

LIBROS

CRISTÓBAL NONATO

DE CARLOS FUENTES

POR ADOLFO CASTAÑÓN

• Fondo de Cultura Económica, México, 1967; 569 pp.

EN MÉXICO, EL PASADO está tan presente que nos devora. No lo olvidamos; nos olvidamos en él, vivimos en su seno, renovamos su autovida a través de nuestros usos y reacciones heredadas. Vivimos tan inmersos en nosotros mismos que nos cuesta trabajo vernos en México y no en el aquí implacable de nuestra obsesiva y pendenciera memoria; nos cuesta considerarnos una ficha más del dominó hispanoamericano y no el ombligo geográfico de una tradición alimentada por rencorosos rescoldos, hecha de venganza y remordimientos. La riqueza de la poesía, de las artes plásticas, de la historia y del periodismo y la pobreza, por no decir la miseria, del teatro, la crítica y la filosofía tal vez expliquen la dificultad que tenemos para vernos en tercera persona, así como nuestra peligrosa facilidad para el monólogo, la sensibilidad instintiva de la lírica y la plástica, la expresión espontánea y la historia como alegato. En este horizonte, una obra como la de Carlos Fuentes resulta necesariamente polémica. Su preocupación personal por su tradición y sus raíces no siempre coinciden exactamente con las voces obsesivas de nuestros sentimientos comunitarios. Su sed narrativa de conocimiento, su necesidad de nombrar y reconocer, la claridad fulminante con que ha adivinado la esencia teatral de nuestra vida pública tienen el curioso e injusto efecto de hacer aparecer al más grande novelista mexicano vivo como un saqueador de nuestros tesoros arqueológicos espirituales.

Si *El laberinto de la soledad* nos in-

vitaba a ser contemporáneos de todos los hombres, la obra de Fuentes parece exigirnos a sus coterráneos que seamos también y, en primer lugar, contemporáneos de todos los mexicanos. Tal exigencia tiene para el autor un elevado precio pues él, a pesar de su aparatoso afán, no siempre logra esa contemporaneidad, suscitando, en el mexicano entrenado, la incomodidad de la decepción. Si a Carlos Fuentes le cuesta trabajo entendernos, a nosotros nos cuesta trabajo entenderlo a él porque no siempre nos entendemos a nosotros mismos, porque no escribe para ser entendido sino para saciar a los dioses formidables de su vocación de escritor y tal vez a los ídolos críticos de una modernidad que puede confundirse con la moda.

Y sin embargo lo leemos. Lo leemos a pesar de que, como en *Cristóbal Nonato*, se envuelve en la espesa cascada de un monólogo más meditativo y expresionista que propiamente narrativo. Todo eso no impide una admiración abierta por su laborioso ingenio, por la fidelidad con que sigue los fantasmas de su vocación; no impide una simpatía incongruente por una literatura que resulta auténtica a pesar de su propio autor, un aprecio a ese "don extenso" del novelista, tan afín al de Diego Rivera como atinadamente apunta Octavio Paz. Y, en fin, una estimación sin regateos a la disponibilidad con que el novelista posee y se deja poseer por el lenguaje en una agonía de la que no están ausentes la grandeza pero tampoco la ofuscación, donde la innegable comunión con el otro a través de su

lenguaje —a fuerza de parodiar Fuentes va más allá de la parodia— suele alterar con la redundancia, la greguería y el disparate.

Lo leemos también a pesar de sus opiniones, de la estética supersticiosa que lo hace depender de una sentimental filosofía de la historia mexicana y que constantemente lo pone en las manos crispadas de la profecía. Lo leemos a pesar de que él parece no leerse como si estuviese esperando la aparición del epígono que lo sistematizara y que fuese capaz de colonizar con la forma y la perfección el continente descubierto por él. En *Cristóbal Nonato* el genio visionario de Fuentes escribe una novela en forma de profecía y donde se alternan la política y la ciencia ficción, los paisajes apocalípticos, el costumbrismo prospectivo y los monólogos visionarios. Una profecía acerca de la destrucción de la espiritualidad mexicana y de sus valores intra-históricos. Una profecía desesperada, nutrida por una pulsión de muerte, guerra, violencia, subversión, amenaza y catástrofe recorre el cuerpo de esta novela donde se reitera una antigua obsesión de Carlos Fuentes: la norteamericanización mexicana como vietnamización de México. La región más transparente contenida hasta ahora en los perimetros de la ciudad de México se desborda por todo el territorio nacional y el corrosivo fantasma de la urbanización se apodera del país transformándolo en una suerte de Medio Oriente criollo, mestizo. Gracias a este proceso se explicita en *Cristóbal Nonato* el pacto que hasta ahora mantiene el autor con los

símbolos constitutivos de la identidad nacional republicana. La llegada al poder del PAN —partido proverbial de la reacción mexicana—, el advenimiento del Ayatola Matamoros y sus chusmas guadalupanas, la quiebra del proyecto nacional independiente forjado por la república de Juárez sugieren en *Cristóbal Nonato* que el autor identifica —no sin razón— la decadencia del Estado mexicano con el apocalipsis del país. *Cristóbal Nonato* expresa que la destrucción de México es la destrucción de sus ideas constitucionales. Precisamente, uno de los pasajes más logrados, emotivos y significativos de la novela (“11. Patria, sé siempre fiel a ti misma”) describe a Benito Juárez huyendo por el desierto de Chihuahua y “cargando los archivos de la República desde la Presidencia de Guadalupe Victoria hasta la fecha como si fuese un paquetito de cartas de amor...” Desde México, no se puede entender *Cristóbal Nonato* si no se entiende este amor desesperado por una patria en vías de desaparición. Ese es el nudo emotivo que, como un cordón umbilical, liga fatalmente a la novela con los símbolos del Estado en una relación necesaria y —no es una figura del lenguaje— erótica, como lo prueba el uso y abuso de la “Suave patria” de López Velarde. Esta liga infunde a su imaginación literaria y política un tinte acudadamente pasional. Pero si la formación nacionalista de Carlos Fuentes le impide imaginar para México un futuro que no sea apocalíptico —al menos apocalíptico del Estado—, su sensibilidad despierta, su oído, es capaz de extenderse hasta cubrir y comprender en su lóbulo el laberinto mexicano y su figura. Su instintiva inteligencia acústica, el radar de su oído le permite desplazarse como un murciélago por las entrañas morales de México. A semejanza del castellano italianizante y portugués del almirante Cristóbal Colón, la lengua de *Cristóbal Nonato* oye el español mexicano desde los reinos ajenos de otras lenguas y desde ahí les restituye la singularidad y la frecuencia que a los aborígenes se nos escapan. Ese lazo erótico y emotivo con los símbolos le permite al autor dialogar con las mitologías como si fuesen personas y engranar desde muy adentro con la propensión a la alegoría tan característica de la literatura española clásica. También le impide alcanzar la “impersonalidad” que impone el canon

consagrado por la poesía moderna —pienso en Eliot—. Sin embargo, ese nudo emotivo con los símbolos es el único nervio capaz de darle vida a su personajes. Podemos retener la tercia que nos parece más lograda: Ángeles, la madre de Cristóbal, el Ayatola Matamoros y su hija Colasa. Cristóbal nonato, más allá, no es un personaje propiamente dicho. No lo es porque sólo quiere ser el sujeto en construcción de una obra en construcción, la libertad del lenguaje en proceso de encarnación y personificación. La lengua de Fuentes, hirviente y visceral, apresurada y trilingüe, lépera y barroca aparece como una gran matriz convulsa dentro de la cual se gesta el monstruo de la novela, un *freak* literario indiferente a los cánones, a los códigos genéticos y genéricos. Hay en *Cristóbal Nonato* una voluntad goyesca y vanguardista de abrir el lenguaje al mundo. La retórica terrorista según la cual la retórica no tiene razón de ser preside una escritura volcánica, antiacadémica y anticastiza y que hereda de Víctor Hugo el reconocimiento arrebatado de que sólo hay pureza en la fuerza. Formal y sustantivamente *Cristóbal Nonato* se presenta como un himno a la energía, una celebración maniquea y discursiva de las fuerzas simbólicas e inconscientes que se tensan en México y le dan su rostro. Su escritura se abre sin mucha disimulación a la religiosidad, a la escritura como oración. Más que de la prosa narrativa, *Cristóbal Nonato* participa de la plegaria y de la poesía. Por esta razón, la primera reacción suscitada por esta novela dialógica y heteroglósica, polifónica y políglota, es la de extrañar y distanciar al lector.¹ Esa distancia —tiránico ritual de la vanguardia— no es precisamente el objetivo de la lengua en prosa que busca la comunicación, sino más bien de la poesía y de la lírica que ensayan la lealtad a una experiencia interior. De ahí que si bien *Cristóbal Nonato* puede representar un momento significativo de la historia de la novela en México en la medida en que se presenta una gran síntesis de la trayectoria novelística de Carlos Fuentes, no se puede pasar por alto que su verdadera contribución a la experiencia literaria mexicana se advierte mejor desde el ángulo de la poesía. Sucede con *Cristóbal Nonato* lo que con la ópera: la emoción no se desprende de la inteligencia, de la intriga y el argumento

sino del poder de la voz; no debe buscarse en los personajes sino en la calidad de su canción y, tal vez, en los fastos de su coreografía.

Así *Cristóbal Nonato* recapitula en sus páginas la historia narrativa de Fuentes. No sólo presenta un mural profético de México. Dibuja un panorama, traza el mapa fantástico de una geografía moral. La vitalidad, la garra de Fuentes se deben en buena parte a que invierte encarnadamente un conjunto de sobreentendidos de la vida literaria nacional: la vida cotidiana civil es aburrida y estéril y sólo en la aventura personal existe la posibilidad de creación. La narrativa mexicana de los últimos años ilustra servilmente este concepto. Lo ilustra hasta la saciedad en sus fantasías solipsistas, en su amor por la basura, en su alergia a la épica, en su necesidad de paraísos artificiales, en su exotismo y erotismo de pacotilla, en su intelectualización tediosa de la relación conyugal. Fuentes encarna una apasionada negación de ese consenso. Para el autor de *Cristóbal Nonato* sólo se vive la vigilia que se comparte y sólo se puede compartir el lenguaje que no es un lenguaje privado. En la obra de Carlos Fuentes en general y en *Cristóbal Nonato* en particular proliferan los lenguajes, las hablas. Las parodias se entrecruzan y chocan, también proliferan y se entrecruzan los lugares comunes, los signos compartidos, los símbolos. Esa búsqueda intransigente de una comunidad de imágenes y de un lenguaje compartible y compartido suelen amenazar a su obra con una artificialidad que sólo advertimos sus compatriotas, nosotros, los mexicanos, los destinatarios elegidos de esa intención comunicativa. En México, se le ha reprochado a Fuentes que escribe para el extranjero. Se trata de un juego paradójico de óptica: apasionada, desesperanzadamente, Carlos Fuentes, en particular en *Cristóbal Nonato*, escribe para los mexicanos, describe en su profecía la agonía espiritual de México.

W.B. Yeats —citado por Fuentes— y Jean Paulhan, el sigiloso crítico de la N.R.F., conocían bien los resortes de este misterio de la comunicación: las palabras que son poesía para el que las padece y encuentra, suelen parecer retórica, lugar común, artificio y literatura para el que las observa desde el exterior. Esta amenaza retórica, hondamente arraigada en la naturaleza

del lenguaje, es la sombra permanente que amenaza una obra, como la de Carlos Fuentes, desvelada por el espectro de la sinceridad, inspirada, si no es que entusiasmada, por el diálogo incesante e imposible del novelista con el cuerpo social que (lo) ha elegido como su interlocutor. De ahí el lector como elector.

Los símbolos ocupan en su narración un lugar privilegiado, tal vez exagerado. Es natural. El símbolo y el lugar común son las monedas que más fácilmente se prestan al establecimiento de una comunicación. *Cristóbal Nonato* —sobra decirlo— despliega una humanidad y un paisaje definitivamente emblemáticos. El régimen revolucionario mexicano culmina en una convulsión apocalíptica en esta obra; paralelamente, una revolución formal se apodera de la novela. Carnaval, mascarada, desfile de geografías alegóricas, circo y cine, ópera y revolución, la novela de Fuentes gira infatigablemente como una ruleta en la que se pierden y ganan grandes cantidades de información y emoción. El premio de la ruleta no es despreciable: descubrir un símbolo genuino en un personaje, dar con las alegorías definitivas del ser mexicano, identificar el rostro que tienen las voces de la tradición, nombrar grandes actitudes colectivas. Los riesgos de pérdida no son menores: confusión y profusión, trivialización, creación de caricaturas más que de personajes y explosión demográfica de los símbolos de

la condición nacional. No se puede negar que el proyecto de novela carnaval y de narración polifónica se realiza en *Cristóbal Nonato* con escatológica plenitud. *Cristóbal* novela en su montaña rusa la cultura nacional popular en una combinación única porque sólo su autor podría haberla escrito. *Cristóbal Nonato* no es ni quiere ser una novela en el sentido tradicional de la palabra. Su autor tampoco es un artista en el sentido artesanal, aunque nadie puede negar que es un virtuoso de su propia singularidad. Esto sugiere que Fuentes ha apostado a la creación de un autor y una personalidad antes que a la de una obra despersonalizada por el anonimato de la tradición. Un autor, por cierto, sísmico y telúrico, familiarizado peligrosamente con la geología del mito, trágicamente dotado de una visión radiográfica que le permite ver con mayor claridad los arquetipos que las personas. *Cristóbal Nonato* figura así un volcán en erupción, su lengua es lava que funde brutal e incandescentemente todos los materiales, su historia es un paisaje ardiente pero sobre todo una interminable sucesión de fuegos de artificio, espectáculos de coherencia y chisporroteos, musculosa exhibición de fuerza y de poder narrativo en la cual el personaje definitivo es el lenguaje mismo. Novela-volcán, *Cristóbal Nonato* sólo tolera al lector que se funde en su fuego y se disuelve en el calor de su entusiasmo verbal; sólo se abre a

la obtinación del que vence la pétrea superficie de sus monólogos introductorios. Es una novela bárbara y que respira barbarie en la medida en que no le admite al lector distancia ni reserva y le exige una sistemática renuncia a la inteligencia. No seduce: avasalla. No manipula con sigilosa eficacia: se impone con desesperación y violencia al lector, lo secuestra por la fuerza apasionada de su fe en sí misma. Esta estética de la fuerza se encadena, como es sabido, a la tradición barroca que es, según algunos como Lezama Lima y Fuentes mismo, la única puerta auténtica de Hispanoamérica hacia la modernidad. Híbrida, profusa, delirante, grotesca y megalotécnica, la novela barroca y experimental que es *Cristóbal* se inclina a la religión de la energía, al culto de una imaginación explosiva que excluye la forma y el cauce, la arquitectura. Por esa debilidad de la forma impone una lectura fragmentaria o entrópica, desperdicia sus energías y las del lector que termina exhausto y presa del vértigo, a pesar de las enormes cualidades de este enorme novelista desigual entre las cuales no son las últimas la simpatía un tanto circense, el humor grueso, la puntada chusca, la alegre truculencia que hacen de *Cristóbal Nonato* un ciclope risueño.

¹ Otra explicación de esa distancia puede verse en el ensayo que Christopher Domínguez ha dedicado a este autor en *Proceso* a fines de 1987.

CRISTÓBAL NONATO

DE CARLOS FUENTES

POR JULIO ORTEGA

• Fondo de Cultura Económica, México, 1987, 569 pp.

EL QUINTO centenario del descubrimiento de América terminará en más de un libro pero la nueva novela de Carlos Fuentes lo anticipa como una parodia del apocalipsis. En *Cristóbal Nonato* 1992 es el año en que todas las crisis hacen de México la capital del subdesarrollo. Fuentes nos confronta con una verdadera pesadilla latinoamericana donde todas nuestras

miserias presentes se suman en un país desmembrado, invadido y saqueado. El quinto centenario no podría haber tenido un mejor narrador visionario. De un pretexto ha producido un postexto sobre el paisaje de una biblioteca de promesas y frustraciones; por que entre *Cristóbal Colón* y *Cristóbal Nonato*, entre el descubridor y el colonizado, América ha perdido el futuro.

Todo en *Cristóbal Nonato* es extraordinario, y en esa medida es un homenaje a la imaginación del descubrimiento; pero es al mismo tiempo una contradicción al ritual celebratorio: en lugar de la invención de América estamos aquí ante su extravío. En lugar de la utopía de Vasco de Quiroga el futuro está ocupado por la antiutopía de Ronald Ranger.

La historia es aquí el escenario sobre el que se levanta la novela. La noción de un origen que conmemorar es convertida en un concurso extravagante: serán premiados los padres del niño que nazca primero el 12 de octubre de 1992. Desde el vientre de su madre, gestándose para un concurso, Cristóbal asume la voz narrativa. En nueve capítulos (que son las estaciones de la novela naciendo en nuestra lectura) Cristóbal registra toda la información sobre sus padres, sus parientes, su ciudad y su país. Todo lo escucha e inscribe en sus células, en su memoria prenatal, actuando así como una suerte de "chip" mexicano. La memoria de Cristóbal (Colón navegando en el lenguaje) es, por cierto, la escritura misma. De modo que el lenguaje (brillante, abrumador, circulatorio) es aquí un verdadero líquido amniótico (y semiótico); la novela, un vientre materno; y el lector (llamado Elector), un testigo que asiste con humor a la gestación de un relato profundamente humorístico y desaforado. La novela se da a luz placenteramente, desde su placenta histórica, con la fluidez y locucidad de un mito cómico. Historia (tiempo lineal: pesadilla del futuro) y mito (tiempo circular: comedia del mundo al revés) se funden en el discurso de una novela que con la licencia imaginativa de la utopía (verdadero *tour de force* y *Mexican tour*) produce una extraordinaria sátira de la condición político-social de América Latina. No en vano la figura patriarcal de Quevedo se alza sobre las ruinas: la indignación moral y estoica arden aquí detrás del espectáculo caricaturesco y grotesco.

Carlos Fuentes ha escrito varias novelas de muy alta calidad, y no poca dificultad. De los grandes narradores hispanoamericanos es el que menos complacencia ha mostrado con su propia obra, a pesar de su diversidad. No sólo casi todas sus novelas son diferentes entre sí y no se han simplificado para el mercado sino que varias de ellas inician proyectos narrativos completos, tal vez irrepetibles. Escritas con la misma pasión, fluidez y elocuencia, se deben a su propia actualidad histórica y literaria, cuya forma exploran en textos siempre abiertos, animados por su contextualización crítica y su pasión deliberante. Aunque posiblemente su novela más representativa sea *La muerte de Artemio Cruz*, y la más ambiciosa *Terra Nostra*, son *Aura*, *Cum-*

pleaños y *Una familia lejana* sus novelas más persuasivas porque en ellas, como en una pieza musical barroca, el artificio y la poesía se funden con la autoridad de una forma compleja, en sí misma suficiente. Tampoco es casual que estas tres novelas, como también *Cambio de piel*, otro de sus textos exploratorios de esta dirección, se interroguen por la persona y sus representaciones canjeadas, por el otro en el laberinto del yo, por la mitología, en fin, de la identidad. Porque si al comienzo de la historia está el mito, al final de la persona está la fábula. Y la novela es la reconstrucción de la fábula (del yo que se abre en el cuento) sobre el escenario de la historia, ese cuento de cuentos. Sobre las historias para llorar se levantan las historias para reír. O dicho de otro modo, la novela es el cuento sobre las representaciones que la pasión de vivir designa como lo real. A la crítica sobre la narrativa de Carlos Fuentes le falta todavía ir más allá de las primeras evidencias. Mito, historia, identidad, no son categorías dadas que permitan un mero seguimiento de sus variantes en cada novela. Ocurren como una retórica, en primer lugar, donde el yo basa sus referentes que, en el proceso del relato, son puestos en duda o rehechos. Fuentes no escribe novelas para demostrar el atavismo de los ciudadanos mexicanos, ni la supervivencia de los arquetipos femeninos, ni la robustez de la identidad hispánica. Cervantes y Joyce, de quienes es aprovechado lector, no se lo permitirían. Claro que no se puede decir que Fuentes esté incontaminado por las ideas. Tampoco dejaba de estarlo Cortázar en *Rayuela*, cuyas especulaciones son una retórica a nombre del arte heroico. En eso Fuentes es el narrador por excelencia: es capaz de convertir el Código Civil en una novela; y, por lo visto, hasta el programa de gobierno del PRI. Esto es, se debe enteramente a la actualidad, y practica la novela como el género de lo específico, aquel que con mayor nitidez nos pone en contacto con lo inmediato, con nosotros mismos.

En sus novelas Fuentes es más incisivo cuando nos demuestra, en el doble fondo de un personaje, los espejismos del mito de la identidad, del mito del yo, del mito mismo del autor como centro del relato. Por eso Fuentes es nuestro mejor autor posmoderno: su obra se basa no en la repetición

sino en la diferencia; no en el monumento autorial sino en la fluidez relativista; no en el ideal modernista de la obra total sino en el puro residuo del cambio.

Cristóbal Nonato es algo más. Aquí Fuentes ha ido más allá de su propia obra, y su radicalismo es de todo orden. Esta es una novela menos referencial (el futuro que presenta es un cálculo probabilístico en el mismo sentido en que Posada representaba la vida cotidiana desde la huesa); pero al mismo tiempo es su novela más política (la crítica del poder, esa virtud liberal, deja paso a la sátira panfletaria y truculenta, esa virtud libertaria). Es también, a pesar de las hipérbolas, sumamente específica: está llena de una materia viva, pugnaz. Y es de una actualidad apelativa, cómica y digresiva. Pero, antes que nada, su lenguaje ha dejado de ser literario y sus personajes no intentan ser complejos. Es un lenguaje callejero, irreverente, cálido; y son personajes obesos, impositivos, y extravagantes. Esta novela es como una implacable sátira de Evelyn Waugh escrita con el desparpajo de Carlo Emilio Gadda.

La libertad desplegada es estimulante. El narrador está poseído a tal punto por su arrebatado creacionista que aun cuando parezca o resulte reiterativo o a ratos excesivo, recobra siempre la vivacidad del relato gracias al desenfado de su lenguaje hablado. En ese sentido, Fuentes no hace concesiones al lector: está seguro de que el lector domesticado dejará pronto la lectura, y convoca al Elector, al cómplice activo ya no en la hechura del texto (ideal del modernismo) sino en la verbalización irrestricta del mundo. Porque esta novela es una inagotable conversación, una charla amena, a veces maníaca, imprecatoria y jocosa. Al desastre de la historia y al fracaso de la política oponemos, así, el poder de la burla. Fuentes imagina aquí un México a la medida de una indignación desesperada, y pasa, por ello, de la crítica a la condena y al sarcasmo. Se diría que la novela es una pedrada dirigida al ojo ciclópeo del PRI; pero no sólo del PRI vive el hombre sino también del PAN, su revés, y de otras perpetuaciones mexicanas, una a una zaherida por la risa. No hay piedad en esta comedia inhumana del subdesarrollo: América Latina aparece como la irrisoria construcción de los discursos ideológicos, donde la realidad miserable desmiente

a las palabras. En esta novela cada cual dice la corrupción que lo destina. Cada quien milita en su propio discurso, pero ya no para justificarse sino para exhibirse en el espectáculo de su propia desmesura. Como en la mejor tradición satírica, han caído los tabúes.

Esta libertad de decir es también la libertad de rehacer el habla. Todo lo dicho es aquí rehecho: pasa por el juego de palabras, por el calambur, de un modo sistemático. El calambur desata al lenguaje de su funcionalidad y lo vuelve un espectáculo pródigo. Lo vuelve también una materia flexible, plástica, capaz de rehacer su representación; pero capaz al mismo tiempo de promover la crítica, la ironía, el humor. Al final, la inteligencia del mundo sólo parece posible en la subversión del lenguaje. Todos los discursos han sido corrompidos por el poder, sólo el de la literatura le es ajeno. Al menos, un lenguaje literario cuya economía lo desplaza de los discursos incautables y lo sitúa en la antieconomía del gesto y el antagonismo expansivo. Por eso, Cristóbal se mira a sí mismo, escrito:

"Mas, qué clase de lenguaje soy? Esta pregunta es mi espiral vicohistórica-carbonucleica... Todo... es lenguaje, pero los lenguajes que escucho... son, cómo le diré? lenguajes *prealcados* (está bien dicho así? situaciones de antemano? locos de nacimiento? ideológicos o ideológicos?) es decir son lenguajes que ya están allí, no sólo me preceden a mí nonato, preceden también a quienes los pronuncian, son lenguajes que se preceden a sí mismos y al acto de decirlos (que por ello siempre es el acto de repetirlos): Son todos idiomas oficiales..." (279)

En este sentido, *Cristóbal Nonato* va mucho más allá de la actual novela latinoamericana (tan decida y convencional) y se ubica entre las instancias más radicales de la narración en este idioma: junto a *Don Julián* de Juan Goytiso y *Larva* de Julián Rice, *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante y *Colibrí* de Severo Sarduy. Aunque aquí se trata de un lenguaje desatado al interior de la conciencia histórica, para carnavalizar su malestar, suturar su herida, promover su transformación. Sólo otra novela hispanoamericana, *La vida exagerada de Martín Romaña*, de Alfredo Bryce Echenique, había intentado una festiva verbalización paralela. Así, la historia es otra vez el origen pero tiene

la forma del mito: del vientre materno de la ficción sale este Cristóbal, esta novela, sumando los tiempos del presente como el horror del porvenir que conjura.

El acto de narrar es la fábula mayor. El hecho de que el narrador sea el cronista del mundo en que nacerá, posibilita el flujo de la información más diversa, cernida por el acto mismo que la produce y, así, controla. Esta pluralidad es acumulativa y circular, pero sistemática y fluida. Se expresa, además, como una crónica sobre el relato: el lector es el referente permanente, y su presencia desdobra el monólogo en diálogo. El relato es también sobre las escrituras que apuntalan el mundo dado, y está lleno de escritores que reescriben la historia para mentir por acumulación. En el escenario de la catástrofe política, el Estado reinventa la manipulación creando símbolos vivientes y arcaicos: la creación de la Mamadoc, suma de las madres mexicanas, es un capítulo memorable, una sátira formidable, rabelesiana y barroca. Por lo demás, la nacionalidad se ha convertido en un teatro de fantoches. Y el futuro es, fatalmente, un subproducto del presente.

Es así como en la narración se levanta una representación de la crisis, y no sólo de la mexicana. Tributando al más desesperado de nuestros presentes históricos, esta novela asume que la crisis se ha hecho endémica y reemplaza a la realidad como un verdadero mundo al revés. La crisis es el único mundo posible: la cámara oscura de lo real extraviado. Para preservar la lucidez sólo nos quedan las palabras; pero no el lenguaje natural, del todo insuficiente, sino el lenguaje subvertido. De modo que esta carnavalización de la crisis (como una fiesta en el cementerio) hace de lo grotesco su modelo y de la sátira su sentido. El entusiasmo con que Fuentes recorre el panteón mexicano revela, otra vez, su cultivo de la metáfora apocalíptica como paradigma histórico; su exploración de la catástrofe como escenario regenerativo. De allí la fuerza creativa, que desdobra el espectáculo. La sátira implica el otro modelo: el de la pasión comunicante de una verdad común, no por improbable menos perentoria. *Cristóbal Nonato* es un vivo fresco de desastres.

En efecto, sus personajes parecen provenir de un mural de Diego Rivera, otro apasionado del espectáculo fe-

rial de la historia. Son terrestres, omnipresentes, extravagantemente animados. Sobre todo, el tío Homero, prohombre del PRI, cultor del hispanismo criollo, político y retórico de todas las horas. Se le opone el otro tío de Cristóbal, Fernando Benítez, epónimo del escritor Fernando Benítez, antropólogo como éste, democrata vocacional y contradictor permanente de la crisis. El Ayatola Matamoros es el líder del fundamentalismo mexicano, es decir, el gualduplicismo en armas. Y la Mamadoc es la diosa del populismo entrañable. El tío Homero, padre del discurso nacional, lo expresa bien: "A ustedes les falta aprender, permitan que se los diga, las virtudes de la dialéctica patria en virtud de la cual, debidamente acomodados, somos mexicanos porque somos progresistas porque somos revolucionarios porque somos reaccionarios porque somos liberales porque somos reformistas porque somos positivistas porque somos insurgentes porque somos guadalupanos porque somos católicos porque somos conservadores porque somos españoles porque somos indios porque somos mestizos" (171). Y sobre el PRI, más adelante: "puedo ser revolucionario porque creo en sus lemas y legitimaciones más arcaicos; puedo ser conservador porque sin el PRI vamos al comunismo; puedo ser liberal porque sin el PRI vamos al fachismo y puedo ser millonario católico y revolucionario progresista y reaccionario al mismo tiempo: el PRI me autoriza todo... Sin el PRI sería un huérfano de la historia!" (269). También el padre de Cristóbal es un hijo de su tiempo: "sólo soy un encabronado, te das cuenta de que me he pasado toda la vida, desde que nací en 1968 hasta hoy en 1992, desesperado de coraje e impotencia, a mí ni siquiera me tocó tener un poco de optimismo por esta apertura o aquel auge o esta renovación, a un hombre de mi edad sólo le tocó sentirse acorralado, desesperado, encabronado: por lo menos encabronado es ser algo, no?" (245) El padre ha descubierto el mundo premoderno en Oaxaca, y se interroga: "sólo el pasado de México fue serio?"; mientras que, por su parte, el tío Fernando resiste los embates del Estado a nombre de los indígenas supérstites, esa otra cultura sin destino nacional. Y, sin embargo, la historia no está concluida, a pesar de la pesadilla: "el observador introduce la inseguridad en el sistema porque no

puede separarse de un punto de vista por lo tanto no hay sistemas ideales porque no hay puntos de vista como no hay observadores y cada uno ve algo diferente: la verdad es parcial porque la conciencia es parcial: no hay más universalidad que la relatividad, el mundo está inacabado porque los hombres y las mujeres que lo observan aún no terminan y la verdad inexhausta, fugitiva, en movimiento perpetuo, es sólo la verdad que toma en cuenta todas las posiciones arbitrarias y todos los movimientos relativos de cada individuo en esta tierra a donde me diri-

jo..." (561). Este relativismo radical es lo que hace de la novela una representación de la subjetividad, y del lenguaje su materia transitiva.

El habla se agudiza en su respuesta al malestar, con humor característico. "México es para que nos vaya mal", "El que la paga la hace", "México se ha salvado siempre porque ha sabido institucionalizarlo todo —desgraciadamente, hasta sus vicios", "un terremoto a la mexicana, clasista, racista, xenófobo", "nada funciona pero todo sobrevive", "compartían el vicio criollo: necesitaban a quien humillar todos los

días", "mediante módica mordida"; y giros del habla popular, especialmente en el capítulo dedicado a la ciudad de México, *Mug Sicko City*, verdadera apoteosis verbal. Desde este lenguaje nace Cristóbal, en la playa, junto a su hermana gemela, en un ritual del comienzo. Entre Oaxaca y Acapulco, entre el pasado verdadero y el presente prostituido, entre las crisis políticas y los cataclismos sociales, esta novela es una metáfora festiva y corrosiva que convoca a la lectura en la propuesta radical de rehacer el porvenir con el lenguaje —con la cólera y la risa.

PROFECÍA Y MITO EN LA HISTORIA DE MÉXICO

DE DAVID BRADING

POR DAVID AYLETT

• Editorial Vuelta, México, 1988, 569 pp.

PARA QUIENES SE dedican a ahondar en el pasado de México, el nombre de David Brading es sinónimo de excelencia académica y pasión intelectual. Como sus estudiantes podrán verificar, Brading lo mismo se siente a gusto discurriendo sobre el neoztequismo del Padre Clavijero, el proyecto industrializador de Lucas Alaman, la teoría racial de Francisco Bulnes o la disonancia posrevolucionaria de Luis Cabrera. El presente popurrí de ensayos y reseñas, no obstante su brevedad extrema y ordenación algo arbitraria, evidencia la amplitud de los intereses del autor, amén de contribuir a esa intensa revaloración de la historia nacional que han emprendido investigadores mexicanos y extranjeros en décadas recientes.

La tesis principal planteada por Brading a lo largo del texto es que en México la historia tradicionalmente ha sido presa del mito nacionalista. Desde la fundación de Tenochtitlan hasta el triunfo de la Revolución, un sinnúmero de ideólogos e intelectuales se han dedicado a examinar y explicar el proceso histórico a través de esta óptica, lo que lleva al catedrático inglés a insistir en "la marcada originalidad de la tradición política mexicana, cuando

se la compara con el resto de Hispanoamérica".

Su argumento está sustentado en una lectura pormenorizada de una impresionante serie de fuentes, y a cada paso Brading nos da muestras no sólo de su vasta cultura y sólido dominio del oficio, sino también de su profundo cariño por la historia de México. Cuando las naves de Hernán Cortés aparecen frente a las costas de Tabasco, Moctezuma envía a sus emisarios para vestir al conquistador con la indumentaria de Quetzalcóatl. Cortés interpreta el mito de Quetzalcóatl como una entrega de soberanía. Los misioneros franciscanos ven en la conversión de los indígenas un posible indicio del advenimiento del milenio, y la "conquista espiritual" del Nuevo Mundo es percibida en España como una compensación divina por la pérdida de Alemania e Inglaterra a las fuerzas del protestantismo. Durante el siglo dieciocho, la veneración por la Virgen de Guadalupe que promueven los clérigos criollos, pretende proveer a la Iglesia novohispana de raíces autóctonas y restarle importancia y legitimidad a la empresa religiosa de los peninsulares. Los curas insurgentes usan el estandarte de la Guadalupana para movilizar sus

huestes en una cruzada sagrada contra los gachupines.

El período entre la Independencia y la Reforma se distingue por la inestabilidad política crónica. Para Brading, el imperio de Iturbide y la primera república federal son esquemas sin contenido, en tanto que el liberalismo clásico abrazado por gran parte de la intelectualidad es una receta para la disolución del Estado. En el personaje de Benito Juárez, sin embargo, el país finalmente encuentra un líder capaz de recrear a la presidencia como núcleo de la unidad nacional y fundición de la acción ejecutiva. En las décadas que siguen a la Reforma, intelectuales como Ignacio Ramírez e Ignacio Manuel Altamirano predicar la nueva religión de la patria y establecen un canon de héroes nacionales y un calendario de eventos cívicos.

Justo Sierra habría de convertirse en el vocero más elocuente de un poderoso culto a Juárez, cuya propagación a través del sistema educativo establecido durante el Porfiriato avivó —paradójicamente— la memoria de la generación liberal de 1857 y confirió al movimiento maderista su autoridad programática. Por otra parte, la causa constitucionalista también invocó a Juárez,

y Brading señala acertadamente que: "Una ventaja de esa insistencia en los grandes héroes era que permitía a hombres como Molina Enríquez disimular su repudio a las principales políticas de la Reforma". En sus esfuerzos por adquirir mayor credibilidad política, el régimen militar de Álvaro Obregón recibió la colaboración activa y entusiasta de la élite cultural. Gracias a los intelectuales y al apoyo que José Vasconcelos brindó a los muralistas durante su estancia en la Secretaría de Educación Pública, el pasado reciente se transformó en un nuevo mito político, y lo que hasta entonces había sido percibido como una serie desastrosa de guerras civiles quedó glorificado como la *Revolución*.

En su ensayo titulado "San Agustín y América: Hernán Cortés, el Milenio Franciscano y Bartolomé de las Casas", Brading expone con particular agudeza la dualidad del pensamiento lascaiano. Si bien el fraile dominico se irguió en el defensor acérrimo de los derechos de los indígenas en el Nuevo Mundo y denunció con brutal vehemencia la *mission civilizatrice* de los conquistadores, sus persistentes llamados a la Corona para ejecutar la voluntad de Dios en las Indias lo revelan como el apologista agustino del poder monárquico. A Las Casas no lo animaba tanto la evangelización de la grey, sino la diseminación de sus ideas en los laberintos del absolutismo real. A fin de cuentas, Las Casas representó la cara humana del colonialismo español, y cuando afirma en su memorial al Consejo de Indias (1531) que los consejeros podrían ser los redentores del Nuevo Mundo y lograr un gran incremento de la riqueza del Estado real por medio de la abolición de la encomienda, no hace más que recordarnos el carácter eminentemente imperial de la presencia de Castilla en América.

Los apuntes sobre la arquitectura churrigueresca y la reseña del libro de Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe*, ubican a Brading en su territorio predilecto. El fenómeno del guadalupanismo y el extraordinario florecimiento del estilo churrigueresco demuestran la vitalidad de la cultura novohispana y desmienten aquellas interpretaciones del Siglo de las Luces como una época de recepción pasiva del pensamiento de la Ilustración. La aparición de la Virgen María en el Tepeyac, fechada en 1532, es un mito fundador, ya

que marca el nacimiento de la Iglesia novohispana. Brading cuestiona, sin embargo, el argumento de Lafaye de que el patriotismo criollo, expresado en el culto guadalupano y el mito del apóstol Quetzalcóatl—Santo Tomás, fue el progenitor efectivo del nacionalismo mexicano. Siguiendo la línea desarrollada por Octavio Paz en el prefacio, Brading asevera que hubo una ruptura profunda entre estas corrientes patrias. Curiosamente, Lafaye virtualmente ignora el tema que unifica las dos fases de la conciencia nacional de Nueva España y México: la preocupación por el pasado indígena que abarca cuatro siglos de historiografía nacional.

No estoy enteramente convencido de que el marco comparativo adoptado por Brading en su ensayo sobre el republicanismo clásico de Simón Bolívar y el patriotismo criollo sea el más idóneo en este caso. Ciertamente es que, si examinamos de cerca las respectivas ideologías del ejército bolivariano y el movimiento insurgente mexicano, sobresalen las diferencias. Bolívar se inspiró en el mundo antiguo, en Roma y Atenas, y no en el pasado indígena. Quería un presidente fuerte, un poder judicial independiente, una asamblea de elección popular, y un senado hereditario. La república aristocrática del Libertador no encuentra eco en Morelos, quien propone "la imagen arcaica de una república gobernada por soldados y sacerdotes, cada uno con sus impuestos y jurisdicción". Sin embargo, si de comparaciones se trata, ¿no sería más fructífero contrastar a Bolívar con los oficiales criollos del ejército de Calleja? Después de todo, ellos fueron los que —tras de pactar con los remanentes del movimiento insurgente— lograron negociar la independencia formal, cortándose así el cordón umbilical que ataba a México con España.

El común denominador de los emancipadores iturbidistas y bolivarianos es su rechazo a todo intento de destruir el orden social criollo. En México la élite gobernante teme una guerra de castas; a Bolívar le aterra el espectro de la *pardocracia*. La ejecución de héroes insurgentes como Vicente Guerrero y el general Piar responde a una misma lógica, y es interesante citar las observaciones que del primero hace Bolívar en su *Mirada sobre la América española* (1829): "...un bárbaro de las costas del sur, vil aborto de una india salvaje y de un feroz africano, sube el puesto

supremo...no exceptúa nada este nuevo Dessalines: lo viola todo; priva al pueblo de su libertad, al ciudadano de lo suyo, al inocente de la vida, a las mujeres del honor". Para los aristócratas criollos de la Hispanoamérica independiente, las "clases peligrosas" representan una amenaza análoga a la que tiene Haití para los esclavistas de Matanzas, Pernambuco o Alabama.

Ni Iturbide, ni Bolívar, ni los caudillos militares que les sucedieron lograron impedir la balkanización de los territorios del antiguo imperio español o la creciente erosión de las estructuras de control político. Las conclusiones que saca Brading en su divertido ensayo sobre la novela de Manuel Payno, *Los Bandidos de Rto Frio* (1888-1891)—un retrato hablado del México santanista—valen igualmente para el resto de las repúblicas hispanoamericanas en los años posteriores a la independencia: "...el veredicto implícito del libro es condenatorio: en todos los niveles de la sociedad y el Estado mismo, la corrupción y el cinismo reinan soberanamente, y el gobierno se describe como un organismo parásito que sobrevive gracias al saqueo de sus ciudadanos".

En contraposición a la tradición populista y agrarista enarbolada por autores como Turner, Reed, Beals, Tannenbaum, Womack y Knight en sus escritos sobre la Revolución, Brading se identifica con el revisionismo catolicista de Jean Meyer, cuyo estudio del movimiento cristero es objeto de otra reseña. "La Revolución"—escribe Brading—"profundizó y perpetuó la honda brecha que existía en el seno de la sociedad mexicana entre una élite política e intelectual radicalmente secularizada y la población en general, que seguía siendo notablemente leal a la Iglesia... la Revolución fue, pues, el segundo acto de un continuo ataque liberal a una institución que la élite temía y detestaba". Aquí habría que preguntarse si esta élite veía la Iglesia esencialmente como un obstáculo contra la modernización del país, o si el anticlericalismo virulento del período respondía, más bien, a la voluntad de poder del grupo sonoreño dominante y sus aliados locales (garridistas, etcétera). El *modus vivendi* que empezó a operar hacia finales del sexenio cardenista sugiere que la contienda entre Iglesia y élite, pudo, a pesar de todo lo sucedido, limitarse al terreno del exceso retórico.

El ensayo final examina las respectivas contribuciones de José Vasconcelos y Andrés Molina Enríquez al pensamiento nacionalista. No obstante el antinorteamericanismo acentuado de ambos, y su exaltación del mestizaje, Brading afirma que Vasconcelos y Molina Enríquez partieron de supuestos intelectuales distintos. El idealismo romántico de Vasconcelos siempre asoció la modalidad científica del conocimiento con el mundo anglosajón y desestimó las teorías de Darwin, Spencer y Le Bon; en tanto que el darwinismo social de Molina Enríquez recaló la supervivencia de los más aptos, la lucha por la existencia, y el principio de selección natural basado en una adaptación al

medio ambiente. Si el primero se mantuvo fiel al ideario político de Madero, el segundo abogó por un Estado dictatorial, intervencionista. Para Brading, Molina Enríquez resultó ser el "profeta de la Revolución", Vasconcelos tan sólo "un rey filósofo al que se le ha negado su trono terrenal". Considero que este juicio severo del vasconcelismo no le hace justicia a uno de los intelectuales más controvertidos arrojados por el torbellino revolucionario. La influencia ejercida por este "Ulises" sobre la vida cultural de México sigue siendo considerable.

Esta monografía constituye un vigoroso mentís a la interpretación liberal nacionalista de la historia. Las piedras

arrojadas por Brading contra la sucursal local de la escuela *whig* no han roto todos los ventanales, pero en todo caso serán necesarias ciertas reparaciones. La historia de México parece especialmente susceptible a la fabricación mitológica, sin embargo, esta afirmación también puede tener validez para otras civilizaciones y culturas. En torno a Le Loi —emperador vietnamita que liberó a su pueblo del yugo chino en el siglo quince— se ha tejido una auténtica leyenda artúrica. Aunque los Thomas Mallory no sobren, las espadas mágicas abundan. Desmitificar el pasado es obligación de todo historiador: *here, there, and everywhere.*

HISTORIA DE LOS ANUNCIOS POR PALABRAS

DE EULALIO FERRER

POR MANUEL ALVAR

• Ediciones de Comunicación, S.A. de C.V., México, 1967.

SI ALGUIEN BUSCARA un libro divertido y sustancioso yo no vacilaría en recomendarle éste. ¡Cuánta paciencia acumulada para cobrar las más insólitas piezas! ¡Cuánto saber rescatado por miles y miles de publicaciones! Y eso desde hace unos tres mil años en los que el esclavo Shem huyó de casa del tejedor Hapú, su amo; tras pedir ayuda para la captura del fugitivo, el dueño defraudado ponía como cauda la propaganda de su propio negocio: "La Casa de Hapú ofrece las mejores telas de Tebas". Mucho ha llovido en tres mil años y los anuncios por palabras han sido de todo: mensajes crípticos, que sólo podían descifrar los iniciados; señuelo para avestruces incautas; arma arrojada contra los enemigos; floración poética bien lograda. Desde el punto de vista de la comunicación, los anuncios por palabras son mensajes cifrados cuyo código está compartido por el eventual lector. Por eso pueden estar sometidos a toda suerte de manipulaciones lingüísticas, en cuanto dicen; de diversas articulaciones, en el contexto en que van situadas. El hecho comunicativo de la

lengua cobra en estos casos un sentido simbólico más profundo, pues no es entender, sino trascender la comprensión. Hace falta ir levantando estrato tras estrato, para que podamos obtener del *corpus* que nos diga la actitud de nuestra lengua, no sólo como unidad de expresión sino como resultante de contenidos enriquecedores. Entramos entonces en el campo de la creación con unos elementos que son simplemente funcionales. Decir, por ejemplo "Pastores alemanes. Padre campeón" podría entenderse literalmente y aun darse el caso, pero quien lee esto no está pensando en unos ciudadanos honorables que se dedican a la zootecnia y cuyo padre hubiera ganado un campeonato ¿de qué y para qué?, sino que el lector sabe que venden unos perros que, precisamente, no se dedican a cuidar rebaños (a pesar de su nombre) sino que se trata de una raza canina dotada de inteligencia, que es capaz de aprender muy bien servicios de custodia, de identificación o hasta de lazarrillo; además, los perros de nuestro anuncio son singularmente propicios a tales habilidades porque su progenitor

hizo servicios destacados. No digamos todo el carácter exotérico que tienen otros anuncios, que obligan a conocer sutiles actividades que no practica el común de los mortales. De ahí el valor icónico de tales palabras, si entendemos por *icono* el valor retórico de la sinécdoque (o alteración de significado) mejor que el de una metáfora (o comparación).

Claro que el anuncio por palabras es una expresión de las concisiones de nuestro tiempo, aunque no sea impredecible. Podríamos pensar en otro de los caracteres de los días en que vivimos cuando asistimos a la sustitución de la palabra por la imagen. La prisa, el precio. Porque si la palabra oral es dilatadamente libre, su representación gráfica es costosa. Más que el tiempo la palabra es oro: tarjetas con símbolos, transparentes en mayor o menor grado y con realizaciones infinitas, para felicitar, lamentar, rogar, agradecer. Siempre bajo unos moldes fijados antes del tiempo y anuencia del interesado. Símbolo del enmudecimiento humano frente al acto generoso de hablar o escribir libremente. Aunque

también este discurso organizado y bien trabado existió cuando la palabra no era tanto oro como hoy, cuando el hombre escribía un mensaje que —tal vez— alcanzara con el SOS angustiado la playa donde el naufrago esperaba. Cartas de amor, de reconciliación, de agradecimiento, dirigidas a quien se sabía receptor del mensaje y al que no se podía escribir directamente. O lenguaje en cifra, que, bajo la inocua apariencia de un texto público, relacionaba las tareas de espías que nunca se conocerían.

Eulalio Ferrer ha trazado una historia ejemplar de esta literatura tantas veces crítica y nos ha mostrado la faz del negocio fuera de los valores semiológicos que queremos encontrar los lin-

güistas, pero también esa faz es apasionante para nosotros y los nombres que nos son familiares aparecen por estas páginas. No podemos olvidar algo bien significativo: el anuncio por palabras tuvo su edad de oro en los periódicos ingleses del siglo XVIII, como lo tuvo también el cultivo del ensayo en las mismas calendas y latitudes. Son dos tipos distintos de literatura, pero que en ocasiones alcanzan el mismo valor didáctico: leemos, por ejemplo, el descubrimiento del té o del chocolate por un gran público europeo. (Pienso en Moratín y en su *Diario* del año que pasó en Londres. En la página siguiente, los anuncios informan sobre las damas de placer en la ciudad y volvemos a pensar en nuestro gran escritor. ¿Lee-

ría los anuncios? Sabemos que iba a mítines políticos y se asomaba a los periódicos, que vivía y no sólo paseaba. ¿Y se ha pensado que su dolencia última fue el resultado del consumir sin moderación jicaras y jicaras de chocolate?)

Las curiosidades son tantas como páginas. Desde nuestra ladera contemplamos la literatura y las múltiples funciones de la lengua, pero no hay que olvidar otras muchas cosas que nos da este libro: historia social y económica, historia de las costumbres y de la política, historia de la estupidez humana y de las devociones más entrañables. Lo que nos da este libro es algo que no todos los libros dan, lo llamamos sencillamente Vida.

CRÓNICA DE POESÍA

POR EDUARDO MILÁN

- Gonzalo Rojas: *Antología personal*; México, Premiá, 1988.
- *Homenaje a Gironde*, Organización, introducciones y notas de Jorge Schwartz; Buenos Aires, Corregidor, 1977.
- Aníbal Núñez: *Cristal de Lorena*, Málaga, Newman/Poesía, 1987.

LA VOZ DE UN GRAN POETA

SI SE TRATARA de hacer justicia, Gonzalo Rojas (Lebu, Chile, 1917) debería ser situado al lado de poetas de la talla de un Octavio Paz o de un Lezama Lima. Debería ser situado entre los maestros herederos de la vanguardia ya que, en efecto, Rojas recibe como bagaje poético teórico toda la información proveniente de la liberación prometida por Darío y que luego pasó por Vicente Huidobro y César Vallejo. Lo que recibe son los trazos fundamentales de un mestizaje, condición sine qua non para que se pueda hablar de poesía latinoamericana y, dentro de ella, fundamentalmente la de este siglo. Cuando me refiero a una poesía del mestizaje no estoy haciendo una homologación con el mestizaje de la sangre, característico de América Latina. Hablo de un mestizaje de la forma. La poesía de Rojas es característica en este sentido. Desde un ángulo fenoménico, vista como un paisaje, la poesía de Gonzalo Rojas es un híbrido, un híbrido de

hablas. Esto último tiene, por lo menos, dos aspectos. El primero es el aspecto del híbrido especial entre la mimesis del habla cotidiana y el lenguaje de la poesía de invención. No se trata, sin embargo, de una poesía esencialmente conversacional: no hay aquí un trabajo con figuras o metáforas incrustadas naturalmente en la lengua. Rojas sabotea constantemente la conversación con el recurso a la imagen o a la metáfora inventiva, esto es, de creación. Entre esta oposición, por un lado casi clásica, y la creación de la imagen casi exnihilo, casi de la nada, radica la especificidad física de esta poesía: un lenguaje de cuerpo abierto desde donde escapa un alma a la velocidad de la luz.

El otro aspecto de la hibridez de la poesía de Rojas se manifiesta en relación con la tradición. Rojas está lejos de una visión nostálgica del pasado. Su relación con la tradición literaria está muy cerca del *make it new* poundiano, de un gesto que, por presentificante, inventa el pasado, en la medida en que su empresa se propone como un acto de revitalización. De ahí que la poesía de

Rojas que entronca con el pasado sea una correspondencia dialógica, más que un homenaje. Esto, aparte de parecer obvio, supone una diferencia capital. Vivimos en una época en que nuestra actitud frente al pasado es de tal modo reverencial, que el recurso ad-hoc que encontramos para enfrentarlo es repetirlo tal cual fue o como creemos que fue, lo cual es lo mismo. Si se quiere un signo más marcante de la imbecilidad de este momento, creo que ese es uno. Por lo contrario, una actitud inventiva respecto del pasado, una actitud creativa implica claramente una voluntad de transgresión, un flujo agresivo de descanonización. San Juan de la Cruz o el Arcipreste de Hita viven en los poemas de Rojas. Viven: están hablando. Esta actitud vital es, según creo, un indicador claro de uno de los grandes temas de la poesía de Rojas, del que se ha hablado poco: se trata de una poesía moral, de una ética de la poesía. A través de esta actitud de la voz puede aparecer Rimbaud:

No tenemos talento, es que

no tenemos talento, lo que nos pasa
es que no tenemos talento, a lo sumo
oímos voces, eso es lo que oímos: un
centelleo, un parpadeo, y ahí mismo
voices. Teresa
oyó voces, el loco
que vi ayer en el Metro oyó voces

(...)

Pero somos precoces, eso sí que somos,
muy
precoces, más
que Rimbaud a nuestra edad; ¿más?
¿y todavía más que ese hijo de madre que
lo perdió todo en la apuesta? Viniera y
nos viera así todos sucios, estallados
de nuestro átomo misero, viejos
de inmundicia y gloria. Un
puntapié nos diera en el hocico.

("Rimbaud")

En correspondencia con el tema moral aparece inmediatamente el otro, el del amor, ya subrayado suficientemente por la crítica. Para agregar algo, habría que decir que el amor se plantea también, más allá de las imágenes desbordadas de un aparente libertino que representa el hablante de Rojas, como un problema moral: es el amor como ciencia, la ciencia del amor y no la refriega sensual de Don Juan. Las mujeres que el hablante Rojas ama en sus poemas van en procesión, van en caravana rumbo a la UNO. Ese UNO es Dios, del mismo modo que Dios es todos.

En cuanto a la materialidad del lenguaje, la poesía de Rojas no desdeña ninguna de sus funciones: ahí están, en convivencia pacífica, la función expresiva, la apelativa, la poética y la metalingüística. Esa correspondencia es feliz por su especial relación con el objeto poético: en el terreno de estos poemas todas las cosas están en pie de igualdad. Rojas es un anarquista de las cosas. No hay privilegio, incluso cuando anafóricamente el hablante repite una frase hasta que cala en los huesos o en la piel —si hay un adentro y un afuera— del lector.

Respecto de esto último, el manejo que Rojas hace de la entidad lector, de ese otro virtual que nunca es ideal, es escalofriante. El recorte sintáctico que produce en sus poemas siempre toman al lector desprevenido. No importa demasiado que el título de un poema avise por anticipado que allí se tocará tal

o cual tema. La frase pausada por la respiración, a veces entrecortada, a veces una respiración larga, sitúa en cada nuevo corte al lector en un espacio desconocido. ¿Y ahora qué viene? En realidad con Gonzalo Rojas nunca se sabe, por eso siempre se aprende. Para llegar a un núcleo temático hay que atravesar por una serie de avatares intermedios, ordalías por las cuales el lector debe pasar para ser aceptado en la tribu como un iniciado más. Esto me hace sospechar que la poesía de Rojas, en realidad, no tiene tema o sólo lo tiene ocasionalmente: el tema es el lenguaje, sus devenires y derivas posibles. Es un árbol que no tiene ni copas ni raíces. Hay ramas. Hay que detenerse en las ramas. Y luego, por las ramas, devenir gato, devenir Rimbaud, devenir odalica o fenicia: una deriva interminable por las fallas —las aberturas— del lenguaje. Poesía de Rojas: profecía + proeza.

(La edición de Premia no es muy bonita que digamos. Pero adentro está la voz de Gonzalo Rojas. Y el prólogo de Eduardo Vázquez es impecable).

GIRONDO REVISITADO

Para comprender cabalmente uno de los flujos claves de la poesía latinoamericana de este siglo habría que hacer de una vez por todas un estudio del margen, de las zonas oscuras, de los desechos de la oficialidad literaria que, empujada en su lucha contra el olvido, relegó a la categoría maldita a varias de las voces más sobresalientes de nuestra poesía. Para eso sería necesario renunciar a la estimación diacrónica y de un solo corte situar la tradición de lo nuevo en nuestras letras. Así, Vallejo ganaría finalmente su altura; Neruda sería revivido como el gran alterador de la Residencia; Blanco de Octavio Paz ocuparía un lugar central en su obra. Y Oliverio Gironde obtendría su lugar definitivo como uno de los grandes revolucionarios de la lengua poética hispanoamericana. Y así por delante.

"No podemos, no debemos consentir en que el signo de la muerte sea el que consagre y descubra a los grandes hombres como aquí sucede muy a menudo. A Oliverio hay que darle en villa la respuesta a su exuberancia, a su fidelidad literaria, a su clarividencia fulminante". Esto lo escribió Ramón Gómez de la Serna en 1941. Sin embargo, no sir-

vió para proteger a Gironde del olvido en que cayó después de su muerte en 1967. Este trabajo del crítico argentino Jorge Schwartz viene a hacer cierta justicia a la figura de aquel patriarca marginal.

La suerte de Gironde es la suerte que corre la coherencia cuando es llevada al límite. Desde *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (publicados en 1922, el mismo año de *Trilce* de Vallejo, hasta su definitivo *En la marmédula* 1956), la poesía de Gironde persiguió un signo único: la radicalidad. No viene mal acordarse, en momentos en que todo el mundo celebra a Mijail Bajtin como el descubridor de la risa en la literatura (risa que debió ser ubicada en Rabelais), de que Oliverio Gironde, en plena vanguardia, se reía como pocos. Aunque el fenómeno sigue siendo el mismo: el culto al pasado implica un olvido del presente. La risa, la parodia, la crítica corrosiva de los medios expresivos son característicos de la poesía girondeana. Pero es en su último libro, *En la marmédula*, donde la experimentación con el lenguaje alcanza su mayor grado de concentración. O de desconcentración: se trata de un cuerpo de poemas cuyo tema central es la búsqueda del poema mismo, su posibilidad. Aunque el tema es la experiencia misma. En efecto, los poemas no tienen tema: son creados a partir del impulso del creador, que por medio de trocádillos o jitanjáforas alarga la frase hasta el punto en que la inspiración, en acuerdo con la respiración, deja de fluir. Si es posible distinguir alguna diferencia entre una poesía *escrita* y una poesía *hablada* (dejando de lado para esto último toda consideración conversacional evidente) creo que esa diferencia está dada por la respiración. El verso rompe así la barrera del canon y se lleva por delante toda limitación que esté situada fuera del impulso del poeta. Aunque sí hay algo conversacional en estos poemas de Gironde: una conversación del poeta con el poema mismo, un preguntarle por qué y cómo se va haciendo. Hay que decir que ese "fingimiento" o desdoblamiento del poeta en autor y espectador del poema es característico de la vanguardia y de su concepción del poema crítico. Aunque en Gironde la operación alcanza un grado raro: el grado de la intimidad. Así, hay una doble mirada al movimiento del poema: una irónica y otra cargada de ternura. El poema se carga

de una extraña sensualidad y se transforma en una especie de juego amoroso con su creador. Las palabras se atraen por una suerte de impulso erótico y su relación parece tener una última consideración de platonismo etimológico. Palabras construidas y desconstruidas y rehechas por un lejano sentimiento unitario.

La última generación de poetas argentinos que cultivan una poesía progresista (Arturo Carrera, Néstor Perlongher, Emeterio Cerro, entre otros) ha devuelto a Gironde el lugar que le corresponde en las letras argentinas. Hay una búsqueda de *acriollamiento* en estos últimos poetas que no niega su deuda girondiana. Sumado a ellos, el crítico argentino Jorge Schwartz realiza un trabajo impecable de recopilación de materiales inéditos, de trabajos críticos de y sobre Gironde, de conversaciones con contemporáneos del poeta, lo que configura una especie de collage sincrónico que sitúa perfectamente su figura. De los poemas inéditos que incluye su recopilación, copio éste:

La tarde

La tarde se desnuda
es muy fino su traje
he de quererla hoy
o nunca he de quererla.

Se abre una puerta agria
y después otra puerta.
Se atraviesa el paisaje helado de un espejo
las ventanas nos llaman con los
brazos abiertos
y los cuartos se agrandan como si
hubiera
un muerto.

Tumultos con negros mantos las mujeres
van a buscar el agua con un cántaro
enorme en la cabeza. Las manadas de
cabras pastan en el arenal.
Los márgenes son de oro
y el agua es puro cielo.

Los camellos escriben su paso sobre la
arena
y de pronto se hincan y se ponen a rezar.
Los ojos son de santo y sus labios
rumian una plegaria eterna.

TRANSPARENCIA FRATERNA

I

Fue en el suplemento *Culturas*

de Diario 16 donde por primera vez tomé contacto con poemas de Anibal Núñez. Era un homenaje póstumo: Núñez, nacido en Salamanca en 1944, había muerto a la edad de 43 años. Allí se dice que era muy parecido a Peter O'Toole, por lo que se deduce que era un hombre guapo, y también se dice que bebía excesivamente, tal vez una de las causas de su muerte. Era un hombre extravagante y sarcástico, casi un cactus de personalidad ("bello, áspero, intratable": Manuel Bandeira). No me sorprende la muerte de alguna de las formas de la belleza ni el trágico fin de un bebedor: si el hecho de que tan temprano dejara de fluir una voz poética de tan rara e inocente precisión. Allí, lei:

La muchacha ciega
(Millais)

Te has sentado de espaldas a un arco iris
doble
que no ves pero sientes: tus mejillas
aún húmedas de lluvia se encienden
—ha venido
el sol tan de repente, con tan buenas
palabras, que el rubor... —En tu
harapiento
regazo se entreabre
tu anciano acordeón con un suspiro.

Oyes pastar, revuelo de plumajes
azules. La campana
del santuario gótico está a punto
de tocar a oración. Tu frágil gufa
olfatea en tu mantilla: huele a hermana
mayor, a estambre húmedo,
a todos los caminos.

Por fijarme

en una mariposa roja y negra,
que se posó en tu hombro sin que tú lo
notaras
—así llega la muerte a los arcángeles—,
no he visto que tu mano
derecha acariciaba una corola
blanca. ¿Cómo has sabido que era
blanca?

Ese texto me conmovió profundamente. No quiero analizar un proceso de conmoción, pero en la última estrofa y sobre todo en esa pregunta final, hay una transmisión de la inocencia de la niña mirada a la voz del poeta que me paraliza. Escribí al poeta José Miguel Ullán pidiendo más noticias de Núñez. No recibí respuesta. Pensé que Ullán

no había recibido mi carta o que simplemente se había olvidado. En su última y reciente visita a México, Ullán me sorprende con tres libros de Anibal Núñez, uno de ellos este *Cristal de Lorena*.

II

Anibal Núñez y José Miguel Ullán son de la misma generación, aunque de poéticas totalmente diferentes. Sin embargo, algo las une. Si bien el segundo es un experimentador nato con el lenguaje poético, un buscador incansable de nuevas formas expresivas, tiene en común con Núñez una rara virtud: un medio tono de serenidad extraña, una repulsión a toda forma de estridencia del decir, una limpieza de habla que choca con la parte más sacralizada de la poesía española, sea de la época que sea.

Una primera nota sorprende en la poesía de Núñez: su disparidad de estilos. A veces es un medievalista desolado, un filólogo de un extraño lugar del pasado que no se sabe a ciencia cierta dónde está ocurriendo. A veces es un místico por la pureza. Pero todo se mezcla con la mirada corrosiva, con la certeza de que el gesto poético, si bien es una vía hacia la trascendencia, no escapa a la condición generalizada del polvo. Nunca se sabe exactamente desde qué lugar habla: ha logrado una ubicuidad del decir muy difícil de emparentar. Sin embargo, esa ubicuidad no implica ni una dispersión ni una distancia: Núñez, no sé cómo, mantiene siempre una cercanía con una especie de nivel medio emocional que es el raro equilibrio de lo humano cuando huuye de la gesticulación y del espectáculo. Pero la pregunta sigue siendo: ¿desde dónde habla Anibal Núñez? ¿Qué lugar del lenguaje ha elegido? O mejor: ¿ha elegido el lugar del lenguaje, o más característicamente, es un místico de lenguaje preverbal, de lenguaje antes del lenguaje? No sé contestar a estas preguntas. Intuyo que su voz está fuera de la historia y que su tiempo no se mueve linealmente. Sé cuál es su búsqueda: la transparencia como un lugar íntimo, como un rincón de descanso que lo sitúan fuera de este mundo. Y ese sería el lugar de la verdadera poesía: un lenguaje con noticias frescas de la otredad que con nosotros coexiste.

"Cristal de Lorena: Recibían este nombre unas láminas acarameladas de

vidrio que los usos cortesanos del siglo XVIII impusieron para la contemplación del paisaje, precedentes de las gafas de sol y que reciben su nombre de las atmósferas dulcificadas y cálidas de color que pintaba Claude Lorrain, Claudio Loena", se lee como explicación de la primera parte del libro. "Cristal de Bohemia: El cristal de bohemia es el falso topacio o cuarzo teñido de su color: la fragilidad de su materia y su rango de algo callado y mineral justifican el título y su empleo", explica la segunda parte de este libro brevisimo, de seis poemas en total. *Cristal de Lorena* puede ser visto como una metáfora del ver a través, como una travesía de las posibilidades del ver de la escritura. Sin embargo, ese vidrio que está entremedio sólo es tocado como por roce: la escritura reflexiona sobre una ausencia. Lo que que-

da es la movilidad del pensamiento que en su pensarse se dice y se corrige. De este modo, el ojo es metonimia del ver, el filtro una prolongación de la mirada. Pero siempre está presente la interdicción, siempre puntual la barrera entre la vista y el objeto. O tal vez no hay objeto, y lo último que queda es el simulacro de la visión, el espectro de la visión deseada. Sólo quedaría una pregunta imposible a Anfbal Núñez: ¿Cómo has sabido que era blanca?

Cristal de Bohemia

I

En el fondo del ojo el pasado se agrieta
dormita como un pez no del todo real.
Ya basta con lo visto para iniciar un
gesto
de viaje.

En el trayecto algo —si no nuevo—
refrescará los párpados.
Volverá la pobreza de imágenes a tiempo
con el asentimiento de las nubes,
pobreza no por mengua:
por acumulación de escasa fantasía.

Y no podemos ir al polo norte
sin ahogar la mirada en un reclamo,
sin caer en la trampa
de un código aprendido.
Quien dice "polo norte" tanto dice
estrella como charca, recóndito o
(cercano.
Imaginar por su rumor las villas,
por un perfume montaraz las plazas
que sabes que existían porque las
(deseaste.
Demasiado lo visto para no recordarlo.

