

A LA VUELTA DE LA ESQUINA

INÉS ARREDONDO (1928-1989)

A la muerte de Inés Arredondo, pienso que sus libros han debido desaparecer de los libreros. Pienso que al morir, con los ojos cerrados y una voluntad indecifrabable (que no era la suya), como de puño cerrado que a nadie deja ver lo que contiene, debió llevarse sus libros consigo. Todos, de las librerías, de los escritorios, de las mesas de sus lectores, tantos que la teníamos por autora pre-dilecta.

Afortunadamente no es verdad, pero el terror de la desaparición "posible" de los libros de Inés Arredondo tiene su germen en los cuentos que escribió: todos (así sea en Londres como en Eldorado) cuelgan de una misma atmósfera física: penden del clima, palpitan a duras penas en un aire denso e irrespirable sólo perceptible con el cuerpo. Cuando la condición climatológica no depende del ambiente exterior —digamos, otra vez, "físico"— de los cuentos, se sujeta a las condiciones sociales o individuales de sus personajes. El "verano cruel que no termina nunca" se aposenta en las almas. Y no hay cómo soltarlo. Esta columna vertebral de la narrativa de Inés Arredondo sostiene los cuentos, contiene la médula, guarda los mensajes para la sangre vigorosa que empapa cada palabra de todas las frases. Y habla (sorprendente, inusitadamente) al lector con un lenguaje de cuerpo: término que sospecho de moda, lo he oído decir aquí y allá, pero que sólo en el caso de Inés Arredondo he visto realmente cumplirse. No hay alma, etérea, desaparecible, invisible, en los cuentos de Inés. La desesperanza, el dolor, lo que no tiene explicación, así como las versiones más crueles y dolorosas de la alegría, están retratadas en esos cuerpos, endebles o fuertes, hermosos o francamente repugnantes, que han devorado al alma para entregarla al calor abrasador y excesivo, exasperante, desesperadamente seco o húmedo, inaguantable. La literatura de Inés Arredondo da las explicaciones (muchas veces inexplica-

bles) en los cuerpos. Muerta ella, era lógico el temor de que sus libros fueran sepultados, por ser de múltiples cuerpos. Pero es ilógico de todo punto: pocos textos hay en la prosa hispánica que cuenten con un vigor más irrespirable que los de Inés Arredondo. No le queda al lector más que cerrar los ojos ante la muerte de la autora y abrirlos ante la sobreabundancia de vida en sus textos que nos prometían y nos prometen, sí, una Inés eterna, deslumbrante en su inteligencia carnal, lejana para siempre de la muerte.

Todas sus historias acababan mal. Su voluntad era que se cumplieran cabalmente los destinos, convencida de que éstos siempre venían vestidos del color del desarraigo: ni retornar ni pertenecer ni tener derecho a la plenitud era posible. Si en un momento permitía un consuelo (en "Año nuevo" un hombre seca con su mirada carnal las lágrimas de la protagonista; en "Atrapada" hay un amante generoso, Marcos, el que responde en el amor), lo cortaba de tajo antes de llegar al final del cuento. Sí, todas sus historias acababan mal. El castigo era vivir, no sé explicarme en pago de cuál pecado, me hubiera gustado preguntarle. Para narrar se daba unos lujos que a mí, no como lectora pero sí como escritora, me han dejado siempre sorprendida, no puedo ni parpadear ante el desgarro de sus derroches. Marcaba bien sus historias, apuntalándolas desde un principio, como si fueran cuentos de asesinos y detectives, cimentando las claves con gran severidad, y después, con desplantes que no sé cómo calificar, usaba las palabras en una tensión que mediaba entre desprecio y cariño, entre falta de pudor y temblor virginal. No se columpiaba en ningún punto de la historia, pero la narradora o el narrador la llevaba al lugar que era inevitable como si en las palabras todas hubiera el destino trágico de la desesperanza. El amor era una imagen de la condenación y el único vínculo noble y posible, el de la hija y el padre, se debía abandonar, tampoco

se por qué, aún. Lo natural era para ella lo monstruoso y lo insensato y el escritor se veía confinado a la necesidad de volverlo a contar, sin permitirse entrar en lo sobrenatural o lo inverosímil más que si era espejo de la disparatada realidad. Tal vez la clave de la explicación del dolor que arrastraba su obra esté en esa frase que adquiere en muchos cuentos distintas formas, verbales o de hecho: "porque nunca ninguno me reconoció ni lo haré jamás". La crueldad es el desconocimiento. La salvación única está afuera de los cuentos de Inés Arredondo, en la posibilidad de alejarse para dejarse arrastrar por ellos al irlos leyendo. Si es salvación presenciar la condenación, el dolor...

CARMEN BOULLOSA

OXÍGENO PARA EMPEZAR UNA LECTURA

Gonzalo Rojas, uno de los mejores poetas actuales de lengua española, frecuente colaborador de Vuelta, es menos conocido como prosista. Las siguientes páginas fueron escritas para ser leídas al reanudar las sesiones del taller de poesía que nuestro amigo mantiene en Probo, Utah, desde hace cinco años.

Virtualmente, y eso lo saben las estrellas, todos somos poetas desde que todos somos niños; o —por lo menos— lo fuimos alguna vez. ¿Vieron la otra semana en el cine internacional el *Cría Cuervos* de Carlos Saura, ese juego entre realidad e irrealdad en el que todo se transfigura por obra y gracia de la mente libérrima de una niña de nueve años? Lo que amo en ti, imaginación querida, dijo una vez André Breton, es que tú no perdonas. Con lo que sin duda quiso decir: no perdonas la farsa de una objetividad autoritaria, construida sobre las carreteras ilusorias de la velocidad, esas ficciones de cemento. Basta un remezón grado 7 para que se desplomen en un derrumbe. De acuerdo, pienso yo por mi parte: la inocencia

no transa, el encantamiento no transa, el pensamiento mágico, aun no escindido por el cuchillo de la exactitud entre sujeto y objeto, no transa. No transa con la famosa realidad. Eso de "famosa realidad" lo dijo Hegel, no yo.

Sí; los poetas somos niños en crecimiento tenaz y en esa misma medida, de aspecto frágil e inseguro por ambiguo, somos asombro. Venimos alumbrados desde el mismo alumbramiento. Ese asombro —y es Platón el que nos lo dice al oído— es la vertiente viva de pensar, el ojo primigenio. El otro día, por ejemplo, en la Clínica Cinco de un hospital espléndido, por el azar de cierta dolencia cruel fui a parar a un quirófano. Hay quienes los han llamado mataderos de lujo, yo no sé. A mí me sacaron un verdadero aerolito instalado en mi riñón derecho, y desde entonces vuelo mucho más liviano. Pedí anestesia parcial para ver de más cerca el espectáculo, cuyo protagonista era yo mismo, atado de manos como un preso más de este Mundo. ¿Qué alcancé a descifrar en ese ejercicio mortuario y sigiloso, entre agujas y mascarillas, de un respiro a otro del oxígeno artificial? Nada, casi nada, pero a la vez casi todo. La trizadura en el espejo de este mísero uno que es nuestro cuerpo alcancé a ver: ¡la miseria del hombre!

Digo este sintagma y me acuerdo de que justo ése fue el título que le puse al primero de mis libros hace unos cuarenta años: *La miseria del hombre*, desde una visión si se quiere sombría. Naturalmente fui acusado por los ilusionistas de izquierda y de derecha de confundir belleza con terribilidad, y casi ajusticiado. Pintoresco todo. Un crítico "staliner" de esos que se usaban hacia 1948, con la droga de Zhdanov en el cerebro, de cuyo nombre no quiero acordarme, —bien comunista él, por cierto—, puso en la punta de mi nariz el sello desdenoso de "metafísico". Metafísico, metafísico, como para decirme menesteroso de sensibilidad social, idealista retardado, evadido de la realidad —real de los pobres de este Mundo, ¡como si yo no me hubiera criado desde niño comiendo literalmente pobreza, en consonancia con De Rokha y otros poetas genuinos de nuestra América; pobreza acomodada que es la pobreza más pobreza de todas las pobrezas. La objeción del presunto era hartó cómica: —¿Cómo se atreve usted a dar una versión del

mundo con el designio de la "miseria del hombre", y no "la miseria de los hombres"? Pobre fanático: Él me pedía denuncia panfletaria y yo no hago denuncia panfletaria. No me nace. Nada con los esquemas; lo que en modo alguno implica transacción con la injusticia. Si no, y me consta, no hubiera debido soportar diez años de exilio, y no es cosa de queja ni quejumbre. Pienso, vivo, escribo: asumo la poesía como conducta, lo que no es ninguna gracia; tejo mi oficio a la intemperie desde el aprendizaje del aprendiz. Lo he dicho

hasta el cansancio en prólogos y textos. Tela que tela el Mundo, escribir es con frecuencia perder. Perder para ser, la gran apuesta. Encantamiento y desollamiento, ¿no es ése el riesgo natural?

Todo esto, mis amigos, para entrar de inmediato en la dialéctica de esta aventura que es leer en público. Pido diálogo, entonces. Diálogo y más diálogo para ver más claro el oficio. Excusas por el vértigo de estas palabras liminares. Prometo no hablar más de estrellas y quirófanos.

GONZALO ROJAS

ESTRADA EN ACCIÓN DE ARTE

En el número uno del primer volumen del "periódico" *acción de arte* (octu-

bre de 1922) aparece este curioso poema de Genaro Estrada que no fue recogido en su *Poesía completa*:

TURKISH & DOMESTIC BLEND CIGARETTE

Humo

Espirales grises Espirales azules
Nubecillas que salen de un cañoncito de papel
Sierpes inasibles Concreción de la fantasía
Tules errátiles en la habitación desde mi butaca

HUMO

Arabescos del cigarro

C
i
r
r
u
s
MU
U L
C U
S

Universo cuadrado de la habitación

LLENO DE NUBES l a r g a s

REDONDAS

Como en la semana de la creación.

Supongo que *acción de arte* fue dirigida por el Dr. Atl, quien justifica su aparición señalando que nace "de las energías del México intelectual y revolucionario", y quien organizó una exposición con el mismo nombre en las mismas fechas en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

El ejemplar que tengo, roto e incom-

pleto, contiene además poesía conocida de Tablada y de Novo, y de Nahui - Ollin (en francés) y Salomón de la Selva (en inglés), además de decenas de ilustraciones de Rivera y Atl. ¿Habrá un lector que tenga más información sobre este "periódico"?

G.S.

EN BUSCA DEL TIEMPO HUMILLADO

"Sí, todos nosotros hemos soportado grandes cambios y sobre todo su país", le escribía Rilke a Leonid Pasternak en 1926. Y a continuación añadía: "Pero si no nos fuese permitido vivir hasta su resurrección, será únicamente porque la profunda, genuina, eternamente atormentada Rusia ha regresado ahora a sus raíces ocultas, como ya sucedió con ella una vez bajo el yugo de los tártaros; ¿quién puede poner en duda que ella está viva y que abrazada por la oscuridad, de modo invisible y lento, dentro de su sosiego sagrado se encuentra reuniendo fuerzas para un futuro tal vez aún más lejano?" (Cf. B. Pasternak, M. Tsvetáieva, R.M. Rilke, *Cartas del verano de 1926*, traducción de Selma Ancira, Siglo XXI Editores).

La prueba de que la Rusia profunda estaba viva y reunía fuerzas para un futuro que cada vez es más presente está en la resurrección (no rehabilitación) de autores como Marina Tsvetáieva, Boris Pasternak, Nicolai Gumiliov, Mijail Bulgákov Osip Mandelstam, Anna Ajmátova y muchos otros que, dentro de la oscuridad totalitaria, continúan y prolongan la gran tradición de las letras y de la cultura rusas. Pero la prueba más contundente está en el brote literario que, de hecho, se ha convertido en la expresión misma de la *glasnost* y de la *perestroika*. No se trata de los millares de novelas con enormes tiradas al servicio de la "Gran causa", sino de auténticas novelas que, con humor, sueños, inteligencia y nuevas formas de concebir el tiempo, ponen al descubierto otras parcelas de la existencia que desmienten que hayamos llegado al fin de la novela. (Cf. Milan Kundera: *El arte de la novela*, traducción de F. de Valenzuela y M.V. Villarde, editorial Vuelta). Es el caso de *La casa Pushkin* de Andrei Bitov que, para su fortuna y contra la tendencia impuesta por la circunstancia totalitaria (escribir para no ser publicado ni leído en la URSS, sino en otros países y por otros públicos), vio publicada en Moscú en 1987 su espléndida novela, escrita mucho antes (entre 1964 y 1971) y a medias publicada en el extranjero: los franceses no supieron qué hacer con ella y Ardis la editó, incompleta, en ruso, en Nueva York. Puede leerse ahora en francés, en traducción de Philippe Menneccier editada por Albin Michel (489 pp.)

Surgida del fondo mismo de las más terrible humillación a la que fueron sometidos millones de seres humanos durante décadas, esta novela es un hito fundamental entre el pasado y el porvenir de las letras rusas. Por su lucidez, por su estilo, por las posibilidades narrativas que se advierten, sobre todo, en sus diversas versiones y variantes, por su peculiar manera de indagar en la conciencia, porque no tiene nada que ver con esas abundantes y espantosas literaturas que, al margen del oficio de escribir, creen descubrir el Mediterráneo en la homosexualidad callejera o en la fingida languidez de un romanticismo trasnochado, por su capacidad para ironizar aun a costa de la propia condición del humillado, *La casa Pushkin* es una sólida novela construida con la inteligencia que gobierna la totalidad de la obra y el torrente de reflexiones que la atraviesan en todos los sentidos. Por todo esto, *La casa Pushkin* inscribe a su autor en la genealogía de los grandes escritores rusos del siglo XIX.

Su héroe (Liova Odoievstsev) es, como el héroe de Lérmontov (Pechorin), un héroe de nuestro tiempo: un individuo capaz de reprimir su propia revuelta. En otras palabras, por su singular manera de inscribirse en el horizonte de nuestro tiempo, *La casa Pushkin* lleva al lector más allá de su propia tradición: lo conduce de lleno a la modernidad que la moda postmoderna cree haber dejado atrás. La novela de Bitov inaugura una nueva era de la novela rusa. Una era en que la memoria de la humillación (denunciada en el ensayo, el testimonio o la crónica) no suplanta a la literatura. *La casa Pushkin* descubre dominios ignorados de la existencia en un tono y con una voz dignos de ser escuchados. Esta novela es, de muchas maneras (como se lo propuso su autor), otra búsqueda del tiempo perdido, un *Hooligan's Wake* que habita en el interior de una casa (novela) que es, de hecho, el museo Pushkin (o, sin saberlo, Nabókov) de las humillaciones.

JULIÁN MEZA

LAS HIBUERAS DEL HUBIERAS

Parece incondicional la preferencia que tenemos los mexicanos por el pretencioso "hubiera" sobre el humilde "habría"

—nepotismo conjugacional en el que intercurrente, con pertinacia casi religiosa, incluso firmas reverenciadas.

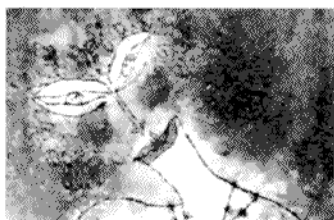
La fórmula con que despachan los libros de texto el tiempo condicional perfecto del modo indicativo (o antepospretérito, para el venerable Andrés Bello), es harto simple: "Si hubiera, habría." No parece más complicado que "Dos más dos, igual a teatro." Pero en nuestra habla cotidiana, y en nuestra producción literaria, existe un duende: un especializado hoyo negro que, entre la memoria y la lengua (o la mano), frustra con ejemplar eficacia la aplicación de tan elemental teatralidad.

Esta *hubierización*, sin embargo, parece más fruto de la lealtad que del extravío, en la misma estirpe pero con mayor fortuna que el *ansí* y el *mesmo*. Mil veces repite Cervantes la construcción: "Díole tan gran golpe, que si secundara con otro, no *hubiera* necesidad de curación." En todo caso, el tenaz redoble hubiera—hubiera con el que nos ametrallamos mutuamente, muestra un vigor capaz de sobrevivir hasta el predecible momento en que el español sea finalmente asimilado del todo por un engendro híbrido, de indiscutible utilidad, que la edición 29 del "Oxford Dictionary" (a dos por siglo, en promedio) proclamará sin pudor como idioma inglés.

La tenacidad era, si alguna, la marca de nacimiento de Cortés. Y a ella debió en buena parte su infortunio, pues fue en su terca expedición a la Hibueras donde se gestó la pérdida definitiva de su poder político.

Ambas persistencias se mezclan en mis lucubraciones. Y acaso por razón válida. Después de todo, si Cortés no *hubiera* sido tan fiel a sus demonios exploradores, no se *habría* metido en Hibueras—esto es, en Honduras.

GUILLERMO FÁRBER



Dama con la cabeza inclinada, 1919