo con la torpeza de quien, pasmado, no acierta a articularse de otro modo, semeje ni por mucho lo que podría pasar por ser una glosa de Zambrano al *Fedro* o a *La República*. El texto de Zambrano, que recorre, a partir de este momento, las variantes que el conflicto adquiere durante la modernidad, avanza con la certidumbre analítica más recia y con una gratificante calidad poética. Si, por ejemplo, recuerda la historia de Glaucos en *La República*, inicia unas variaciones de una rara intensidad que a la vez apoyan el desarrollo de las ideas y enhebran su fina poesía:

Nada más desconcertantemente melancólico que ciertas playas a la hora de la baja mar; criaturas extrañísimas han quedado abandonadas sobre la arena húmeda y un aire de destrucción parece flotar sobre todo. El mar parece ser el agente cómico de la destrucción, de la aniquilación lenta, cautelosa e inexorable de ese algo macizo, óseo que parece constituir la naturaleza humana... El mar destruye por la seducción, con la violencia sinuosa del encanto...

Las revelaciones de nutritiva poesía al servicio de la lucidez intransigente de Zambrano pueblan por igual las demás

secciones, en las que toca las relaciones entre la poesía y la mística, la ética y la metafísica. Más allá de sus dones intelectivos y de su cristalina escritura, el texto remite a la gran constante de Zambrano: el amor que transpira en cada párrafo hasta convertirse en una práctica constitutiva del pensar y el escribir. Sus signos detienen la mirada, iluminan perspectivas, encienden los intereses de nuestra curiosidad. Pero, sobre todo, consiguen remitirnos al sentimiento inmediato de nuestra propia presencia, como exige Valéry a sus lecturas indispensables. Y junto al amor, la fe. El pensamiento amoroso de Zambrano la lleva a postular una religión hecha de caridad y fe que se antoja determinante en su humanismo. Quizá por ello se pueda decir de su pensamiento lo que decía Chesterton de los grandes poetas, los que dan la impresión de sabiduría porque no perdieron el tiempo inventando una filosofía pequeña, toda vez que habían heredado una grande. Zambrano parece ale-

grarse, desde la óptica de su fe, de que hoy la verdad se reconozca como parcial y, al hacerlo, se acerque al terreno de la poesía, mientras que la poesía "al sufrir el martirio de la lucidez, se aproxima a la razón." Sin embargo, ambas, filosofía y poesía, tendrán que graduarse a lo que Zambrano insinúa como una verdad superior a la Verdad misma, algo más allá de la razón, la verdad y el ser. Ese lugar donde reside la divinidad conciliatoria de la fe de la pensadora:

Allí donde, desde hace largos tiempos, espera la verdad revelada e indescifrable, la verdad donde, realmente, la "caridad está hechizada". Caridad y comunión que no han trascendido al pensamiento, porque nadie ha podido todavía pensar este "logos lleno de gracia y de verdad".

tada hacia la cosecha de trigo para la exportación. El inestable clima político que imperó después de 1910, sin embargo, los obligó primero a refugiarse en la capital de la república, y posteriormente a abandonar el país. En 1917, convencido de que la situación interna había mejorado, y decidido a recuperar sus terrenos y ponerlos nuevamente a trabajar, el señor Evans regresó a México, para fallecer al poco tiempo. Es entonces cuando se inicia la verdadera epopeya de la Evans. Durante los siguientes seis años, habrá de dedicarse en cuerpo y alma a la defensa de sus propiedades, hasta que finalmente, en las postrimerías del régimen oregonista, cae abatida en una emboscada supuestamente tendida por los agraristas locales.

¿Cuáles son los móviles que inducen a esta mujer envidada, de salud aparentemente precaria, a emprender el retorno a una solitaria y parcialmente destruida hacienda poblana ubicada en una de las zonas más conflictivas de México? La prolífica y animada correspondencia que mantiene con su hermana, Daisy Pettus, nos da la clave. Para Rosalie Evans, la recuperación de la hacienda significa, más que nada, reivindicar la memoria de su desaparecido esposo, cuya imagen se funde con la tierra que les había brindado los días más felices de su vida. Un fragmento de su diario nos revela su estado de ánimo: "Como relámpago pensé en tu cuerpo como el pequeño grano que con tanta frecuencia has sostenido en tu mano y me lo has mostrado con orgullo para probar lo espléndido que es el trigo que puede producir San Pedro".

En una de sus misivas, Evans afirma: "Yo no tengo ambiciones, fuera de la

CARTAS DESDE MÉXICO

de Rosalie Evans

por David Aylett

- Estudio introductorio de Eugenia Meyer. Traducción de Thelma E. de Santamaría. Editorial Offset, Colección Testimonio, México 1986, 587 pp.

DE LA AVALANCHA de testimonios arrojados por la Revolución Mexicana, pocos materiales revelaron la visión de los vencidos que constituyeron el blanco predilecto de la retórica revolucionaria de la época: los terratenientes. Los apologistas letrados del antiguo régimen solían ser los políticos desplazados del cientificismo o sus cortesanos ideológicos, y no los beneficiarios rurales de la *pax porfiriana*. Por ello, las *Cartas Desde México*, de Rosalie Evans, publicadas originalmente hace más de sesenta años en los Estados Unidos, revisten un interés algo más que pasajero.

La autora — oriunda de Texas — arribó a México con sus padres y una de sus hermanas en 1896, cuando todavía no rebasaba la adolescencia. No tardó en incorporarse definitivamente a las filas de la acaudalada colonia extranjera radicada en el país, puesto que en 1898 contrajo nupcias con Harry Evans, hijo de un conocido inversionista británico, cuyos negocios habían prosperado bajo el gobierno de Díaz. En 1904, el marido de Rosalie renunció a su puesto en el Banco de Londres y México, y adquirió la vieja y abandonada hacienda de San Pedro Coxtocan, lo-

calizada a pocos kilómetros de la ciudad de Puebla.

La pareja de los Evans, gracias a un excelente sistema de riego introducido por Harry, logró transformar la hacienda en una empresa productiva, orien-



que ya conoces: mi afianzanza por devolverte la propiedad a Harry. La ilusión de que la estaba consiguiendo para él me ha impulsado a correr todos los riesgos...". Su apego a la tierra y su determinación de retenerla a toda costa, hacen que la autora se asemeje a ciertos personajes de John Steinbeck, aunque también muestra destellos de una *belle* proveniente de la plantocracia sufreña *declassé* que acostumbraba retratar F. Scott Fitzgerald: sólo que la obsesión de la Evans por preservar —contra viento y marea— lo que considera suyo por derecho le impide entregarse de lleno a los triviales pasatiempos veraniegos de las anfitrionas de *Old Dixie*. Es cierto que sus frecuentes peregrinajes a la ciudad de México le brindan la oportunidad de cobijarse con las matronas de los salones de té, sin descuidar los convites de pipa y guante y los días de campo en el Club Reforma. Pero Rosalie sabe fijar sus prioridades: "No puedo aceptar ni la mitad de las invitaciones que recibo, pero voy siempre que puedo, para aumentar el interés general en mi caso".

Como muchas extranjeras de su posición social, Rosalie Evans nunca logra conciliar su brutal fascinación por México con su desprecio aberrante por los mexicanos. Su existencia se debate, pues, en una ambigüedad extrema: por un lado, su "cruzada sagrada" hace inconcebible que abandone sus dorados campos de trigo; por otro, sus alusiones insultantes a los nativos sugieren que dicho paso sería lo más aconsejable. El espíritu de Kate, la *femme célèbre* de D.H. Lawrence en *La Serpiente Emplumada*, es omnipresente. Con todo, la matriarca de San Pedro Coxtoco era capaz de ejercer una autoridad esencialmente benévola en su feudo, y los aproximadamente doscientos laboradores que le ayudaban con la cosecha se referían a su patrona afectuosamente como "niña". El desconcierto que la violencia rural provocó en muchos campesinos fue análogo a la experiencia sufrida por los esclavos de las plantaciones algodoneras de los Estados Unidos después de la guerra civil. Mientras sus redentores supuestos les aseguraban que habían sido emancipados, ellos se dirigían inactivamente a sus viejos amos en busca de sustento. Margaret Mitchell estaría orgullosa de la viuda de Evans.

Otros fantasmas literarios también andan al acecho. La muerte en las inmediaciones de San Pedro no es tan sólo un fenómeno cotidiano, una posibilidad real que día tras día cobra más fuerza, sino un elemento vital de ese mundo real e imaginario que ha construido Rosalie Evans. Son abundantes sus referencias a la muerte en las cartas a su hermano. Es así como su condición humana y espiritual la predisponen a adoptar el papel de un personaje

de Juan Rulfo. Los dueños anteriores de San Pedro deciden exhumar los restos de sus abuelos de la capilla, hecho que llegaría a perturbar a tal grado el sueño de la propietaria actual y sus atemorizadas sirvientas que terminan por compenetrarse con las ánimas en pena, las almas de Don Fernando y *Mamá Mónica* que aún deambulan por la tierra. Desde luego, la celebración de una misa pone punto final a los sollozos fantasmales que habían estremecido la calma nocturna de la desdichada hacienda.

Para el lector cuya dieta ha sido saturada por el salero historiográfico contemporáneo —frecuentemente propenso a flagelar al irritante bicho subjetivista en aras de una ortodoxia cuantificable— las cartas de Evans bien podrían tener un efecto correctivo, si no es que curativo. El valor del testimonio suele ponerse en entredicho cuando revela verdades incómodas o amenaza con deshilvanar tesis cuidadosamente labradas. Otros observadores extranjeros —piénsese en John Kenneth Turner, John Reed, Edith O'Shaughnessy y Rosa King— publicaron relatos memorables sobre México, pero para la gran mayoría de estos escritores, los eventos nacionales jamás adquirieron el carácter de vida o muerte que iban a tener para Evans. Ciertamente, Reed anduvo con la tropa villista, y Turner con los magonistas, pero en ambos casos esto reflejó compromisos políticos libremente asumidos. En el caso de Evans, estamos ante una figura que se coloca con una pasión casi mesiánica, y por razones que poco tienen que ver con su predilección política, en contra de un impresionante conjunto de fuerzas desatadas por el proceso revolucionario. Como lo indican con particular agudeza sus misivas, Evans se la jugó con un México que estaba dejando de existir, pero esto no impidió que ella demostrara una habilidad extraordinaria para describir otro México en busca de definición: el México bronco de Obregón, el México agrario de los hermanos Arenas.

Hay mucha tela de donde cortar. En un nivel, Evans logra mandarnos una atenta "invitación a la microhistoria": las relaciones de poder en el agitado medio rural, la obcecada permanencia de las costumbres más vetustas del pueblo, el respeto a la autoridad (sea ésta tradicional, jurídica o carismática), el frágil equilibrio de fuerzas que respaldaba la coalición revolucionaria triunfante, el carácter improvisado de muchas decisiones políticas, en fin, el impacto frontal de la Revolución en un lugar muy específico. En otro nivel, la autora proporciona un cuadro deslumbrante de los períodos gubernamenta-

les de Carranza y Obregón: ambos decididos a consolidar una base de poder centralizado que diera el traste con los factionalismos y tendencias centrifugas, pero a la vez conscientes de que sólo el maniobrar constante entre poderosos grupos de demandantes les puede asegurar la supervivencia política y física. La sombra de éstos dos caudillos invade el texto a cada momento. Evans se topa una y otra vez con el estilo personal de gobernar, la resistencia a establecer compromisos concretos; mueve sus propias influencias dentro del cuerpo diplomático, la prensa y el mundo político con tal de lograr que los vientos del cambio dejen incólume su hacienda. Sus sospechas de que sus tierras no serán repartidas entre los indígenas de la localidad se ven reforzadas cuando oye que las haciendas vecinas de San Lorenzo y Polaxtia están en manos de parientes de Alberto Pani, en el primer caso, y de Juan Andrew Almazán y Manuel Montes (su peor enemigo) en el segundo. Confronta a Obregón con este argumento: "Señor, ¿se da cuenta de que no le estoy pidiendo ningún favor, ninguna concesión? La tierra es mía, me la dejó mi esposo, fue pagada por él y usted está deliberadamente incitando a su gente contra mí, para robar a una mujer, una extranjera, una viuda, en su propio país".

Las cartas de Evans están repletas de alusiones a importantes personajes de los años veinte. Germán Lizt Arzubide, poeta poblanco y último sobreviviente del movimiento *Estridentista* —a quien la S.E.P. acaba de rendir un homenaje en la sala Manuel M. Ponce— hace una breve aparición en San Pedro como inspector de haciendas: "un verdadero bolchevique; estos son los hombres que nos están arruinando". A lo largo de su odisea, Evans ha podido contar con un protector para detener a los agraristas: ya sea el administrador Iago Menocal (quien se suma a la rebelión delahuertista), el tejano Dashiell ("anda armado hasta los dientes y no se atreve a dejarme sola ni un segundo") o el alemán Juan Strathaus (herido en la emboscada en que muere su patrona), pero es su bravura personal, robustecida por un rifle Winchester, una carabina 30-30, un Colt 45, y una jauría de perros lo que inclina la balanza les más de las veces. Sin olvidar el factor diplomático.

Como ya lo había presagiado ella misma en diversas ocasiones, Evans termina muerta a tiros, pero a diferencia de la mayoría de las demás víctimas que arrojó la contienda revolucionaria, la suya es una muerte hasta cierto punto anelada, un final fulminante a una vida que lo había sido en igual medida.

Las palabras empleadas por F. Scott Fitzgerald para describir a uno de sus personajes más perdurables —Ailie Calhoun— pueden ser un justo epitafio: “el tipo sureño en toda su pureza... tenía la destreza azucarada por una simplicidad dulce y locuaz, el historial evocado de fieles padres, hermanos y admiradores que se remontaba a la época heroica del sur, la frescura ina-

gotable adquirida en la lucha interminable con el calor. Habla notas en su voz que ordenaban a esclavos de acá para allá y marchitaban a capitanes yanquis, y luego, notas suaves, mimosas, que mezclaban su encanto desconocido con la noche”.

que renunció a causa de la enfermedad. Desde el principio del cuento, la oscilación entre realidad y fantasía se cristaliza en torno a la enfermedad: “Cuando algunos hablan de somatización como de un mecanismo real e inevitable, con amargura me digo que la vida es más compleja de lo que suponen”. Somatización o hipocondría, estamos ante un mal que procede por igual de la realidad y de la imaginación, y que se instala en el centro de una vida para regular sus peripecias. Un poco más adelante en el cuento, Adolfo Bioy Casares ensaya una caracterización de la hipocondría con el humor que no lo abandona, diría, ni en los peores momentos. Después de la primera visita al médico admite el protagonista: “Reflexioné que si no salía de dudas me preparaba un futuro angustioso, y que si preguntaba me exponía a recibir como respuesta una certidumbre capaz de volver imposible la continuación de la vida”. De la misma manera, en el episodio más dramático del cuento, cuando el personaje está en un verdadero delirio y busca por las calles de Venecia a la Daniela que piensa haber reconocido debajo de la máscara de un dominó, cuando literalmente se le va la vida en perseguir a la única mujer que ha amado, como quien busca una aguja en un pajar, el escritor pone en su boca una frase como ésta: “La imposibilidad de mirarias a todas (las mujeres) significaba un riesgo al que no me resignaba”. La extraña ambigüedad que encierra esta frase, tan parecida a un lapsus que saca su comicidad de su incongruencia, es sintomática de la manera en que Bioy Casares lleva a lo largo de su cuento, y hasta en los más mínimos detalles de lenguaje, la oscilación entre dos o varias realidades, varios tonos, distintos registros de narración.

CRÓNICA DE NARRATIVA

por Fabienne Bradu

- Adolfo Bioy Casares, *Historias desafiadas*, Alianza Tres Editorial, Madrid, 1986, 172 pp.
- Silvina Ocampo, *Y así sucesivamente*, Tusquets Editores, La flauta mágica, Barcelona, 1987, 183 pp.

LA PAREJA FANTÁSTICA

ES FUERTE LA tentación de reunir en un solo comentario a dos de los más grandes inventores de ficciones fantásticas en este continente y en este siglo: Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. La pareja que forman en la vida real es lo de menos; sólo importa la que han ido formando, a lo largo de los años y de sus libros, en la historia de la literatura argentina. Distintos son; inconfundibles son: cada cual desarrolla una visión propia de lo fantástico: el rigor, la contención y una impecable lógica son los sellos de las creaciones de Adolfo Bioy Casares, Silvina Ocampo se distingue por una desenfrenada apertura de la imaginación hacia regiones insospechadas de la realidad. Sé que ambos han rehusado dar publicidad a su vida privada, y que Silvina Ocampo ha calificado esta “separación” pública como una cuestión de “civilización”. Sin embargo, ahora que las circunstancias nos lo permiten —la salida casi simultánea de sus últimos cuentos: *Historias desafiadas*, *Y así sucesivamente*—, valga la osadía de juntarlos a pesar de cuanto sus ficciones los separen. Que ellos y los lectores me perdonen que los haga comparar, aquí también, el mismo techo, aunque éste sea sólo el de una crónica.

“Conjeturé que ese país indocumentado y ese heresiarca anónimo eran una ficción improvisada por la modestia de Bioy para justificar una frase”, escribe Borges en su célebre cuento “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. (La frase era, por supuesto: “los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres”). Borges exagera sin duda, pero no podemos dejar de percibir, aún a través de la lupa de la caricatura, un certero retrato de la actitud de Bioy Casares ante sus propias

ficciones. En este nuevo conjunto de historias, Adolfo Bioy Casares se muestra a la altura de sus mejores ficciones de antaño: no hay sorpresas, pero tampoco recetas que significarían un segundo hervor de sus temas favoritos. Estas *Historias desafiadas* siguen afirmando la profunda convicción de Bioy Casares de que la realidad puede revelarse simultáneamente en dos vertientes que corren paralelas y cuyo encuentro suscita el escritor en el reducido espacio de sus cuentos. Ya se ha dicho: lo fantástico no es, para Bioy Casares, equivalente a lo sobrenatural, porque esto último no se explica, permanece en la literatura como una zona compacta e impenetrable que apela más bien a la creencia del lector. Al contrario, Bioy Casares busca convencer, poniendo al servicio de realidades diversas una misma e implacable lógica y ofreciéndoles soluciones narrativas sólidamente equilibradas. Para él, lo fantástico es, como lo era para Stevenson o James, la oscilación entre dos posibilidades de interpretación que en ningún momento se excluyen o se debilitan una a la otra. La maestría de Bioy Casares se debe en gran parte a su escritura limpia y tersa que, si bien fluye con asombrosa naturalidad, no deja nunca de ejercer un control absoluto sobre las realidades que se propone restituirlas. Nada más alejado del estilo de Bioy Casares que lo espectacular, lo ruidoso, en pocas palabras, el circo de la literatura.

“Máscaras venecianas” es un cuento admirable. Lo es no solamente por su impecable hechura sino también porque congrega varios de los tópicos de la literatura que Adolfo Bioy Casares ha marcado inconfundiblemente con su propio sello. El personaje de este cuento, avasallado por una misteriosa enfermedad, va a recorrer el mundo entero en pos de una mujer (Daniela) a la

Es notable, en este mismo sentido, su manejo de los diálogos. Por ejemplo, después de la ruptura del protagonista con su amante, Daniela, a causa de la maldita enfermedad y de una breve descripción del desamparo que le provoca la separación, introduce Bioy Casares un simbólico duelo verbal entre el lugar común del sufrimiento amoroso y la insinuación de la dimensión fantástica hacia la que, finalmente, se orientará el cuento: “—Buenos Aires sin Daniela es otra ciudad —le confiesa el protagonista a su amigo Massey, quien habrá de casarse con la Daniela perdida—. Si es así, —le contesta el amigo— tal vez te sirva de aliento algo que he leído en una revista: en otras ciudades suele haber dobles de las personas que conocemos.” En este diálogo se sitúa el “despegue” hacia la dimensión fantástica, y se puede ver

cómo lo prepara Bioy Casares: parte de una observación que es en realidad un tópicus del lenguaje amoroso (una frase digna casi de una telenovela sentimental), toma el sentido literal de la reflexión e insinúa la posibilidad fantástica del cuento, prácticamente a través de una descalificación ("algo que he leído en una revista"). Reencontramos en estos dos diálogos la oscilación de los tonos que mucho contribuyen a la coexistencia de esta doble realidad. El "despegue" se realiza sin aspavientos, tomando como asidero inicial y principio de la lógica posterior un juego de registros lingüísticos que son, por supuesto, la conformación más tangible de lo fantástico en la literatura.

El relato en primera persona, tan predilecto de Bioy Casares, es un instrumento más para conservar la oscilación entre las dos lógicas de interpretación. Le permite, sobre todo, imprimir al cuento el ritmo pausado y contenido de la oscilación. El lector sigue así los titubeos del protagonista, sus resistencias y sus abandonos frente al descubrimiento de la existencia de un "doble" de Daniela. Antes de conocer la explicación "científica" del misterio, arriesga la hipótesis de las gemelas que, por lo demás, pronto desecha como una respuesta insuficiente e insatisfactoria. El final del cuento —el desembocamiento de las dos lógicas que se desarrollaron a la par— puede causar cierta desilusión a los que no están familiarizados con las teorías "científicas" de Bioy Casares. Estos inventos científicos que, por lo general, se sustentan en principios auténticos, podrían parecer como soluciones sacadas de la manga para justificar la explicación "racionalista" de la existencia de los dobles. En este caso, se trata del aceleramiento del crecimiento humano que permite así crear réplicas de los seres humanos en un tiempo breve. La Daniela con quien se ha casado Massey es un clon de la original, y en esta proeza científica reside una clave posible del encuentro del protagonista con una Daniela auténtica y otra Daniela idéntica pero inauténtica. Pero Bioy Casares compensa lo artificioso de la solución "científica" con un salto rotundo al registro que maneja el personaje principal. En efecto, haciendo a un lado la explicación que le acaba de dar Massey y sin reparar en todo lo extraordinario del hallazgo científico, éste declara: "—No me interesa una mujer idéntica. La quiero a ella". Y el cuento que partió de los tópicos del amor, despegó hacia el delirio y descubrió una dimensión fantástica del mundo, vuelve a aterrizar en esta zona del lugar común, como si todo este cuento fuera en rigor una banal y psicologizante aventura de amor y de desencuentro. A Bioy Casares le interesa mucho esta recaída final, concebida como una es-

pecie de apagamiento en el que se dibuja la sonrisa calma del que sabe de las cosas elementales de la vida y del amor. Esto es, al menos, lo que nos sugieren las palabras finales de Massey: "Daniela me dijo que al ver tu cara en el bar comprendí que seguías queriéndola. Piensa que reanudar un viejo amor no tiene sentido. Para evitar una discusión inútil, cuando le dijeron que no corrías peligro, se fue en el primer avión".

Volviendo al "retrato" que hacía Borges de la actitud de su amigo escritor, se podría decir que Bioy Casares inventa sus historias, busca peripecias y las arma con sumo cuidado para tan sólo expresar una idea o un tema que ejercen sobre él una gran fascinación. En "Máscaras venecianas" se lee, como de peso, esta frase singular: "Muchos opinan que la inteligencia es un estorbo para la felicidad. El verdadero estorbo es la imaginación". Sé que habría algo de exageración en afirmar que todo el cuento fue inventado para ilustrar esta sola reflexión. Sin embargo, la sospecha existe de que las ficciones de Bioy Casares podrían dar lugar a otro libro de muy escasa extensión: él que formaría la suma de estos casi aforismos, desperdigados entre la maleza de las anécdotas.

Es esta misma impresión la que se registra ante un cuento como "El cuarto sin ventanas". Un turista argentino, escritor por más señas, decide visitar Berlín del Este, aprovechando su estancia en Berlín del Oeste. El relato parece esforzarse en perder al lector en las peripecias del viaje: la angustia al pasar la frontera, la atmósfera policiaca, los signos del autoritarismo del régimen, el temor a la represión, etcétera. Sin embargo, en medio de tantas aventuras con acentuado color político, se desprende una extraordinaria visión: la del límite del universo, que resurge como un recuerdo de la infancia y se manifiesta así: "Vaya a saber por qué imaginaba un cuarto desnudo, sin ventanas, con las paredes descascaradas y mugrosas, con el piso gris, de cemento". Sería fácil, demasiado fácil, interpretar este cuento como una especie de alegoría, establecer correspondencias de carácter ideológico entre la visión que tiene el niño del límite del universo y los paisajes habitacionales de los países del Este. Creo más bien que, más allá de esta interpretación o contra esta interpretación, está una vez más la fabulosa capacidad de Bioy Casares para hilar toda una serie de peripecias con el solo fin de revivir una imagen insólita o, simplemente, de decirlo. Acaso, no sería éste el sentido de las palabras que le dirige su acompañante: "Menos mal que se dedicó a la literatura. El que se

pierde en las circunstancias no encuentra la verdad".

Es curioso que Bioy Casares haya escogido el signo del exceso y del descomedimiento para adjetivar estas "historias" que, al contrario, se caracterizan por un extremado rigor: de lógica, de escritura, de narración. Pero en esto quizá resida el desafío: en hacer caber en unas cuantas páginas toda esta inventiva y tantas realidades.

Si el rigor fuera el signo distintivo de las ficciones fantásticas de Bioy Casares, el de las creaciones de Silvina Ocampo sería el vigor. En cada nuevo libro, Silvina Ocampo parece seguir con su misma búsqueda de identidad, y el camino que escoge para hacerlo es perder "lo que labra la identidad". Su búsqueda es una especie de camaleonismo que le permite internarse en la variedad del mundo para encarnar alguna fantasía de sí. "...eso de estar sola es siempre una ilusión, porque uno nunca está solo, uno está habitado por infinitos seres y lugares", escribe en un cuento titulado "Algo inolvidable" y que forma parte del volumen: *Y así sucesivamente*. Silvina Ocampo se busca perdiéndose: hacia más y más posibilidades de ser, en una continua fuga hacia todo lo que su imaginación puede expresar como ficciones del yo, del ser humano, de lo múltiple y de la inabarcable riqueza del mundo. Una fuga continua, una escritura que va siempre hacia adelante, sin titubeos, sin miedos, sin moral ni cuidados por el lector poco apto para seguirla en sus fantásticos ensayos de sí, y de la realidad. Soñar y despertar, soñar sin freno, soñar los sueños y soñar en los sueños, es este movimiento el que se reinicia en cada cuento y se resume en el título del libro: Para buscarse, Silvina Ocampo inventa un caos donde el único orden está en la fascinante poética de sus visiones.

André Gide escribe acerca del "escritor complejo" (ése que se define por una atormentada complejidad interior y que necesita de la invención de nuevos personajes sin nunca agotarse): "Ce n'est pas lui qu'il peint, mais ce qu'il peint, il aurait pu le devenir s'il n'était pas devenu tout lui-même". Esta caracterización me parece convenir bastante al caso de Silvina Ocampo, y sobre todo en lo que dicha actitud implica: dejarse libremente encarnar en una amplia diversidad de personajes, temas, objetos y no volver hacia sí, "ne jamais revenir à soi". Por esta razón tal vez, los cuentos de Silvina Ocampo suelen carecer de final, de redondez, sugiriendo así que el avance hacia nue-

vas exploraciones podría continuar y que no hay otro remedio que interrumpirlo. Cada cuento es una aventura, un riesgo, que difícilmente acepta el regreso: hacia el punto de partida, a veces hacia el asidero autobiográfico del cual había arrancado. En este sentido los cuentos de Silvina Ocampo son autobiográficos, aunque la marca autobiográfica reside casi exclusivamente en el ejercicio de la imaginación, no en el cómo ni en el qué se inventa, sino en el continuo inventarse.

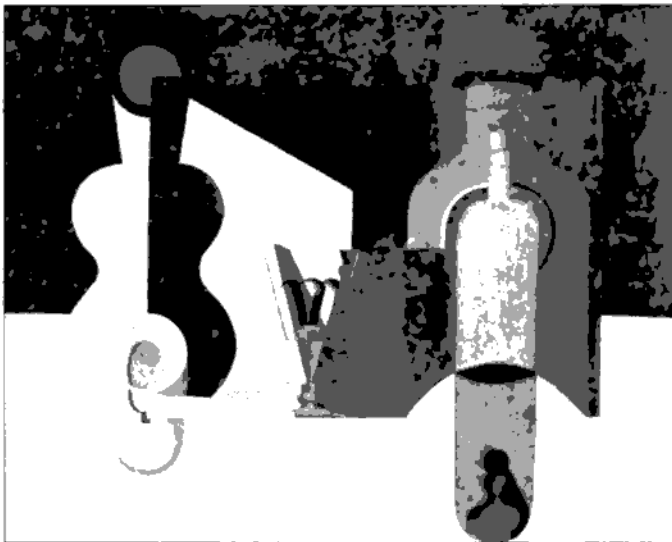
A diferencia de Bioy Casares, Silvina Ocampo opera por sucesivas y violentas aperturas hacia inesperados campos imaginarios. Puede partir de un tono confesional que le otorgaría al cuento una especie de tronco autobiográfico (evidentemente, una ficción autobiográfica), para luego irse por una rama que constituye un esguince radical hacia otra atmósfera, otra realidad, incluso otro personaje; una o dos páginas después, escoge otra rama y la va siguiendo hasta que su atención esté requerida por una rama más, que es otra torcedura en el cuento, y así sucesivamente. El cuento "En el bosque de los helechos" comienza con la narración en primera persona de una niña de once años que se fuga con un gladiador en un extraño bosque. En las primeras líneas del cuento, el tono recogido y enternecido hace aflorar un recuerdo: "Tengo recuerdos de una madre que me quería mucho y no me descuidaba; de un padre que me miraba apenas", pero ya en esta parte de íntima confesión aparece la violencia en una frase como ésta: "Tal vez me enamoré de un gladiador, que después de violarme bruscamente, me regaló un caramelo". El primer diálogo que interviene poco después de la parte intro-

ductoria y de este curioso aviso, abandona por completo el "yo" para retratar a distancia al personaje, y sin el menor empacho, Silvina Ocampo empieza de nuevo su historia, párrafo seguido, con esta frase rotunda: "Esta niña se llamaba Agnus; nunca se sabrá por qué". No solamente se tiene la impresión de que el cuento tomó otra dirección, sino de que, casi, se trata de otro cuento. "En memorias secretas de una niña", el mismo efecto se repite pero en una caja de resonancias mayor.

El principio del cuento crea la ilusión de un autorretrato que en mucho nos recuerda la figura discreta y secreta de la escritora: "Soy como soy, sin pretensiones, ni siquiera para conseguir algo que sería importante dentro de mi celda, pues vivo como en una celda donde nadie puede entrar, salvo yo misma con mis innumerables exigencias, a veces imposibles, otras tan posibles que parecen a veces de niña. Mi vida transcurre como la vida de una monja, sin que las privaciones me duelan o me den tristeza; esto no significa que soy indiferente a las bellezas del amor o de la dulce amistad. Quisiera ser clara para contar mi vida y la sensibilidad de mi corazón. Muchos creen que soy un ser aparte de todos los que viven en este mundo tan desprestigiado. Espero que sepan interpretarme de modo racional y despojado de coquetería. La soledad me vuelve totalmente sincera y lo que escribo se vuelve totalmente increíble para gente que vive en una sociedad hermética. (...) Un día, tal vez, salga de mi secreto, feliz de imaginar otros mundos más decorativos y audaces, que esombren a cualquiera,

con la profundidad de mi confianza". Y esto que parece todo un programa de introspección y de devenir, se convierte bruscamente en el relato del naufragio de una muñeca en medio de una apocalíptica inundación, para luego transformarse en la insinuación de una relación lesbiana ("Entonces me besó y puso su lengua en mi boca. Parecía una frutilla recién cortada."), y acaba con la ilusión de la literatura como posible rescate de realidades al límite de la credibilidad y del olvido. Silvina Ocampo avanza en sus exploraciones a grandes saltos; es muy reacia a las "explicaciones", e incluso al ritmo de la progresión, a los deslices, a las transiciones, y su estilo y su rara sintaxis reproducen con gran fidelidad esta suerte de vértigo que le confieren su audacia y su insatisfacción de toparse con los límites de una situación, de una realidad, de una posibilidad de ser. Así lo expresa, en el cuento titulado "El rival", cuando le hace decir a su personaje: "... el mucho más lejos existe en nuestra tierra con insistencia en cuanto creemos llegar a un sitio determinado". Porque de esto se trata: de ir, frontalmente, más allá de los límites comunes y de sentir, más allá de los nuevos límites recién descubiertos, la apatencia de rebasarlos por curiosidad, por juego, por una insatisfacción fundamental.

Es esta "estrategia" la que reconocemos en el cuento que da título al volumen. "Y así sucesivamente" empieza con un recuento de lo que es amar y de las precauciones "para no perder nunca lo amado". "Se aprende a amar todo aquello que lo rodea cuando se está con él". Y Silvina Ocampo consigna la minuciosa, tierna y tangible particularidad, el "aquí y ahora" del amor que busca precaverse del olvido y del desamparo: "Una bufanda que tenía puesta, la camisa, el pañuelo, la almohada donde se reclinan las cabezas, con sus vainillas falsas, la flor deshojada o un pimpollo en un vaso, la cortina de la ventana siempre entreabierta, el tapiz debajo de los pies desnudos, un cuarto de baño, un espejo que hay que tirar porque está roto y nunca se tira, en la calle una casa donde nos detuvimos y oímos para siempre los acordes de un piano, o un perro perdido que recogimos, o el jardincito abandonado con una estatua de estuco que representa a Baco, o una sirena maltrecha que no arroja agua sino barro de su boquita de serpiente, o el cielo que nunca es el mismo bosque de edificios y caras indescifrables". Pero después de construirse tantos diques protectores, de sitiar al amado con los límites de su propia e insustituible particularidad, Silvina Ocampo se propone buscar el olvido en la única rivera abierta: la del



mar, "en la costa entre los tamarindos". Y allí se desvanecen los límites, se adentra la escritora en la posible y ancha zona del olvido: un territorio desconocido al que uno, según ella, se acerca así: "Entonces se arrodilla el que quiere dormir a gritos y junta la arena con sus dos manos para formar algo que no sabe lo que es; queriendo formar el absoluto olvido con algo desconocido". El cuento gira bruscamente, se instala en el presente y, a través del ansia por hallar el olvido, nos pone ante el encuentro de un muchacho y de una sirena. El olvido llega, al traspasar otro límite, cuando el muchacho se hunde en el mar para dormir con la sirena a la que no puede olvidar, como cuando el mal se cura con el mismo mal. "Contempló el mundo que lo rodeaba. Se inundó de sal, de yodo, de amor; estudió la costa, los líquenes, las algas, la escollera, las rocas. Oyó el grito inolvidable de las gaviotas. Se comió una cámara fotográfica. Retrató a

su amada. Conservó el retrato. Se sintió amado, ineludiblemente fiel. Durmió con ella en el agua. No es tan difícil. Ni siquiera imposible, declaró el enamorado. ¿Y ella? Que alguien del fondo del mar conteste".

En otro cuento del libro, "Algo inolvidable", Silvina Ocampo insiste en una aclaración que es importante para entender el carácter de su arte narrativo; dice, a través de uno de sus múltiples personajes: "Al demostrar que la realidad puede ser fantástica, desperté el odio de los que se habían dedicado a las obras de ficción". Esta distinción es algo más que un simple juego de palabras o de conceptos literarios. Reitera la convicción que ella tiene de que no se puede vivir y crear simultáneamente, que la creación es una vida aparte, que hace olvidar la vida misma, digamos: la vida real.

la de Cobo Borda. Para ambos, hay un solo suelo: el hispanoamericano. Sólo que los españoles no aparecen. Hay tal necesidad (todavía) de independencia lírica que se da por sentado algo que todavía está muy de pie: nuestra dependencia de los cánones poéticos metropolitanos. Marginando esta conciencia, ni Cobo Borda ni Ortega remarcan la *originalidad* de la poesía latinoamericana, que reside, justamente, en su condición diferencial *dentro* de la poesía en lengua castellana. Así todo queda claro. Y seguimos en la misma oscuridad. Se señala una diferencia, se insiste en una *razón* de ser, pero no se dice de qué diferencia se trata ni respecto de qué modelo. Mucho menos se dice si se trata de una razón de amor o de exterminio. Señores: toda diferencia se da respecto de *otro*, condición *sine qua non* para ser el mismo. Consultar: Rubén Darío. ¿O acaso la realización de una antología debe ser una contribución más a la entropía?

CRÓNICA DE POESÍA

por Eduardo Milán

III

- Julio Ortega, *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, México, Siglo XXI Editores, 1987.
- Néstor Perlonger, *Alambres*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1987.

MEJORANDO

I

CREO QUE HAY únicamente dos formas de hacer una antología poética: partir de un criterio absolutamente subjetivo o hacer una antología, justamente, de *poéticas*. Para lo primero hay que tener un gusto infalible; para lo segundo un conocimiento solvente. Todo híbrido resultante de esa aleación cojea. Recientemente aludí a la *Antología de la poesía hispanoamericana* de Juan Gustavo Cobo Borda. Dije allí que ese trabajo estaba a medio camino de lo que creía que debía ser: un corte sincrónico, tejo a través de la historia poética latinoamericana que resaltara el aspecto *formal* de nuestra poesía, y no un encadenamiento diacrónico movido por la circunstancia biográfica de los autores elegidos. Fundamenté tal creencia en la convicción de que nuestra realidad poética es mestiza, plural y no permite una visión historicista del hecho poético, condenada de antemano a una deuda de visión con las metrópolis estéticas europeas. Como además creo que el adjetivo *hispanoamericana* que acompaña siempre a nuestra poesía es falso, porque, sentido co-

mún demanda, prescindimos en el momento del recuento de la parte española, o sea, de nuestra realidad nieta, el término latinoamericano en su consideración poética debe aludir a una especificidad. Quiero decir: o unimos a la poesía en lengua castellana en un solo mapa o reclamamos para la poesía latinoamericana la especificidad de visión que merece, de acuerdo a su especificidad formal mestiza.

Toda otra consideración me parece demagógica.

II

Si el cuestionamiento de un adjetivo debe llevar a un antologador a una reconsideración de nuestra realidad histórica, bueno, pues, debería hacerlo. Si bien la poesía no se define por la Historia (preferiría creer que la refuta), la poesía de un continente a la hora de su antología sí debe atender a las condicionantes que la originan. Para toda empresa de este tipo, aun para una labor sincrónico-formal, se requiere una condición: la del deslinde. Primero, un levantamiento del suelo, luego, un levantamiento del habla: siempre se habla sobre un suelo. La *Antología* de Julio Ortega repite el error terminológico de

Si bien la introducción de la *Antología* de Cobo Borda era algo confusa, pesada y poco transparente, se intentaba allí dar una visión de la pluralidad de condiciones de nuestra poesía. Era un prólogo escrito a todo vapor, con una técnica casi de *collage*. Pero se intentaba razonar sobre el fenómeno. La introducción de Ortega *pretende ser* más "moderna" y, por lo mismo, más abstractizante. Casi se diría que es una reflexión sobre las *poéticas*. Pero, bien leído, no funciona. Jorge Luis Borges, quien echó una serie de maravillas a la tierra, también echó una serie de mitificaciones. La mayor de ellas: en la literatura latinoamericana, se hizo cargo de la mitificación del lector. Casi un parte-aguas: antes de Borges se escribía, después de Borges se lee. Humildad de humildades: todo es vanidad. Julio Ortega retoma el impulso borgiano y construye una antología *para el lector*.

Podría preguntarse acerca del sentido que puede tener una antología para escritores — que creo que son fundamentales y deberían circular entre media docena de iniciados —, pero, tomándolo al pie del sentido, creo que debe interpretarse su propuesta como un trabajo de co-lectura, esto es, en términos borgesianos, de re-escritura: mientras el lector va leyendo, va escribiendo la antología. Antología: lección de pedagogía. En plena postmodernidad, con la consecuente recaída en la antigüedad clásica, es bueno recordar aquí que los educadores del pueblo, para los griegos, eran los poetas, no los críticos. Esta transferencia de trabajo del an-

tologador al lector impide al cronista un análisis serio de la tarea crítica. Es una lástima.

IV

Hay algo muy meritorio en la antología de Ortega: la inclusión de los jóvenes. Cobo Borda no alcanzaba esa orilla. Aunque corrijo: la inclusión de *algunos* jóvenes. Si bien incluye poetas nacidos hasta 1950, lo cual es una demostración de valentía, esta valentía está menguada por la resonancia de algunos poetas incluidos. Es el caso, por ejemplo, del chileno Raúl Zurita (1951). Zurita es un muy buen poeta, casi se podría decir que, con sólo tres libros publicados, es un excelente poeta. Ha sorprendido a la crítica latinoamericana por la utilización de un lenguaje casi inédito: parecería que toma a la poesía como algo tan extraño que la combinatoria resultante es también extremadamente extraña. El mismo Zurita ha rogado que no lo consideren poeta sino, más justiciariamente, un "artista". La inclusión de Zurita es justa. Pero lo que quiero resaltar es que es demasiado evidente: no hay crítico de poesía latinoamericana mayor de cuarenta años que no se doble frente a la *dicción* Zurita. Incluirlo entre los más jóvenes resulta tan evidente como incluir a Octavio Paz entre los mayores. Quiero decir: Ortega no se juega por la duda. Y si no lo hace, no hay apuesta. Cuando incluye a otro joven, el dominicano Alexis Gómez (1951) fracasó: es un poeta absolutamente menor y prescindible. Otro de los novísimos incluidos, el argentino Arturo Carrera, es sorprendido con un fragmento de su libro *Oro*, libro precoz que no constituye sus mejores momentos. Aquí podría haber la disculpa de que en el momento de cierre de la antología Carrera no había publicado todavía sus libros claves. Pero si es cierto que la antología tiene más de cuatro años de elaboración, como el mismo Ortega confiesa, para esa fecha Carrera ya había publicado uno de sus libros fundamentales *La partera canta* (Sudamericana, 1982). Siguiendo con argentinos, Ortega prescinde de Osvaldo Lamborghini, uno de los padres de la novísima poesía argentina, y de dos de sus exponentes últimos más importantes: Néstor Perlongher y Emeterio Cerro. ¿Por qué? Porque produce vértigo. De los nuevos poetas mexicanos, Ortega incluye tres: David Huerta, Alberto Blanco y Coral Bracho. Las tres inclusiones son justas. Pero considere el lector mexicano cuáles son las ausencias. Yo doy algunas: José Luis Rivas, Ricardo Castillo, Antonio Deltoro, Verónica Volkow.

Uno de los argumentos para justificar ausencias que maneja Ortega es el de no repetir poéticas. Así, dentro de

II

la poesía uruguaya aparecen dos voces femeninas: Amanda Berenguer e Idea Vilaríño, pertenecientes a la misma generación: la llamada "generación del 45". La mejor poeta de esta generación, a mi modo de ver, es Ida Vitale. ¿Considera Ortega, como razón de su exclusión, a su poética demasiado parecida a la de Berenguer o a su nombre demasiado parecido al de Idea Vilaríño? Un acto de justicia: la inclusión de Gerardo Deniz. Sigue uno de injusticia: la exclusión de Eduardo Lizalde. Quisiera saber por qué. Y si la condición de la ausencia es la no repetición: ¿por qué no figura Roberto Echavarrén, quien posee una voz, le guste o no le guste a Ortega, absolutamente inconfundible dentro de la nueva poesía latinoamericana? Todas estas preguntas quedarán presumiblemente sin respuesta. La condición de una antología parece seguir siendo la de la puerta: no responder. Dureza de estos tiempos antológicos.

VISION DE LOS DESAPARECIDOS

I

Toda verdadera poesía se mete con o arremete contra la Historia con mayúsculas, la reduce, la minimiza y trata de incluir el devenir humano en una historia mínima, un lugar al sol donde el hombre viva más cercano a su deseo. Deseo del sol, el hombre *traffito* por la cotidianidad, *atravesado* por la minúscula del tiempo encuentra en el poema un lugar al margen del ruido metélico de la carcajada del Poder. El Poder escribe la Historia, la Historia lo suscribe: ellos dialogan. Y mientras tanto el poema pasa. La Historia latinoamericana de este siglo no fue demasiado cuestionada por la poesía. Más bien fue alabada: el *Canto General* de Neruda es un ejemplo. Octavio Paz generalizó. Dijo: "La Historia es el error". Se refería, claro, al discurso de la Historia, ese discurso que en cada gesto insignificante *nos habla*. Un carpintero en Galilea construye una mesa. Ese acto confirma su cotidianidad. Pero cuando el hijo del carpintero es clavado en la madera comienza el discurso del Árbol, el discurso *sobre* el objeto que da comienzo a la Historia o, en su defecto, a la Religión. Ese pasaje de la minúscula a la mayúscula se llama mitificación. El mito está directamente relacionado con la idea de fundación. Los grandes poemas *históricos* están en la raíz de una identidad nacional. De ahí que necesiten héroes y, más aún, agonistas. De ahí que el comienzo exija el martirologio. En el principio fue el cadáver.

¿Qué ocurre cuando un poeta arremete contra los héroes nacionales? ¿Qué ocurre cuando los héroes nacionales comienzan a ser leídos desde su cotidianidad? Se derrumba el discurso del Poder. Comienza *Alambres*, de Néstor Perlongher (Buenos Aires, 1949). Perlongher había publicado anteriormente *Austria-Hungría*, otra colección de poemas (Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980). Aunque se trataba de su primer libro, el argentino evidenciaba ya algunos recursos que componen *Alambres*: la recuperación, aunque entrecortada especialmente, de la sintaxis, aliada a una predilección por el procedimiento de *roza y se prolonga* que constituye la metonimia. No fijaba: dejaba ir. *Alambres* sucede al recurso anterior pero ahora llevado al extremo: se trata de dejar de ser, de continuamente dar en otra cosa: devenir otro, devenir mujer, devenir gato, travestimientos que cuestionan directamente el principio de identidad que funda la metáfora. Se trata de una sintaxis no en función de la constitución de un *logos* sino de un tobogán que permita al hablante deslizarse hacia el lugar donde quiere estar o ser. Desde el ángulo del *hablante poético*, se trata de la búsqueda de la *otredad*, del ingreso al círculo del deseo que siempre está a la deriva, que nos anula —y certifica— al entrar en ese *otro* que es el deseo mismo. ¿Pero cómo conseguir la otredad sin que el procedimiento se transforme en un síntoma de esquizofrenia lírica? Solamente dando cuenta del discurso de la Historia. En este sentido, para certificar su eficacia, Perlongher entra a seco en la Historia rioplatense. No por azar *Alambres* abre con un poema sobre la figura del caudillo Fructuoso Rivera, uno de los héroes históricos uruguayos muy vinculado a la historia de las guerras post-independistas entre portefios y montevidianos. Pero Rivera (ese es el nombre del poema) está tomado directamente en su acepción etimológico-significante: es el nombre de la orilla, el margen del agua. Estamos en el borde. La mitología saboteada por Perlongher no se reduce a la simiente historiográfica de una nación: es una mitología *transplatina*, que atraviesa el agua que separa a Argentina de Uruguay: el Río de la Plata. Esta mitopoeía de Perlongher bautiza al movimiento poético más importante de la nueva literatura consureña: el *movimiento transplatino* (Perlongher, Arturo Carrera, Roberto Echavarrén, Emeterio Cerro, Osvaldo Lamborghini —recientemente fallecido y uno de los mayores exponentes del grupo— y otros). Particularizar en vez de generalizar: lo

transplatino se apoya en el concepto de *neobarroco*, parodia rioplatense del tan mentado *neobarroco* latinoamericano. Esa lama, subsuelo mítico del Río de la Plata, fue por donde fueron a fundar a Borges (cf. "Fundación mítica de Buenos Aires"). Parodia de la Historia en favor del día a día, la poesía de Perlongher es también parodia del substrato de la literatura argentina. Desde la literatura metalingüística de Borges al existencialismo nebuloso de Ernesto Sábato, pasando por el *Martin Fierro* de José Hernández, el discurso literario argentino también entra en la danza. Hay una mimesis evidenciada del vocabulario "criollista" literario y una recuperación del lenguaje ajejo que la sos-

tenía. Perlongher es consciente de que la Historia está sostenida por el lenguaje, no sólo por la escritura sino específicamente por las palabras. Dar cuenta de ese lenguaje es atender al híbrido resultante entre palabras vivas y palabras muertas, palabras "modernas" y las echadas al río del tiempo, arrinconadas al agua por el uso que descarta.

III

El cadáver es como el fuego: si está el principio debe estar al final. *Alambres* cierra con un largo poema llamado, jus-

Los libros de Vuelta

tamente, "Cadáveres". El tema del poema es, aparentemente, la desaparición de los 30,000 militantes de la izquierda argentina durante el lúgubre período de dictadura militar. Dividido en estrofas casi de pie quebrado, cada una cierra con la afirmación: "Hay cadáveres". Pero a medida que avanza el poema, el espectro referencial comienza a ensancharse. El referente político-social inmediato deja paso a subtemas que no configuran el momento histórico inicial: los primeros cadáveres son ahora los cadáveres de los indígenas masacrados por la civilización o, en

Explicación del antólogo

Acaba de salir mi *Antología de poesía hispanoamericana actual* en Siglo XXI, y la ocasión parece buena para charlar un rato sobre el tema. Después de haber publicado no pocas selecciones y muestras de nueva escritura, me doy cuenta de que la edición antológica es un género de por sí, y no precisamente uno nuevo aunque su naturaleza misma sea la novedad. Por eso, en tanto género la antología se debe del todo a la lectura, es su espejo y, no pocas veces, su espejismo. Las antologías capturan un momento del discurrir de la letra, y el tiempo pasa más rápido por ellas. En las bibliotecas tienen su lugar antes de los libros propiamente dichos, como introducciones provisionales a lo que supuestamente es más estable, si bien se multiplican, al modo de pre-suplementos, en ese espacio de la anterioridad donde ensayan las memorias del porvenir. Hechas de la lectura, sólo pueden ser hijas de su tiempo.

Entre nosotros, contradictoriamente suelen justificarse tanto en la arbitrariedad como en la autoridad; y, a veces, en ambas a la vez, o sea en la arbitrariamente asumida autoridad de un lector encarnizado en su lectura. Leemos las antologías para ver quiénes no están y comprobar así la idiosincracia del editor. Nuestras antologías se definen por sus exclusiones, por sus actos de injusticia siempre justificada. De allí que desaten polémicas inauditas, separen a las generaciones y grupos literarios confrontados, y hasta promuevan la enemistad. Esta condición poco civil de las antologías es propia de nuestra literatura, y es extraña a otras. Sólo entre nosotros se espera de una antología la justicia. Y es inevitable, por lo mismo, comprobar, cada vez, las muchas injusticias, porque no es posible devolverle a cada poeta el reconocimiento que aguarda ya no del porvenir de la literatura sino de la fugacidad del presente antológico. Como en casi todo, también aquí se trata de un problema de mala distribución. En inglés hay muchas antologías, bastante diferentes entre ellas, y aunque se repiten ciertos nombres, uno siempre encuentra nuevos poetas. En español, el bien limitado de las páginas disponibles es más limitado aún, y a la distribución de páginas por poeta hay que restar la de páginas por país, por grupos generacionales, y si cabe, por estilos o movimientos, lo cual obliga a elegir menos poetas. Como estos se multiplican en proporción inversa a las antologías, cada vez uno elige, entre los más jóvenes, menos.

En el caso de mi *Antología*, al final, he intentado varios y complejos equilibrios, pero he tenido que dejar fuera a muchos, y no por razones valorativas sino por necesidades internas del género, que siendo uno de permutaciones permite fijar mejor una muestra de lo que se escribe que un juicio sobre quienes escriben. Se me han quedado varios amigos en el tintero, pero estoy seguro que no se sentirán excluidos sino meramente traspuestos en la más grande antología de esta literatura en la que todos somos alguna página. En ese sentido, toda antología es ya la selección hecha dentro de una más extensa, y si uno tuviera más espacio sumaría no sin entusiasmo, ya que siempre hay más y quizá mejores poemas que leer.

términos del discurso del Poder, por la eucación de Sarmiento Civilización/barbarie. No hay una alusión directa a tal o cual campaña histórica pero el hecho histórico está sustituido por el lenguaje decimonónico. Del repaso histórico Perlongher salta al presente y el lenguaje acusa el cambio. El poeta se mimetiza con distintos registros del habla, tanto del habla cotidiana como del habla, por ejemplo, de la radionovela o de la telenovela. La inclusión del lenguaje del kitsch no desentona porque el hilo conductor continúa el mismo: "Hay cadáveres". Partiendo de una circunstancia histórica precisa, Perlongher salta hacia atrás y hacia adelante para significar: *estamos rodeados*. En este sen-

tido la acusación es clara: no se trata de una circunstancia, la muerte está encerrada en la Historia misma y a través de ella se propaga. Descodificar la Historia es descodificar su discurso, es decir, su lenguaje. Basta con descodificar ese lenguaje para que surjan los referentes muertos que ese lenguaje encierra. En este sentido, al sabotear la Historia Perlongher la revive. La inocencia, en este caso la inocencia frente al lenguaje, es un problema de irresponsabilidad moral. Los signos pueden estar desprovistos de sentido, como ha-

querido significar la poesía moderna. Pero ese sentido puede estar enterrado vivo y su piel adherida al significante. Se trata, en otras palabras, de hacer aparecer a los desaparecidos, pero a todos los desaparecidos, no sólo a los que se perdieron en determinada circunstancia histórica. Con este largo poema, Néstor Perlongher se sitúa como una figura ineludible dentro de la nueva poesía latinoamericana. Se trata de un poema histórico en el único buen sentido del término: en el sentido de revitalizar.

Por eso, no entiendo la lógica de los demandantes que reprochan a las antologías la no presencia de unos y la presencia de otros. Es evidente que con la lista de los que no están cualquiera puede publicar su propia antología. En hora buena. Nos hace falta más espacio, más páginas, más tomos, para que la fugacidad del presente sea aunque escurridiza al menos compartida.

Hace unos años salieron dos antologías bastante bien hechas. La del español Jorge Rodríguez Padrón (Austral) y la del colombiano Juan Gustavo Cobo Borda (Fondo de Cultura Económica) son paralelas y tienen cosas en común. La primera es muy cómoda: elige 24 poetas allí donde es posible elegir 80. El tomo cumple con su propósito selectivo y presentativo; es más bien una muestra restringida, y marcada por los valores poéticos de los años 80. Le falta el arrebato de nuestros post-vanguardistas y la audacia exploratoria de los más jóvenes. Con la de Cobo Borda uno no puede sino acordar plenamente; es una antología que confirma las evidencias: todos sus poetas son importantes, altamente legibles; es por eso muy poco arbitraria, aunque ligeramente niveladora: los poetas tienden a parecerse más que a distinguirse. Con estos antecedentes próximos, y luego de cuatro años de trabajar con cientos de libros y manuscritos, a mí sólo me quedaban los caminos del riesgo. Felizmente.

He querido hacer una antología de la lectura: de los poemas que en la lectura desatan una mayor reacción química, una cierta epifánica certidumbre. El lector dirá.

Aunque escaso, el género tiene una gran tradición entre nosotros. Desde los repertorios americanistas de comienzos del XIX (liras patrióticas y musas nacionales) hasta la robusta compilación de Marcelino Menéndez Pelayo: desde las muestras de principios de este siglo impresas en Madrid y París (bibliotecas americanistas donde sólo el modernismo, lo más fugaz, permanece) hasta la antología de las vanguardias de Huidobro, Hidalgo y Borges, y la frondosa de *Laurel* (evocada con humor por Octavio Paz). Vale la pena recordar la que en Estados Unidos publicó en edición bilingüe Dudley Fitts (*Antología de poesía latinoamericana contemporánea*, 1942), que es excelente porque presentó lo mejor de su momento. Borges hizo una de poesía argentina, convencional; Lezama, una de poesía cubana, voluminosa; Paz, Chumacero, Pacheco y Aridjis, *Poesía en movimiento*, que sigue leyéndose bien. La antología de Aldo Pellegrini en Seix Barral es una muy buena primera lectura de la poesía contemporánea nuestra, aunque recayó en la división del tomo entre países. Olivio Jiménez es autor de otra, latinoamericana, en Alianza Editorial, que no pasa de los nacidos en los años 10, pero que es muy equilibrada. Carlos Moneivás, Gabriel Zaid y Sandro Cohen son autores de muestras mexicanas, no menos necesarias. En Puerto Rico, Josemarón Meléndez dio a conocer en su *Antología de la sospecha* la nueva y muy viva poesía de la isla. Ahora que el escenario se rehace con la presencia de nuevos y muy distintos jóvenes poetas, hacen falta antologías que descubran ese bosque para que los árboles de siempre no nos impidan verlo.

Vienen bien estos libros vivos de noticias.

Julio Ortega