

# LOS LIBROS

## EL GENERAL EN SU LABERINTO

De GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Por ADOLFO CASTAÑÓN

- Ediciones del Equilibrista. Firmada por el autor, México, 1989; Editorial Diana, México, 1989; Editorial Oveja Negra, Bogotá, 1989; Editorial Mondadori, Madrid, 1989; Casa de las Américas, La Habana, 1989; Ed. Sudamericana, Santiago de Chile, 1989; Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1989; Fondo de Cultura Económica, México, 1989; 60 pp. con collages de Bernardo Recamier.

CUANDO SALIÓ A LA LUZ *El general en su laberinto* ya todos sabíamos que en la nueva novela se moría Bolívar. Desde un año antes, había empezado a correr la noticia de que García Márquez volvería por sus fueros épicos. Algunos decían conocer el título, se rumoraba que el autor había reunido una documentación prodigiosa en torno a la época y al personaje y que incluso había averiguado —era cierto— los días de luna llena en que se desarrollaba la acción. Se corría la voz de que el manuscrito había atravesado varias veces el Atlántico antes de ser publicado, para ser leído por los amigos cercanos y secretos del autor dispersos por todo el orbe, que el novelista había hecho ya varios viajes a Venezuela y a Colombia para entrevistarse con los historiadores silenciosos que gobiernan el pasado como si fuese un vasto imperio donde, después de muertos, los generales y los pueblos siguen ordenando cargas, sublevándose, haciendo la lucha, convocando congresos, fusilando y capitulando. Se rumoraba que el manuscrito había sido leído varias veces por varios presidentes y comandantes y que muchos de los adjetivos y verbos de la novela habían sido repasados por las miradas de algunos lectores capaces de advertir al paso de la lectura dónde se aflojaba la tierra de la prosa. Por fin, el día menos pensado de la primavera salió publicada la novela. Con bombo y platillos, con pitos y flautas. Con salvas periodísticas y publicitarias que muy pronto se confundieron con los cañonazos de las aguerridas polémicas que debía desencadenar *El general en su laberinto*. Hubo, sin embargo, más polvo y más pólvora de la esperada. A los cañonazos y a los fuegos artificiales de la bobería diplomada —que inscribían a *El general* en la novela del

Dictador sin atreverse a admitir que Bolívar podía haberlo sido ni a conceder que el personaje inexplicablemente se le había ido de las manos al novelista— sucedió un silencio incómodo y devastador. El desamparo que emanaba de aquellas páginas como un olor fétido a creciente de río molestaba al público que no la compraba o que la compraba para no leerla—como Bolívar mismo con sus bibliotecas— o que la leía a mordiscos o que la leía íntegra y quedaba desmejorado como el que ha pasado en vela una noche al pie de la cama de un enfermo. Qué decepción, las alegres y fáciles comadronas de las leyendas festivas y cursis de otras novelas se habían transformado en un coro de espectros que ululaba América os brinda espléndido festín. Qué tedio, cuchicheaban bajo cuerda los políticos y empresarios que suelen leer resúmenes de libros y que ya se habían acostumbrado a leer completos los de García Márquez siguiendo el ritmo de las frases con una mano de director de orquesta. Todavía —decían— *El otoño del patriarca* era tolerable porque, al menos, como el viejo dictador perenne estaba echado del lado oscuro de la historia, todos, empezando por el novelista, nos podíamos reír de él, reír hasta compadecerlo. Gabriel García Márquez no podía admitir —aunque lo hubiese descubierto él mismo al bajar al socavón de la historia— que Bolívar era un general más, un visionario mujeriego y mañoso que se le hacía cenizas compasivas al novelista a pesar de sus ganas de mirarlo. ¿Qué se podía hacer de un Bolívar trastabillante e insomne y que no terminaba de bajarse del pedestal, mitad héroe y mitad saco de lástimas? ¿Quién le podía perdonar al novelista la ingenua astucia de inducirnos a identificar el cuerpo moribundo e increíble

del héroe con el continente desaharrado y sangriento que se nos desmoronaba bajo los pies en el momento mismo en que leíamos la novela? La novela era como una de esas fiebres frías que atacan al que se intoxica y el pobre escritor se había envenenado con el pescado seco de la independencia americana por quererlo ahogar en el caldo corto de la actualidad: "Ahora lo vemos claro. La deuda terminará derrotándonos."

¿No era una insolencia que el novelista disfrazado de héroe fingiera que se quitaba el uniforme de mármol y renunciaba a las decoraciones de la leyenda para decirnos que siempre no, que el ideal no sólo no estaba muerto sino que le dábamos asco y lo hacíamos huir de nosotros rumbo a la nada y al carajo? "Vámonos, volando, que aquí no nos quiere nadie". Del mismo modo que en la novela Bolívar desviaba la cara del espejo para no verse a los ojos, García Márquez disimulaba el pudriero que había encontrado al asomarse a su personaje y el público apartaba la mirada de *El general en su laberinto*. La novela había salido hosca y respondona y, decían algunos, deprimía hasta a los de la casa. Ni siquiera parecía una novela. García Márquez había preferido olvidar la miel de la guerra y recordar la amargura de la política en una novela que se alargaba como una elegía fúnebre y no lograba tenderse al galope tras el héroe.

Buscamos en vano la flauta encantada, los himnos triunfales de sus marchas acústicas y flotábamos en cambio como ahogados en el moderato lentísimo de la agonía anunciada, un adagio que se alargaba en un largo adiós a la Razón. Dentro de Bolívar, la pelea la habían ganado los bárbaros. García Márquez había hecho suyo a Bolívar en el momento

menos interesante, cuando éste se despedía de la razón. Los libros, las ideas, la conversación, los ideales de la cordura y la moderación, la alegría de vivir en y para la sociedad —y no como un desclasado que quiere destruirlo todo—, la intuición o la esperanza de que es posible una arquitectura de la Historia, todo se cerraba en el momento en que se abrían de par en par las puertas del laberinto. Nada. Ni era Bolívar ni era un personaje. Para personaje le sobraban referencias, alusiones, citas y cronología. Para Bolívar le sobraba pudor y le faltaban ideas. El novelista se había quedado corto en la desmitificación. Lo inhibía la historia. Daba demasiadas explicaciones que nadie le había pedido ni tenía por qué dar en un epílogo que tampoco explicaba cómo había logrado salir del inacabable laberinto de la biblioteca bolivariana. Se decía que el escritor había sucumbido al estupor de su propio paludismo americanista y que había caído en la tentación de escribir una novela cuyas emociones estaban congeladas en una doctrina previa. Por ejemplo, ¿qué diría un sueco de *El general en su laberinto*? ¿Podría prescindir la lectura de toda la carga de supuestos en que se apoyaba la novela? ¿Qué importaba: Gabriel García Márquez había escrito una de las novelas más limpias del castellano moderno y, al menos en este caso y a pesar de todas las apariencias, había mandado a volar a los lectores fáciles que hasta hora habían sido su capital más seguro.

Ojerosos, fanés, descangallados, los lectores se desmayaban de tristeza con la novela entre las manos, les entraba una muña sombría y se iban a releerla como personajes de Poe que se encierran a piedra y lodo con la novia muerta y la lloran y la coronan amortajada. No faltaban las lenguas maliciosas; para unos, la novela era o un homenaje o una traición al Comandante Fidel; para las de aquí, García Márquez se había desilusionado de Bolívar a media novela y lo había dejado caer; para las de allá, en realidad *El general en su laberinto* era el Che Guevara, un trasunto simbólico del guerrillero fracasado que llevamos dentro y que un buen día se despierta y se da cuenta de que la Historia ya no está ahí. Y todo esto en susurros, sin levantar la voz, con tonos de cuchicheo, por favor silencio, qué falta de respeto al difunto. Los revolucionarios de capa caída leyeron la novela con pasión resucitada, con llorosa nostalgia de los buenos tiempos en que hasta ellos mismos creían en la acción. García Márquez se les aparecía como el Proust de la ideología, ahí tienen a *El general en su laberinto* en busca del poder perdido, y glosaban y generalizaban y bolivareaban con una compostura desengañada y decadente que les permitía hablar de su desbandada en términos nobles y elegantes y con un vago vaho de rancia aristocracia desahuciada. En cambio, los sociólogos liberales, la cáfila de weberianos improvisados bajo las palmas, habían recibido a la novela con los cuadernos abiertos, los lápices extendidos

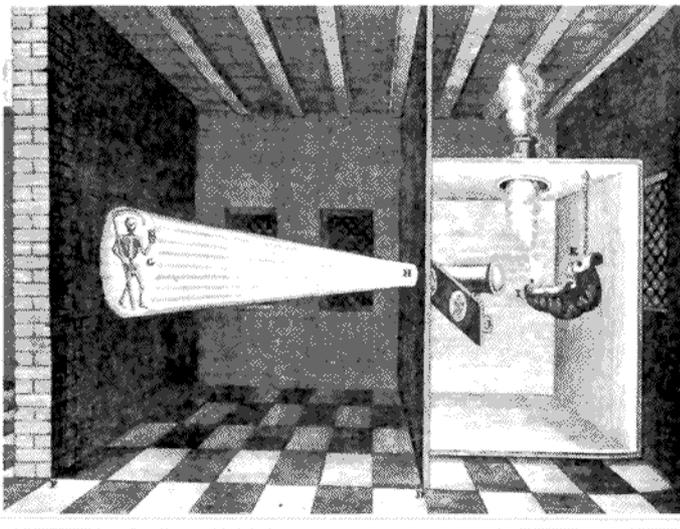
y serpentinadas de colores entre las páginas y con castillos de fichas y tarjetas. Compraban un fracaso en cada héroe, en cada una una puerta en ruinas que llevaba a un continente en el que el hambre, la pobreza y la violencia habían realizado la unidad sin siquiera proponérselo. A los sociólogos les encantaba aquella herida del carisma que calaba al héroe hasta los huesos, la falta de poder que lo disminuía hasta matarlo. Demostraban su alegría con citas, que si la anemia del carisma iba chupando al cuerpo hasta el esqueleto, que si al retirarse del cuerpo de El General la gracia fosforescente que otorga a los reyes el poder divino de curar a sus súbditos arrastraba todas las energías y dejaba a Bolívar —el hombre que no quiso ser rey— sumido en una amnesia emotiva e intelectual que le impedía reconocerse a sí mismo en los gestos y en las palabras del héroe. No faltaban, desde luego, los apocalípticos que establecían ociosos paralelismos entre el cuerpo maltrecho del general y las ruinas de una América desvertebrada, atacada de una leucemia histórica que le impedía formar un esqueleto aristocrático capaz de sostenerla. Los apocalípticos, los pesimistas de las profecías lúgubres, la logia negra del triste destino de América abusaba de los guiños que hacía la novela a la actualidad histórica y pretendía haber encontrado en ella las líneas necesarias para dar un baño de buena ley a sus sentencias sobre la inabordable realidad americana: "Por favor, carajos, déjenos hacer tranquilos nuestra Edad Media".

No terminaba ahí la procesión de lectores, pero un sentimiento común los iba uniendo a todos, como deudos en torno a un muerto, alrededor de la novela: que el crack, el hundimiento del dandy de leyenda llamado Bolívar que compartía con Puschkin hasta

unas gotas de sangre negra y que había dado nombre al barco en que Byron zarzó para Grecia, no era en modo alguno el derrumbe de una sola persona sino que expresaba la zozobra en la vulgaridad de todo un continente. No iba a ser fácil recordarles a los latinoamericanos que todos los héroes de su Independencia eran hijos de una madre —"¡Putra patria!"— que se había muerto en el parto.

Habían pasado las épocas en que sus novelas eran esperadas como un cometa milagroso que devolvería la vista a los ciegos. Ahora, en la edad del desamparo, se iba larvando un rencor glacial contra el novelista y su mundo. Eran, en el fondo, la misma orfandad exasperada, la unánime cadena de la autodenigración que recorre a América Latina. ¡Y precisamente ahora aparecía García Márquez con sus aires de brujo triste para decirnos que América era como *El general en su laberinto*. Ni se iba ni se moría. Se despedía para quedarse. ¿Ese era el mensaje del novelista laureado? ¿Que todavía teníamos por delante un calvario? ¿Que no nos hicéramos pajas, que no nos embobara la canción del progreso porque todavía nos faltaban años de ser orinados por los perros, siglos de estupor insonme en la hamaca de la Independencia?

Si América era un general ensimismado en su aura sombría, una patria grande pero hecha de ceniza y sembrada de traición y de peste, ¿por qué entonces no cambiábamos al general marquecino por el capitán de Whitman? Y por todo esto y por todo lo demás, *El general* fue recibido como se recibe una crucifixión innecesaria y de mal gusto en vísporas de las vacaciones de Semana Santa. Era incorregible el abuelo Gabriel. Seguía con sus visiones en el momento mismo en que ya estábamos vendiendo la casa.



## LAS NOVELAS EN EL QUIJOTE

De HERNÁN LARA ZAVALA

Por JOSÉ HOMERO

• UNAM, 1989, 142 pp.

HERNÁN LARA ZAVALA, uno de nuestros mejores narradores, elige las novelas en *El Quijote* como tema de su ensayo; elección que es reconocimiento de una tradición fundadora —y fundamental— de la modernidad, pero ya no del centro sino del margen. Marginalidad de actitud en primer lugar: ni partidario de quienes rechazan la intercalación de las novelas (crítica neoclásica), ni devoto de la unidad entre las novelas y el conjunto (actitud romántica). Marginalidad de la elección y marginalidad de la ubicación: no el sentido, no una interpretación de los indicios, no la lectura trascendente, divorciada de la descripción de los elementos literarios; en su lugar la visión sobre cómo las novelas en *El Quijote* tratan varios temas —el amor, la libertad, la imaginación—, no acorde con la vena satírica dominante en el relato. Marginalidad de la recepción en tiempos en que se busca un eclecticismo estético que sólo ha servido para la aparición de obras que deseándose profundísimas —contenidistas ante todo—, descuidan la ruptura formal y se deciden por la inmarcescibilidad de las formas de un pasado sin relectura, digerido en preceptivas sustentadas en la intriga o en el confesionalismo, casos de un Eco en la novela o un Sábines en la poesía: Lara Zavala no cree en el blanco de las estatuas sino en el blanco que resulta del movimiento del disco de Newton: "las verdaderas obras de arte poseen un carácter eminentemente dinámico que las hace soportar una y otra interpretación de acuerdo con el momento histórico en que son estudiadas".

No es muy coherente sin embargo esta busca de la unidad entre las novelas como la trama principal que declara el ensayista como punto de partida de su obra, pues o vemos una obra como una metáfora (Ricoeur), como un macroorganismo que desde donde se realice un corte revele una estructura común (Kristeva), o como un conjunto de elementos que en distintos niveles configuran un sentido, en cuyo caso no renunciamos sino proponemos la unidad como condición *sine qua non* del análisis, o elegimos no la sinécdoque de la parte por el todo ni del todo en una parte sino la metonimia: la diferencia que merced a la contigüidad se piensa continuidad semántica: interpretar será no darle al texto "un sentido (más o menos libre), sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho" (Barthes). Si Lara Zavala elige la integración de las novelas a la trama principal, está

efectuando una distinción: las novelas no forman parte de la trama principal, y esta diferencia es tajante: la unidad se da en la *distintividad* no en la coincidencia, ni estilístico —estructural ni temática. Las novelas en el Quijote son construcciones en abismo que ponen en crisis la concepción de una realidad única y se inclinan como diría Leo Spitzer, por un perspectivismo fundamentado ante todo en la diferencia lingüística.

Si la razón de su presencia es no trascendente sino textual, y eso no nos lo advierte Lara Zavala sino hasta el último párrafo, ¿para qué integrarlas en una armonía a la luz de las diferencias temáticas? Eso se llama confundir niveles. Uno se pregunta, entonces, si Lara Zavala elige la unidad y no el plural ¿por qué afirma: "Como tantos otros libros, el sentido de *El Quijote* descansa más en su disparidad que en su unidad. Pero es gracias a esta disparidad que *El Quijote* se ha convertido en el epítome de la novela y Cervantes en el novelista ejemplar por excelencia"?

Siento —ya que he disentido— que la falta de coherencia responde a la ausencia de un deslindar. En toda obra hay dos líneas, una continua, horizontal, sostenida con base en datos que aportan información retomada en el nivel del significado y en funciones que articulan la estructura, otra "punteada" llena de datos que rebasan —y rebosan— la significación y apuntan hacia la significancia, retomados no en la lectura inmediata, que es immanente, sino en la hermenéutica, que trasciende el nivel textual. La una articula las partes en un todo, la otra con el texto de la tradición, la filosofía, la época... Si Lara Zavala hubiera deseado trazar un mapa estructural de *El Quijote*, las novelas forzosamente habrían de ser vistas a la luz de la unidad del texto; al elegir la relación con la historia, la filosofía y aun la tradición posterior —el capítulo dedicado a la imaginación, donde Lara Zavala ve *El Quijote* a través de Borges— Lara Zavala dispara la disparidad: no trabaja el sentido sino la significancia; no las relaciones internas sino las externas: la unidad en la lectura es la selección de diferencias en la unidad de la obra. No hay unidad; hay una superstición de la unidad, cuya articulación la postula el lector —crítico. Lo importante de la técnica matruska del Quijote es cómo sus diferencias *abismales* subvierten la estructura caballeresca dominante. En lugar de la unidad, la *falla*, la diseminación, que Lara Zavala

ve pero no se atreve a deslindar; prefiere obedecer a la superstición del sentido único de la filología.

Esta indefinición en el deslindar también afecta a las relaciones externas entre sí. Si Lara Zavala sabe que la novela imita a la vida pero no es la vida, entonces ¿por qué buscar referentes de las acciones de la novela en sucesos de la época? Si Lara Zavala sabe que el autor no es el narrador, entonces ¿por qué recurrir a la biografía cervantina? Si Lara Zavala reprocha a Salvador de Madariaga su perspectiva, psicológica al enjuiciar a los personajes, entonces ¿por qué revisar el pensamiento de Cervantes y no articular la semántica de la novela con base en los indicios textuales?

Pese a la fragilidad terminológica, el ensayo es bueno por la inteligencia del ensayista: decir que "la respuesta más obvia pero también la que me parece más auténtica en cuanto a la pertinencia de las novelas en *El Quijote* es que el hilo conductor, y lo que permite identificar al protagonista con todas las acciones, por disparadas que sean, se debe sobre todo a que los incidentes y los personajes han surgido de una misma imaginación, de una misma inquietud, de una misma concepción del mundo, es decir, de la pluma de Miguel de Cervantes", es descubrir la textualidad; explicar la composición con tramas y subtramas no mediante razones trascendentes sino por el texto mismo.

Sería injusto no mencionar que esta demostración de sentido común no significa mediocridad, por el contrario, significa la capacidad de ver lo evidente donde los otros son obtusos. En este sentido el sentido común tiene que ver con la luz, y Lara Zavala ilumina varios pasajes de *El Quijote*. Sobre todo, una vez que abandona la perspectiva historicista y deja de apoyarse en filólogos como Menéndez y Pelayo para explorar la novela por sí mismo —digamos del segundo capítulo, "Otras novelas sobre amor y clase social", en adelante— Lara Zavala liga acierto tras acierto y el último capítulo es ejemplar en cuanto a crítica —pero en serio— desde la óptica de un escritor, que en este caso son dos: Borges y Lara Zavala. Quien lea *Las novelas en El Quijote* puede mirar la novela cervantina desde otras ópticas —o una, pues entonces el ensayista nos obligaría a mirar el texto desde su prisma, nos habría convencido e impuesto una lectura única, lo que no estimula la relectura y sí la mata, y aún la lectura,

pues ignorando el texto creemos conocerlo, por lo que pareciera innecesario un contacto directo; sí muchas porque el buen ensayista no convence pero conmueve: nos mueve con él y en alguno de los meandros de sus ideas —cuando río hay de éstas— nos quedamos a descubrir nuevos territorios en el mapa ya

conocido. Virtudes del crítico pero también del escritor, pues como Montaigne, Lamb o Barthes sabían, no hay reflexión sin el goce escritural y como Poe, Baudelaire, Mallarmé, Eliot, Borges y Paz *saben* no hay escritura sin conciencia reflexiva ni la elección de un presente: el de la tradición con que dialogamos.

Lara Zavala tenía que ser buen crítico: no es un escritor complaciente y sí un escritor que asume la narrativa con una distancia crítica, con una luz fría: esa luz que está en sus cuentos, está también en este ensayo.

## CRÓNICA DE POESÍA PERIFÉRICOS E HISTÓRICOS

Por EDUARDO MILÁN

- Horacio Costa: *Satori*; Sao Paulo, Iluminuras, 1989.
- Antonio Cisneros: *Por la noche los gatos*; México, Fondo de Cultura Económica, 1989; Prólogo de David Huerta, Epílogo de Julio Ortega.

UNA DE LAS PRUEBAS fehacientes de que el movimiento de la poesía concreta no fue precisamente una instancia castradora en el marco de la poesía brasileña es la labor poética de Horacio Costa (Sao Paulo, 1954). Horacio Costa se forma en el contexto de aquel rigor, que pedía el mínimo común múltiplo del lenguaje para el objeto poético, es decir, un poema que con el máximo ahorro lingüístico produjera la mayor significación. El poema concreto ha sido en este siglo el arte del despojo y del riesgo —riesgo del silencio total—, sin por ello restarle un palmo al don de la imaginación. Los primeros textos de Costa están marcados fecundamente por la deriva concreta, cuando la tríada verbi - voco - visual desplegaba sus posibilidades en la página. La paronomasia como abeja reina del texto, el texto como metáfora mallarméana del universo estrellado (la metáfora vista desde arriba, como un sobrevuelo por encima de la ciudad), las minúsculas particulares fónicas entrando en choque amoroso con sus pares e impares, el objeto estético con una finalidad objetual que simboliza en otra escala ese segundo mundo que es la creación. Los poemas de *Satori* (especie de instancia iluminada y pendular de la epifanía cristiana para los orientales) mantienen un vínculo con la anterior fase concreta: la conciencia crítica del lenguaje y, a través de éste, del mundo. Costa se ha propuesto en este poemario no sólo el rescate de los márgenes que ordenaba un preceptiva sino también los desechos de su propia labor poética. A la antigua búsqueda del texto de fachada perfecta corresponde ahora el rescate de la imperfección, al ansia de la forma de los primeros poemas ha sucedido la creación de una antiforma. En términos análogos, la búsqueda de un centro desde la página (centro que no trascendía mucho más allá los marcos del lenguaje

y su autorreferencialidad) derivó en un nomadismo periférico: el poeta en la ciudad. Si la *poesía del texto* (una de cuyas manifestaciones más radicales puede ser la poesía concreta) alteraba simbólicamente el orden real, colocando a la creación como el primer mundo y relegando a la realidad objetiva a una instancia secundaria, Horacio Costa salta por encima de la frontera entre "creación" y "mundo" para proponer una nueva etapa: poetizar con el mundo. Ahí recupera el momento decimonónico en el instante en que el poeta (Baudelaire) entra en crisis con el mundo secularizado y lamenta la pérdida de poesía frente al avance de la prosa de las ciudades. Pero ya no hay —y parece muy raro volver a conseguirla— la intención del aura. La poesía de Costa no difiere mucho de la poesía moderna, esa poesía de aura perimida. Costa no desoye el momento que le tocó vivir poéticamente. La diferencia es que lo asume sin culpa, mientras que la mayoría de los poetas ahora modernos viven en el lamento por lo que han sido. En este momento poético de recaída en el motivo horaciano de "lloro por lo que fui", Costa emprende la famosa huida hacia adelante, hacia los márgenes y hacia ningún origen. En resumen, Costa asume la definitiva pérdida del centro:

### POEMA

a Octavio Paz

si el futuro sobrevive a Pandora  
y la violencia sobrenada la Memoria  
en pleno vuelo hay una conciliación  
posible  
en el plano en fuga hay suspensión ahora  
suma de colores, flor cristalizada  
gemido o música de la naturaleza  
las palabras reducidas a olores

las cosas entre sí evaporadas

en un punto inmóvil entre el ser y el  
siendo  
más aquí del sueño y más allá del canto  
cuerpo en abandono, devenir en trece  
irrumpe y posa en mí el movimiento

plenitud escasa entre playa y monte  
rostro encontrado, flor intermitente  
escritura alguna vez reverberante  
análisis, silencio, vida o nada

(Traducción de E. Milán)

En ese nomadismo urbano el poeta no consigue identidad: la pierde. Lo que otrora era yo textual se ha disuelto en innumerables yos, diseminación que sólo cesa, para tomar aliento, en el cuerpo del Otro, ese otro con mayúsculas. La búsqueda de identidad que no por imposible se distrae, encuentra su foco de atención en un pájaro, un decorado o el paisaje urbano. La sentencia de John Keats a Richard Woodhouse ("los poetas no tienen identidad") se siente a través de la planicie de estos textos. Un deseo de superficie (que recuerda no al pájaro sino al pájaro de papel), un arte de la fuga hacia el desierto, cuando el poeta alcanza su única paz posible, el desierto con oasis de la escritura, recorre todos los textos de *Satori*. Una deriva enormemente válida en la pradera reseca de la poesía latinoamericana.

Gran parte de la nueva poesía latinoamericana actual alienta un impulso de narratividad en sus textos que ya no sorprende. Una narratividad que rompe, ya lo dije antes, con la estética del fragmento que impulsó a los maestros de la vanguardia y a sus herederos más próximos. Ese impulso narrativo de la

nueva poesía (dos ejemplos muy claros: José Kozler y Roberto Echavarrén) pretenda la ardua tarea de historizar la poesía, pero de una manera especial: ya no se trata de una narratividad que incorpora los hechos de una Historia con mayúsculas, sino que se aplica al rescate de una historia menor, ínfima, la historia de la cotidianidad. El gesto implica un retaceo, un recorte y la salvación de los temas menores de aquella Historia mayúscula: implica la liberación asumida del desecho y del margen, ahora imantados por la narración. Esa *parte maldita* se absorbe sin continuidad, sin una propuesta temática que organice el texto: lo que es retazo de la forma también es retazo de motivos. Mucho se le debe a la poesía norteamericana (Ashbery, Duncan, Olson) y a su mirada pragmática sobre la realidad, sobre la poesía, sobre la función del poeta. El poema pierde gravedad y se levanta sobre la superficie urbana donde lo que era un Cadillac se define ahora por sus bordes níquelados. Es el antiguo imperio de la metáfora (sustitución total del universo, comenzando por el universo factual) que cede a los embates del nuevo imperio de la metonimia, que se define nombrando partes del objeto. En otras palabras: al retaceo de la Historia, una historia vista por fragmentos, corresponde el recurso tropológico de la *parte*: la forma pierde globalización y también se define por fragmentos, al mismo tiempo que crea una suerte de antifirma. Todo esto puede resultar ahora muy poco sorprendente. Lo que puede sorprender es que el anuncio de esta poética ya estaba diseñado más de veinte años atrás, en la obra poética de Antonio Cisneros (Lima, 1942). *Por la noche los gatos* reúne la poesía de Cisneros desde 1961 hasta 1986. Pero el libro comienza realmente con el conjunto de poemas llamado *Canto ceremonial contra un oso bormiguero*, que le valiera a su autor el Premio Casa de las Américas de Cuba, en 1968. El verdadero libro, la verdadera obra de Cisneros comienza ahí y de ahí irradia. A partir de entonces comienza una escritura que mezcla lo autobiográfico y lo histórico, donde el yo lírico asoma su presencia en los avatares cotidianos y desaparece sepultado por el hecho histórico. Poesía anecdótica, que muchas veces se entrega a lo conversacional, su capacidad profética —su relación de anuncio con lo que ocurriría más de veinte años después— pierde pie, aunque no por ello deja de significar una anunciación, por varios motivos. Uno de los motivos fundamentales de esa pérdida de gravedad es la escasa relación de Cisneros con el lenguaje de su texto. Muy rara vez Cisneros alude al *escribiendo* de su práctica poética. Al contrario, el yo de su escritura se deja transparentar de tal manera que la mayoría de las veces pierde contacto con la autocrítica poética. Cisneros se deja hablar, pero se deja hablar por la Historia, antípoda fatal del "dictado" místico. Cisneros es siempre un poeta inteligente en la articulación de su escritura, pero su inteligencia desoye al

ahora lugar común que indicaría que — para un poeta— la crítica de su lenguaje es ya la crítica de la Historia. En otras palabras, Cisneros está fascinado por los acontecimientos, apuesta por ellos hasta el límite de hacer desaparecer su escritura bajo el hecho:

#### KARL MARX DIED 1883 AGED 65

Todavía estoy a tiempo de recordar la casa de mi abuela y ese par de grabados: *Un caballero en la casa del sastre. Gran desfile militar en Viena, 1902.* Días en que ya nada malo podía ocurrir. Todos llevaban su pata de conejo atada a la cintura. También mi tía abuela —veinte años y el sombrero de paja bajo el sol, preocupándose apenas por mantener la boca, las piernas bien cerradas. Eran los hombres de buena voluntad y las orejas limpias. Sólo en el *music-hall* los anarquistas, locos barbados y envueltos en bufandas. Qué otoños, qué veranos. Eiffel hizo una torre que decía "hasta aquí llegó el hombre".

El fragmento del primer poema de *Canto ceremonial* que copié basta para vislumbrar a un poeta completamente entregado a la exterioridad de los hechos. La historia se retacea

para crear una intimidad con la Historia, para significar "el tiempo que vivimos". Pero esa razón testimonial es de tal manera aplastante que no deja lugar al surgimiento de la escritura como ente autónomo. El lector puede ver el fragmento de una época, no puede ver la capacidad de la escritura de transgredir los hechos históricos que describe. Tal vez el motivo real del poema de Cisneros —y *Canto ceremonial* sólo es el comienzo de un empecinamiento, que alcanza su cumbre con el posterior *Crónica del niño Jesús de Chilca*— radique en que el poeta peruano no quiere ver que el conflicto del poeta contemporáneo ya no es con la Historia sino con el lenguaje como crítico de la Historia ¿Por qué preguntarse *para qué y cómo* escribir si Cisneros se apoya tan confiado en el andamiaje de los hechos? El humor y la ironía pueden servir como elementos corrosivos siempre y cuando el poeta se tome en primer lugar a sí mismo como referente. Cisneros siempre ha dado una muestra —a veces cierta, a veces equivocada, pero eso no es demasiado importante en poesía— del tiempo que le ha tocado vivir. No ha querido ponerse en cuestión a sí mismo como poeta. Los hechos que relata han pasado a esa Historia que tanto amó. Lo que no ha pasado a la Historia y todavía se manifiesta en forma estridente es el conflicto de la poesía con la poesía, del poeta con el poeta. Esas luchas son una ausencia en su escritura.

