

LOS LIBROS

El salvaje en el espejo

de Roger Bartra

por Adolfo Castañón

• UNAM - ERA, México, 1992.

Orangután, del malayo *orang utan*, propiamente hombre salvaje, de *orang* "hombre" y *butan* "selva".

Joan Corominas, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, vol. IV, p. 288, Ed. Gredos, Madrid, 1988.

Cuando Roger Bartra pone al salvaje ante el espejo, nos depara una sorpresa y se dibuja en esa imagen no el primitivo americano recién descubierto sino el europeo y, en su imagen, la historia de Europa. El ensayo comentado va en la corriente de este tiempo, tan preocupado por la barbarie, sus límites, su razón de ser o malestar (Cf. las obras de Todorov, Momigliano, Diez del Corral, Bruckner, Hurbon, etc.). Pero, además, pertenece a ese género de obras noticiosas y eruditas, alimentadas por muchas horas pasadas en bibliotecas rebuscando pliegos entre príncipes e incunables como los libros de Antonello Gerbi, con quien tiene una insalvable deuda. Sin embargo, hay que aclarar que el autor ha emprendido el camino hacia la tradición como un Empédocles que se dejara caer en el volcán de la historia y ésta lo llevara al centro de la tierra, es decir a las cavernas de la memoria donde el salvaje, desde siempre, se baña en las aguas del espejo. El ensayo comentado pertenece a ese género de obras críticas que nos alientan diciéndonos en el tenor de Montaigne que acaso las respuestas a las preguntas se "encuentran en la

forma, en el tono, en el acento y en la historia de esas preguntas. De ahí que no sea inútil la dúctil escritura elegante, la morosa atención expositiva, la cuidada adaptación de las citas traducidas, en fin, el armazón narrativo del repaso. No quiere ello decir que nuestro Empédocles haya perdido completamente las sandalias del discurso crítico —pues todavía está ahí, al borde mismo de la exposición la prenda teórica que va calzando a la memoria y que hace de este libro al mismo tiempo un prolegómeno crítico a la historia de la antropología filosófica.

El salvaje en el espejo se presenta como una empresa de arqueología que va a desenterrar en el pasado helénico, judío, sumerio, romano, medieval y renacentista la figura literaria y mitológica del salvaje, es decir del hombre del bosque y de la selva que efectivamente habitó esos espacios tanto en el plano físico como, sobre todo, en el plano imaginario. Estamos pues ante una cierta historia de la imaginación o, si se prefiere, ante algunos momentos de la vida del espejo que llamamos cultura. De esta arqueología, el autor rescata una ciudad perdida y contribuye a hacer la historia del lado oscuro de la civilización. Bartra pone por así decir en el diván del psicoanalista a la cultura de Occidente, y se pone a escuchar sus recuerdos e ideas fijas en torno al hombre de los bosques. La imagen tiene su relevancia en la medida en que tradicionalmente han sido lo presuntos salvajes los que han sido sometidos al cuestionario clínico de una cultura que sólo entiende demencia en las formas de conocimiento que le son ajenas. El método de Bartra es literario y consiste en seguir una figura a través de las edades. Es literario pues una figura es una ficción, un personaje de la novela de la cultura. De ese método resulta una obra dueña de un movimiento y de un brío propios, tensa y plástica impregnada de gusto literario y sembrada como un pastel de frutas de sabrosas noticias sobre el hombre silvestre. Esta historia del lado oscuro de la civilización se cumple como una cadena de mitologías donde van dibujándose —bosquejándose en

el bosque— las mitologías de la razón, son las manchas del sol, los puntos ciegos del pensamiento ilustrado, en fin, las figuras del salvaje como uno de los productos más sazonados de la cultura europea. Se trata claro, de un producto que se ha engendrado en lo más profundo de la cultura popular y se va decantando, a través de la mitología, el arte y la literatura hasta transformarse en uno de los ejes de la imaginación occidental.

Pero, más que un libro, *El salvaje en el espejo* debe tomarse como una máquina de la memoria, un aparato para despertar el recuerdo del origen. No a otra cosa contribuye ese otro libro paralelo que va desplegando la investigación iconográfica y que hace de este objeto, tan parecido a un libro, un museo imaginario, un espacio al que sólo le faltarían las ambientaciones musicales de, por ejemplo, *Orfeo*, *Las indias galantes* *The Faery Queen* de Henry Purcell, *Acteón y La flauta mágica* para halagar también el sentido poético y primitivo por excelencia, el salvaje y silvestre oído. Máquina de la memoria alimentada por recuerdos —literarios— de otros recuerdos —instintivos, irracionales— esta historia de la idea del hombre salvaje dibuja una historia del amor y de la iniciación, es decir del conocimiento entendido como peligro. Pero ese salvaje por ejemplo puesto ante el espejo de los abuelos presupone o nos lleva a no pocas preguntas: la verdadera naturaleza del hombre ¿se encuentra en la vida en sociedad o se encuentra en un estado natural, anterior a la sociedad y a la civilización? Son, desde luego las preguntas clásicas con que se inicia la reflexión antropológica y etnológica. ¿Podemos contestarlas? Ensayemos: la etimología de la palabra sincera ilustra plenamente esta disyuntiva. Sincero o sincera significa "lo que se siente o piensa realmente", lo veraz y lo verdadero, lo abierto y franco. Pero la etimología quiere que la *míel sin-cera* sea la miel refinada. La miel sincera no es pues la miel silvestre sino todo lo contrario la miel depurada a través de un largo proceso, limpia de cera. Según esta etimología, la sinceridad,

producto de un largo proceso de autoconocimiento, estaría contrapuesta a la espontaneidad instintiva y confusa. La verdadera naturaleza del hombre estaría en la civilización que lo ha purificado de su cera, es decir de su rústica corteza. *El salvaje en el espejo* que hace la historia de esa sombra del hombre civilizado que es el hombre salvaje quisiera demostrar que hay más miel cultural de la que se podría pensar en la cera del bosque y de la selva imaginarios ya que, el salvaje no es o no sólo es el que se salva —*qui se sauve*— y escapa de la civilización; la figura del salvaje encarna y emblematiza puntos y líneas de fuga privilegiados en la medida en que a su alrededor parece gravitar la perspectiva de la civilización. Bartra propone una figura; vaya en prenda de lectura una silueta.

El salvaje, el silvestre, el selvático es el habitante que reina en el interior del hombre y de su cultura como un chivo expiatorio, es el alma sacrificada que asegura a la civilización su carácter perdurable pues, como ha recordado René Girard, sólo resisten el paso del tiempo las construcciones fundadas en sangre. Así, el salvaje es el secreto, la coartada, el pretexto, la castración, el remordimiento, la culpa y la nostalgia del hombre civilizado. Es el habitante de las regiones oscuras que rodean y merodean a la razón, es la ilusión y la pesadilla, la crítica y la esperanza, el temor y el recuerdo del habitante de las ciudades reales e imaginarias. Ya desde su origen, el salvaje estaba en el espejo, participaba especularmente como espejismo del bárbaro extranjero y del animal. Pero, más que un extranjero, era un hombre que vivía en las fronteras de lo humano, un individuo semibestial que dormía y duerme en el interior de cada uno y que la desgracia, los apetitos o la pasión amorosa pueden despertar en cualquier momento. Lo ronda la locura o, para decirlo con mayor exactitud, padece un pensamiento salvaje, mágico, que le permite participar en el coloquio de la naturaleza al mismo tiempo que se separa de los hombres. Y eso que lo separa es el presente: porque el salvaje ríe, casi se diría que su forma de sociabilidad es la risa y la fiesta, pues, en otro plano, es un solitario, a veces melancólico, que no conoce la hospitalidad. Sabe ser poseído, se hace objeto de la posesión y la incubación pero rara vez es visitado es decir está cerca de la magia pero es ajeno

a la religión entendida en un sentido filosófico y racional. ¿Su ámbito natural? La magia, y allí en la selva es hermano de cicoplos y sátiros, ménades, bacantes, centauros, titanes, unicornios, demonios y toda la faunalia. No conoce otra sociedad que la de la fiesta y es ésta —con el vino, la alegría y el placer— el espacio que le permite aproximarse al hombre. Pero la fiesta como única forma social equivale en realidad a una revolución permanente, una conspiración escandalosa y perenne contra el Estado. Por eso el salvaje está proscrito, condenado a vivir en un bosque que es un desierto que sólo podría estar ocupado por demonios con él mismo, seres señalados y cautivos por el pensamiento salvaje, por la irracionalidad, por la gnosis telúrica, por los ensueños de la tierra, para evocar la frase de Gaston Bachelard, que desenmascaran y defraudan a la ciudad al abrirse a otra voluntad, a una voluntad de lo otro. Algunos salvajes llegan a ser conscientes de ello y, a través de esta manifestación en ellos de la luz divina pueden regenerarse, iluminarse, salvándose por la contemplación de Dios. De ese modo se explica por qué en el bosque existen dos tipos de hombres de conocimiento: el adivino y el santo, el mago Merlín y el monje ortodoxo, ambos representativos de una tensión que por una parte reniega del mundo y por la otra lo desea ardientemente, ambos ilustrativos del carácter iniciático del bosque y de la selva, ya que la sabiduría y la santidad, el poder, la salvación y el perdón tienen un costo abismalmente bajo: "sentir y practicar una sexualidad bestial —dice Bartra—, comer carne y vegetales crudos", identificarse en cuerpo y alma con los habitantes del bosque —sátiros, faunos, silenos. No extraña por eso que la selva oscura dantesca sea la puerta del infierno, la puerta también que nos permitirá acceder a los bajos fondos de la imaginación civilizadora. Esa puerta, insiste Bartra, es un espejo. De esa forma, el mito del hombre salvaje cifra el mito de la ciencia y de la civilización y dice más sobre éste y sobre la selva que sólo será un intermedio, una etapa emblemática entre la razón y la irracionalidad. El sentido en que se cumple este movimiento no es claro: el salvaje está alegre en el desastre y en la adversidad pero cae en la tristeza ante el progreso y el bienestar. Sin embargo, a su vez, el salvaje está preso de otro

movimiento —sigue los movimientos de la historia, la historia de la cultura lo conduce y lleva en su corriente y la poderosa imaginación instintiva, sexual, sagrada de la Antigüedad y la Edad Media es sublimada y formalizada por el amor cortés, cautivada por la heráldica, interrogada por el ensayo (Montaigne), contada por la poesía (*Faeri Queen*), contado por la novela (Cervantes), dramatizada por el teatro y la ópera (Shakespeare y Mozart). A medida que el mundo se desencanta y seculariza, el salvaje es ennoblecido e idealizado hasta figurar ya no como emanación profusa e hirsuta de una imaginación popular no cristiana sino como una de las muestras más perfectas de la cultura europea —el instrumento crítico e irónico que denunciará según Bartra la bancarrota del ideal caballeresco a través del caballero Crusado, el enloquecido y selvático Fernando de Cervantes o, añadimos nosotros, que denunciará la bancarrota de los ideales electorales a través del rebelde y su recurso al bosque tal como lo describe Jünger en su *Tratado del rebelde*. Ese hombre salvaje no sólo busca "sumergirse como una fuerza vital desalmada en el enloquecido torbellino del cosmos animal y vegetal", él mismo representa para la imaginación civilizada un baño purificador de la razón alienada del orden natural (recordemos las imágenes del hombre de la montaña de Knut Hamsun analizadas por Leo Lowenthal de la Escuela de Frankfurt). El camino hacia el hombre salvaje es el camino del amor y de la pasión amorosa: gracias a ella, el hombre, dondequiera que esté, vuelve a encontrar la selva, el hombre salvaje, el espacio sagrado de la transgresión para decirlo con George Bataille. El amor lo hace un proscrito de la ciudad pero al mismo tiempo lo inicia en el secreto de una cultura de las fuerzas interiores. Porque el hombre salvaje está esperando al enamorado desde siempre para revelarles unos secretos silvestres que se pierden en la noche de los tiempos y que encierran el conocimiento más antiguo del hombre —el esquivo conocimiento que le ha permitido al hombre no ser roturado completamente por la máquina de la civilización y sobrevivir a los modales, las técnicas y las costumbres. Diferenciarse de el proceso de la civilización tal y como lo describe Norbert Elias para hacernos eco de una polémica que este libro sostiene brillantemente.

Pero ese conocimiento es, desde luego, el conocimiento de una o varias metamorfosis, una ciencia del devenir animal, del devenir planta o piedra, del devenir mujer o niño, un método en fin para entregarse a la locura en forma controlada. La historia del hombre, en la lectura que hace Bartra, parece indisoluble de la historia de una enfermedad llamada civilización y de la que el salvaje es en cierto modo el síntoma y el médico, la terapia y el estigma. Ese secreto es el uso de los poderes inferiores del hombre en la conquista de la felicidad, es decir del bien propio y del bien común. Los poderes genésicos, instintivos, sexuales y poéticos concurren a través del hombre salvaje a la construcción de una racionalidad mitificada —tan mitificada como el carácter humano de ese salvaje moderno que Ortega y Gasset llamaría el *invasor vertical* y que es, por así decir, la unidad mínima de la masa, el sujeto de la nueva y degradada ciudadanía suburbana. Al devolver su carácter mitológico a la Razón a través de la reconstrucción de *El salvaje en el espejo* de Bartra nos ayuda a despertar, como diría Walter Benjamin, del sueño que fue el siglo XIX. □

Texto leído en la presentación del libro, el día 1° de abril de 1992.

Orbe y espejo

por Christopher Domínguez Michael

- Roger Bartra, *El salvaje en el espejo*, ERA/UNAM, México, 1992, 219 pp.
- David Brading, *Orbe indiano*, FCE, México, 1992, 770 pp.

El Salvaje en el espejo de Roger Bartra es una obra cuya unidad revela una clara y perturbadora belleza. A la delicada selección iconográfica del autor se une la paciencia y el ecumenismo de quien

ha viajado hasta la antigua cueva de los mitos en busca del salvaje. Dotado de un convincente poder de síntesis y escribiendo con una prosa transparente, Bartra demuestra que el salvaje, desde los *agrioi* griegos hasta sus versiones domesticadas en la Ilustración, no es un padre vergonzante sino el hermano que acompaña a la "humanidad" justamente desde que ésta se autoproclamó como tal.

Crítico de la cultura, Bartra se complace en contradecir varias de las certezas de la llamada civilización occidental que creyendo ser resultados del *logos* están más asociadas al *mythos* de lo que se supone. La precisión de la figura del salvaje y sus metamorfosis en la conciencia europea inciden directamente en esa zona siempre nublada que une y separa a la Cultura de la Naturaleza. La historia del Salvaje enseña la radical imprecisión del apotegma que reza que cultura es todo aquello que no es naturaleza. Encontrar al eslabón perdido que humaniza los bosques y salvajiza las ciudades es la tarea que se propone y cumple Roger Bartra.

La evolución intelectual de Bartra es la más interesante de su generación de teóricos de la sociedad. Marxista de formación, Bartra siempre estuvo más cerca de Kant que de Hegel, más interesado en el análisis de la razón que en la demostración del absoluto. Comentarista de la crisis del marxismo cuando ésta era incómoda tanto para la academia universitaria como para el partido comunista mexicano al que pertenecía, Bartra no sólo sobrevivió al colapso sino que le sacó el provecho del enfermo a quienes las fiebres fortalecen. Otros intelectuales comunistas se hundieron en la acedia y aún aguardan con rencor la Restauración. No pocos arrancaron varias páginas de su *currículum* para cambiar graciosamente de ventanilla. Bartra ha preferido entender la naturaleza variable y sorprendente de las sociedades y de sus mitos. Por eso, durante la tardía y efímera apertura del PCM hace una década Bartra consideró más pertinente ponerle cuernos a Lenin que derribar su estatua.

Una de las razones de la fertilidad del periplo de Bartra por el vasto y diverso universo marxista es su pasión por las zonas espectrales de la sociedad política. Sus primeros libros pretendieron la comprensión de ese salvaje odioso que se niega a desaparecer en la figura del

campesino mexicano. En *Las redes imaginarias del poder político* (ERA, 1981) Bartra localizó el síndrome para explicar los síntomas y dio principio a su búsqueda de la "mala conciencia" de Occidente que hoy alcanza una visión estimulante en *El Salvaje en el espejo*. A mitad de camino entre el campesino nativo y el hombre peludo europeo, Bartra desnudó a otro salvaje, al mexicano que vive en *La jaula de la melancolía* (Grijalbo, 1987). Aquel libro fue mal leído y poco comentado, siendo como creo que es, el análisis más competente que se ha hecho recientemente sobre esa otra salvajada que fue la "filosofía de lo mexicano". Sin embargo en *La jaula de la melancolía* la serpiente se mordió la cola. Algunos lectores observaron con razón que Bartra no renunciaba a la causalidad dialéctica y concluía sesgadamente presentando a la "identidad del mexicano" como una construcción ideológica de la clase dominante. Esta necesidad implícita de cerrar con una síntesis positiva, tan propia de la bipolaridad social como explicación de la realidad de la que se ufanan los marxistas, no perdonó a Roger Bartra.

No elegí al azar la figura de la serpiente para hablar del antropólogo Roger Bartra. La sabiduría de la serpiente consiste en mudar de piel conservando el cuerpo. En *El Salvaje en el espejo* han desaparecido esas obsesiones teóricas del marxismo. Bartra ya no requiere de esa piel y sobre su cuerpo intelectual crece una nueva superficie harto sensible a la mudanza de las estaciones. Y sólo una serpiente, imagino, goza de la sigilosa movilidad para mirar, rodear y morder a los salvajes, ya sean aquellos seres que merodeaban la *polis* antigua, pasando por el mago Merlín y los santos del desierto hebraico hasta llegar a los numerosos creadores de imágenes o a escritores como Montaigne y Cervantes.

Quisiera pensar una obra como *El Salvaje en el espejo* en el contexto del siglo XVIII. ¿Cómo hubiera clasificado el conde de Buffon la colección del *bomo sylvestris*, tan heteróclita, que mester Bartra le presentaba? ¿Qué argucias climáticas habrían esgrimido Hume, Bodin, Raynal o Marmotel para justificar tanto salvaje en sus templados horizontes? ¿No hubiera sido insoportable para Cornille de Pauw un libro como *El Salvaje en el espejo* al demostrar la hermandad peluda del europeo de las Luces?

¿Acaso Francisco Javier Clavigero no hubiera recibido a Bartra como un doctor de la antigüedad que le brindaba la coartada perfecta para defender su *Historia antigua de México*?

Si coloco a Bartra en el siglo XVIII es precisamente porque creo que *El Salvaje en el espejo* no es un libro *actuel*, es decir, para consumo de los americanistas en su no pocas veces absurda batalla contra el descubrimiento del Nuevo Mundo. Me alegra que Bartra no se ocupe ahora del salvaje americano, que real o imaginario puede esperar una fecha menos escandalosa para recibir la visita de la serpiente. La universalidad de *El Salvaje en el espejo* permite suponer que las civilizaciones tolteca, azteca, maya o inca, lidiaban, en las puertas de Natura, con sus muy peculiares hombres peludos y salvajes, uno de ellos el velludo Quetzalcóatl y sus múltiples encarnaciones indoeuropeas. Ojalá sea Bartra quien tome esa tarea para tranquilizar la conciencia de muchos europeos soñadores que se culpan de haber barbarizado a las idílicas sociedades precolombinas.

Sabíamos que había salvajes europeos. Pero la colección de Bartra los exhibe con la precisión taxonómica de un Linneo y tras haber realizado un itinerario naturalista como el de Darwin. Tampoco es común en un científico social la imaginación verbal, la erudición iconológica y el amor por la literatura que Bartra entrega en *El Salvaje en el espejo*. Roger Bartra reencuentra, entre las redes imaginarias del mito, al antropólogo. Quiero decir, a esa figura del humanista tan necesaria para nosotros.

Con la aparición de *Orbe indiano* de David A. Brading el lector gana una amistad que perdurará durante varias generaciones. Para quienes amamos nuestra historia americana Brading ha compuesto una auténtica enciclopedia británica, cuyo poder de síntesis e imaginación expresiva hubieran complacido a un Borges.

El rigor intelectual y la honra académica acompañan a Brading desde sus primeros libros. Desde la puerta estrecha de las universidades no parecía necesaria una *summa* para gentiles como el *Orbe indiano* de Brading. Pero a contracorriente de la especialización sectaria tan frecuente en la historiografía y las ciencias sociales, Brading escribe una obra colosal, tan clara como el mejor de los mapas y grandiosa como una nave

a las órdenes de un almirante del mar océano de la Historia.

Brading no se detiene en la necia disputa sobre la legitimidad del descubrimiento o encuentro de las Indias y de su ulterior conquista. Él sabe, como Tácito, que la historia es un río de sangre que no cesa y que el historiador debe navegar sobre esas aguas. Tan odiosos me parecen los actuales mexicanos, todos de apellido Pérez o González, que se disfrazan de indígenas para corear "Colón al paredón" como sus primos ibéricos que se vanaglorian de haber impuesto la fe católica a millones de idólatras nativos. Hace poco Octavio Paz nos deleitó con la ucronía que narra el desembarco de Axayácatl en la bahía de Cádiz en 1519. Hay que admitir, con Brading y Paz, que el mundo es precisamente un *orbe* desde esa fecha. La historia no se festeja, se analiza y se critica. Y si de celebraciones se trata cabría brindar con Álvaro Mutis por la notable hazaña náutica de Cristóbal Colón.

Escribiendo la vida del *orbe indiano* desde 1492 hasta el fusilamiento de Maximiliano en Querétaro, Brading no sólo reafirma la metódica erudición del historiador sino hace gala de enormes poderes narrativos que incluyen una ética del equilibrio político, un conocimiento nada superficial de la disputa teológica y un panorama rico en observaciones sociales y económicas. Es difícil imaginar a un historiador tan entero y convincente como David A. Brading.

Orbe indiano es una formidable galería biográfica. No me detendré en las pincladas de Colón y Cortés, de Pizarro y Atahualpa, de Moctezuma y Alvarado, sino en sus personajes aparentemente menores que Brading rescuita. Imaginando al museo, una primera estancia nos muestra los ojos profundos, ya en el amor o en el odio y siempre en la búsqueda de la verdad, de los ilustres antepasados del propio Brading, desde Pedro Mártir de Anglería hasta Clavigero, pasando por William Prescott. Después, sin olvidar a Torquemada o al Inca Garcilaso, está el indispensable Fernando de Alva Ixtlixóchitl o el misterioso peregrino de los Andes, Guaman Poma.

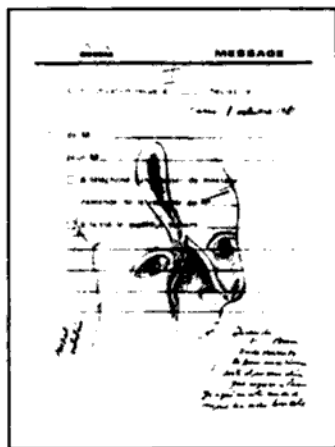
En la sala de los virreyes y los obispos basta con la ejemplar relación que se hace de Juan de Palafox y Mendoza en la Nueva España o de Francisco de Toledo en Lima. No quisiera ofender la exactitud historiográfica con la que

Brading procede invajablemente, pero dentro del impecable marco histórico de *Orbe indiano* también se puede reconocer la habilidad artística del biógrafo que sintetiza con la elegancia de un Lytton Strachey.

El nacimiento y las contradicciones jamás resueltas del patriotismo criollo es una de las pasiones de Brading. Tras la formidable paradoja histórica de que hayan sido las tropas napoleónicas las que en 1808 remataron las frustradas reformas borbónicas, Brading retrata a Mier y Simón Bolívar, a San Martín o Sarmiento, viviendo la aparatosa circunstancia de fundar repúblicas criollas sobre las ruinas americanas del Imperio español.

Reseñar una obra como *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867* no es justo para el lector. Ante la magnitud del mural, tan digno de la tradición indiana como de la escuela histórica anglosajona, sólo cabe invitar al viaje, advirtiendo al lector que en la nave comandada por Brading tiene una enorme biblioteca flotante para cruzar cuatro siglos en una nueva hazaña náutica.

Creo que cuando los siglos pasen uno de los grandes historiadores indios del nuestro será David A. Brading y encontrará su lugar junto a quienes no habiendo sido testigos presenciales de los hechos los miraron como un conjunto abigarrado y complejo pero discernible en el dilatado horizonte espiritual del *orbe*. Brading pertenece a la familia de los eternos descubridores de las Indias y *Orbe indiano* es una nueva y majestuosa sinfonía del Nuevo Mundo. □



Gengis Khan

por Hugo Diego Blanco

- *El libro secreto de los mongoles*, versión de José Manuel Álvarez Flórez, Muchnik Editores, Barcelona, 1985.
- Harold Lamb, *Genghis Khan*, Alianza editorial, Madrid, 1985.
- Elias Canetti, *Masa y Poder*, Alianza Muchnik, Madrid, 1983.
- David Morgan, *Los mongoles*, Alianza Universidad, Madrid, 1990.

Un lobo azul que bajó del cielo se unió con una corza de color pardo rojizo para cruzar las inmensas aguas del tiempo y la memoria. De esa aventura nacieron dos nobles potros insaciables y en aquella desnuda zoología creció un hombre que tenía un ojo en medio de la frente y con el cual podía ver lo que sucedía a tres días de distancia. El vidente vivió noches de amor con Alan la Bella y tuvo dos hijos. Cuando el hombre que poseía un ojo para ver el futuro murió Alan la Bella engendró a tres hijos más; nacieron de la simiente de un ser del color de la luz que entraba por el resquicio de la tienda y acariciaba el maternal vientre para que el resplandor habitara en su cuerpo, después salía corriendo como un perro luminoso guiado por los rayos del sol o de la luna.

Esta poética genealogía es el antecedente mítico de un hombre que midió su voluntad con la fuerza y que fue considerado por las hordas mongólicas como el poder de Dios sobre la tierra. Gengis Khan ha sido llamado de muchas maneras, como si la pluralidad de los nombres multiplicara las batallas que dirigió o hiciera invisible su rastro en las estepas de la historia. *Temujín*, *Poderoso asesino*, *Azote de Dios*, *Perfecto guerrero*, *Señor de tronos y coronas* son los nombres que registra una leyenda que aún cabalga sobre las páginas de algunos libros intentando dibujar el arco y la flecha de un sonriente y cruel nómada.

"Cabalgar, cabalgar, cabalgar. Durante el día, durante la noche, durante el día". Estas palabras de Rilke podrían trazar el más auténtico retrato de Gengis Khan. Existen personajes y circunstancias que solamente la poesía y los sueños pueden descifrar. No es casual que Borges nos recuerde en *El sueño de Coleridge* que el palacio que edificó Kublai Khan, nieto de Temujín, fue imaginado por un emperador en el siglo XIII y por un poeta, quinientos años después, mientras ambos dormían. El intento de los historiadores por reconstruir la vida y época de Gengis Khan hace pensar en la respuesta del abate de Vertot cuando le entregaron algunos documentos que corregían la historia de un asedio: "Mi asedio está terminado" —contestó. La página estaba ya escrita. Benedetto Croce, con un poco de ironía, cita a un francés que sostenía que todas esas "tonterías a las que se llama historia sólo pueden tener algún valor arregladas con buen gusto y que lo mismo daba dejar que Pompeyo ganase la batalla de Farsalia si con eso se pudiera redondear una frase".

Las historias que se han escrito sobre Gengis Khan están basadas en libros inexistentes o, mejor dicho, en textos extraviados por el tiempo y en archivos consumidos por el fuego. Es cierto que se escribieron crónicas persas, chinas, rusas y europeas sobre las invasiones mongólicas y que es a partir de esas traducciones como se ha logrado delinear los fragmentos desolados que dejó a su paso el imperio mongol. Sorprende saber que únicamente existe un libro considerado como fuente original y que fue leído en las mismas tiendas de feltro en donde acampaba Gengis Khan. Una historia abismal que recorrió las llanuras de Siberia Oriental y llegó a las montañas del Tíbet, que cruzó la muralla china y Corea, alcanzó el Adriático y estuvo muy cerca de Viena descansa en las frágiles páginas de un libro que, paradójicamente, tiene más importancia que una biblioteca enorme pero muda.

El libro secreto de los mongoles es el espejo genealógico de la estirpe de los Khanes. No es un libro canónico hecho para fundar una cultura o una religión. Es un texto críptico que en su tiempo fue leído por muy pocas personas, tal vez sólo la reducida corte de la familia del Gran Khan lo conoció. Esta circunstancia no resulta extraña si recordamos que los mongoles eran un pueblo nómada

de iletrado que tenía muchísimo más interés por las praderas en donde se alimentaban sus miles de caballos que en esa forma de la extinguida sabiduría que es la escritura. Los mongoles no escribían. Por lo menos antes de Gengis Khan la lengua que se hablaba en las estepas asiáticas no podía ser transcrita. "Un bárbaro que jamás viera una ciudad y que desconocía el uso de la escritura —señala Harold Lamb—, dio un código a cincuenta pueblos". Esto nos hace pensar que el *Perfecto guerrero* además de conocer la utilidad de su carcaj sospechaba del poder de la escritura, tal vez por eso adoptó al uigur para escribir el mongol. El uigur era una lengua túrquica que tenía alguna relación con el siríaco que enseñaron los padres nestorianos en su peregrinación al Oriente. En su guerra contra los uigures Temujín tomó prisionero a un hombre que hacía todo lo posible por esconder un pequeño objeto de oro minuciosamente labrado. "¿Qué escondes ahí?" —preguntó el Azote de Dios. "Te pido señor —contestó el cautivo— que me permitas conservar este anillo hasta que la muerte llegue al rey que me lo confió". Entre los mongoles la lealtad era tan apreciada como el valor. Gengis Khan permitió que el prisionero conservara el anillo pero le exigió que explicara el uso que su rey le daba. De esa manera el Gran Khan supo que cuando el soberano uigur quería cobrar un tributo enviaba a unos de sus hombres y les hacía una marca con aquel sello para demostrar que eran emisarios suyos. El descendiente del lobo azul ordenó que labraran un anillo de jade verde que siempre conservó y al cautivo uigur lo mantuvo en su corte a cambio de que enseñara a los jóvenes los secretos de la escritura.

Los libros también son lugares de sacrificio y comunión, son estandartes de hordas que cabalgan vociferando bajo una nube de flechas no escritas. Los libros también son sables cortos, arpones lúcidos y lanzas verbalizadas que en la guerra por la memoria persisten a pesar de los ataques del emperador del tiempo. La versión de *El libro secreto de los mongoles* que Gengis Khan tuvo en sus manos no es la que se conserva pues por alguna razón que siempre ignoraremos sólo existe la copia que en el siglo XIV fue transcrita por un paciente amanuense chino. Elias Canetti es el animador, aunque sea indirectamente, de la

traducción española del libro que combate literariamente entre las disputas de las tribus nómadas y los mitos étnicos de los mongoles. En *Masa y poder* Canetti alude a la imagen de la rapidez para señalar que "El hombre aprendió de las fieras corredoras, en especial del lobo, a dar alcance." La figura de Gengis Khan, un guerrero cuyo ancestro fue precisamente un lobo, no podía ser ignorada por el escritor nacido cerca del Danubio. En *La provincia del hombre* Canetti reconoce *El libro secreto de los mongoles* como un texto que tiene el mismo valor que los manuscritos milenarios. Mario Muchnick, quien editó en Barcelona la obra de Elias Canetti, se propuso publicar el poético relato que hasta 1985 no se conocía en castellano. José Manuel Álvarez Flórez tradujo del inglés el texto mongólico. La primera versión que se publicó en Occidente la hizo el ruso Palladius en 1866. En 1941 Erich Haenisch publicó la primera traducción directa al alemán y ocho años después apareció la edición francesa hecha por Paul Pelliot. En 1982 Francis W. Cleaves entregó la primera traducción directa al inglés, Gengis Khan pensaba que diferentes inteligencias y corazones no podían vivir en un cuerpo aunque ignoraba que distintos espíritus y afines inteligencias perseverarían para que el jinete que cabalgaba sobre un caballo ciego no fuera olvidado. Las sigilosas traducciones han permitido que el libro en donde está escrito que Temujín salió del vientre de su madre, apretando un grumo de sangre con el puño derecho, atravesara desiertos y océanos, siglos y continentes y llegara hasta nosotros como un testimonio de que la crueldad es más soportable si está disfrazada de escritura.

Un día de primavera Alan la Bella reunió a todos sus hijos para darles una flecha a cada uno. "Rompedla" —les dijo. Los hijos obedecieron y tiraron los pedazos, incluso los hijos mayores quienes dudaban de la fidelidad de su madre porque había tenido tres hijos más después de la muerte del padre. Alan la Bella les relató la historia del hombre color de la luz y antes de morir les advirtió: "Del mismo vientre nacisteis, hijos míos. Si vais de uno en uno como las primeras flechas que os di, fácil será partiros. Pero a cinco flechas unidas en un mismo destino, ¿quién os partirá?"

Las palabras de la madre de Bodonkar,

antepasado de Temujín, son el fundamento estratégico de la guerra que los mongoles hicieron a los pueblos civilizados en el siglo XIII y el anuncio de que junto al *Señor de tronos* y *coronas* marcharían los espíritus más salvajes de Asia. Enrique, duque de Silesia y Jorge el duque de Rusia fueron alcanzados por los caballos negros de guerra y por las hermosas flechas de punta de ciprés. Federico II de Alemania escribió una desacomunada carta a Enrique III de Inglaterra en donde aseguraba que los tártaros eran el castigo enviado por Dios a la cristiandad para penitencia de sus pecados. Un cronista árabe, Yuzvani, también entrevió que la llegada de los mongoles al Islam era un signo del fin inminente del mundo y una apócrifa profecía atribuida a San Jerónimo mostraba a una raza de turcos "corrompida y sucia y que no consumía ni sal, ni vino, ni trigo" viajando desde las tierras de Gog y Magog causando el desastre universal en los días del anticristo. Sin saberlo, estos hombres que se inspiraron en el miedo para imaginar sus sentencias coincidían con el ánimo de los pueblos turcomongoles que pensaban que Temujín era en verdad un *Bogdo*, es decir un guerrero enviado por los dioses y dotado de un poder celestial.

La muralla china no fue un obstáculo para la caballería tártara. David Morgan, un hombre que ha leído casi todo lo que existe sobre Temujín y los mongoles, cita unas líneas de un libro para niños sobre la vida de Gengis Khan: "Soldados, después de haberlo pensado un poco, he decidido conquistar Catay. ¿Estáis conmigo?" "Sí, señor, en un buen plan." Seguramente la escena real fue un poco más dura pues hubo mucha sangre en la guerra que convertiría a los mongoles en los dirigentes de la dinastía Yuan en el Imperio Celeste. En esas incursiones Gengis Khan pudo apreciar que entre los prisioneros destacaban unos hombres vestidos de seda y de inteligente presencia. No eran guerreros ni embajadores. Le explicaron que eran letrados y astrólogos que conocían los libros antiguos y las estrellas, matemáticos y cartógrafos, así como médicos que sabían el uso de las hierbas y las pulsaciones para curar las enfermedades que aquejaban a las mujeres.

Gengis Khan también llegó al desierto de las arenas rojas y masacró a los ejércitos del Sha. Asedió Bokhara y Sa-

marcanda y tomó muchas ciudades del Islam en donde alojaba a sus caballos en las bibliotecas que pisaban con sus herraduras las páginas sagradas del Corán. Si la filosofía es, como quería Platón, una meditación de la muerte, en las campañas del caudillo mongol podemos encontrar muchos pretextos para practicarla. Las estrategias de la muerte arrastraron pueblos enteros y desviaron el cauce natural de los ríos para inundar las ciudades de dolor. Algunas crónicas medievales revelan el terror que inspiraban los tártaros que llegaban después del humo y del fuego. Los ejércitos nómadas incendiaban los pastos secos y aprovechando el viento avanzaban detrás de las llamas. David Morgan también habla de la astucia que acompañaba a Gengis Khan. Cuando Temujín se enfrentó por primera vez a una ciudad fortificada prometió que levantaría el sitio si le eran entregados mil gatos y diez mil golondrinas. Los chinos cumplieron con la exigencia pues no esperaban que a los animales se les atara a la cola materiales combustibles ni que regresaran a la ciudad provocando una confusión que fue aprovechada por los mongoles para decidir el asalto final. Desconcierta saber, entre semejantes infamias, que los tártaros practicaban en su territorio una tolerancia religiosa que ha llegado a ser comparada por el historiador Gibbon con las ideas religiosas "del señor Locke". La falta de fervor religioso de los nómadas permitía que los judíos de rostro alargado, los lamas de sombrero amarillo, los beatíficos peregrinos budistas, los ascetas descalzos, los fakires indiferentes, los sacerdotes nestorianos y los franciscanos enviados por el Papa practicaran con entera libertad sus oraciones y rituales.

En la Galería Imperial de Retratos que se encuentra en China aún es posible observar el rostro decidido y la mirada severa pero melancólica que Gengis Khan, el hombre que se propuso hacer pedazos al Dios de la dicha y cuya tumba se encuentra escondida en alguna montaña de la estepa asiática. Todavía este siglo algunos príncipes mongoles realizaban una ceremonia con las reliquias de Temujín. Una montura, un arco y unas flechas que pertenecieron al Azote de Dios dirigían una peregrinación hacia una tumba sin nombre que cerca de un río humedece el alma de un guerrero que inventó un nuevo sentido para el dolor y la historia. □

Remedios Varo: en el centro del microcosmos

de Beatriz Varo

por Fabienne Bradu

• Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1990, 271 pp.

El libro de Beatriz Varo es un dechado de las estafas que pueden cometer los descendientes de artistas célebres. Porque llevan un nombre consagrado por el trabajo y el talento de un antepasado, y porque eventualmente desempolvaban algunas notas de lavandería de los cajones de la abuela o de un tío, se sienten autorizados a escribir un libro defectuoso y rapaz que, más que celebrar la memoria del ancestro, aspira a la autopromoción.

Remedios Varo: en el centro del microcosmos es un largo empeño en el trabajo mal hecho e intelectualmente deshonesto. Si el afecto por su tía fue el combustible de la empresa de Beatriz Varo, el resultado se antoja una deslealtad hacia la pintora, tan obsesivamente atareada en la disciplina y el rigor técnico a la hora de crear sus inolvidables cuadros. He hablado de deshonestidad intelectual y debo explicar por qué. Una parte del libro: "Aproximación al pensamiento de Remedios Varo a través de su obra" arriesga interpretaciones de algunos de los cuadros más famosos de la pintora surrealista: entre otros, *La revelación o el relojero*, *Flautista*, *Au bonheur des dames*, *Microcosmos*, o *Ascensión al monte Andlogo*. Beatriz Varo no hace más que repetir, como si fueran el fruto de sus propios sesos, las "explicaciones" que Remedios Varo escribía en el reverso de las fotografías de sus cuadros, que mandaba a su hermano Rodrigo a España. Luego y tal vez para fundar la legitimidad irrefutable de sus "interpretaciones", reproduce los breves textos de Remedios Varo al final del libro. Con este gesto, peca de una doble ingenuidad: primero, al pensar que los

juicios del propio artista acerca de su obra son interpretaciones cuando, a lo sumo, son los testimonios de sus intenciones, y segundo, al suponer que el lector no reparará en el fenómeno canibalesco de la sobrina hacia la tía.

El estudio biográfico es pobre y expedito pero, eso sí, está lleno de "mi abuela", "mi tía", "mi padre", que transpiran vanidad y no hacen sino confundir al lector en las genealogías. Aparece asimismo una carta astral de Remedios Varo, que encargó la autora para remediar, sin duda, sus pocas ganas de pensar sobre el destino y la psicología de la pintora. (Habría que emitir una ley que prohibiera las cartas astrales en las biografías, por inútiles e infatuadas).

El párrafo más logrado de la parte biográfica se debe, en rigor, a Walter Gruen, el último esposo de Remedios Varo. Como la sobrina no se limita a escribir un libro sobre su tía, sino que además quiere protagonizarlo, dramatiza sus delirios escénicos preguntándole a Gruen: "Muchas veces tengo la impresión de que Remedios nos está mirando, contemplando desde lo alto cómo nos afanamos todos en buscar datos, fechas... sobre su vida y su obra. ¿Qué crees que pensaría si nos viese?" A lo cual Gruen contesta, no sin ironía involuntaria: "Creo que soltaría una sonora carcajada".

El descuido general de la edición no es solamente enojoso como cualquier negligencia editorial, sino que incluso resulta, en algunos momentos, ridículo y cómico. Aparte de que las reproducciones de cuadros son pocas y deficientes, los números de las láminas no siempre corresponden a los que el texto anuncia. Estos detalles se rectifican fácilmente, pero fastidian los errores innecesarios y sólo atribuibles al poco amor por el trabajo bien hecho. Otras *erratas* se vuelven francamente ridículas cuando, en los textos en francés plagados de faltas ortográficas y de transcripción, se introduce un asterisco que señala: "Se ha respetado la ortografía de todos los textos originales." Entiendo que Benjamin Péret pudiera cometer faltas de ortografía en francés, como cualquier ciudadano que se respeta, pero no hasta el punto de poner, por ejemplo, "une escalier" en lugar de "un escalier" o de terminar un gerundio con una "d" en lugar de una "t". ¡Demasiado elemental para ser creíble! Y lo peor es que le achaquen a él, mediante un asterisco pomposamente

académico, la ignorancia o la pereza del autor y de los editores. En cuanto al pobre Luis Cardoza y Aragón, cuando su nombre aparece correctamente escrito, padece la magia surrealista de la multiplicación: "Cardoza y Aragón *publican* una recopilación de los textos de Antonin Artaud, bajo el título de *México*" (p. 261). Una vez más: ¿ignorancia o negligencia? Tal vez, para el caso, sea lo mismo.

A la luz de este nuevo libro sobre Remedios Varo, quiero matizar la crítica al estudio de Janet A. Kaplan: *Viajes inesperados, el arte y la vida de Remedios Varo* (1989, ERA, México), que expresé en una nota publicada en esta misma revista. La comparación entre los dos libros favorece enormemente el trabajo de Janet A. Kaplan que, por efecto de contraste con el de Beatriz Varo (que ni siquiera menciona el estudio de Kaplan en su bibliografía), aparece como un modelo de rigor y de riqueza en la documentación. Es, hasta ahora, la más seria tentativa de aproximación a la obra y a la vida de Remedios Varo. Le había reprochado a Janet A. Kaplan una deficiencia en la parte interpretativa de las obras que, a mi gusto, se limitaba a un repaso descriptivo de los cuadros. Adjudicaba la deficiencia a cierta tradición norteamericana de la biografía pictórica, porque éste había sido también mi único reparo al excelente libro de Hayden Herrera sobre Frida Kahlo. Pero creo ahora que la flaqueza interpretativa del libro de Janet A. Kaplan no es únicamente atribuible a una particular concepción de la biografía analítica. Estoy convencida de que, en el caso de Remedios Varo, siempre se presentará un inevitable desajuste —un malsabor de insatisfacción— entre la visión de sus obras y las tentativas de interpretación, por la vía del rastreo biográfico o del análisis psicoanalítico. El misterio y la sugestión de los cuadros de Remedios Varo provocan el reto de descifrarlos, porque el espectáculo que sucede en ellos es la liberación del inconsciente. Si casi todos sus críticos han señalado la paradoja que conjuga esta libertad con un trabajo pictórico minucioso, rigurosísimo, planeado en su concepción y demorado en su ejecución, ninguno ha ofrecido una lectura satisfactoria de la obra. Pero la culpa no es tanto de ellos como de la propia Remedios Varo. El efecto dominante de su obra, además de sus indiscutibles cualidades estéticas, consiste en desencadenar

en su observador, la misma liberación del inconsciente que ha sido su combustible y su propósito. Por esto, los viajes inesperados de Remedios Varo nos llevan a cada uno por caminos tan diversos como imprevistos. La fascinación que ejerce sobre nosotros también se compone de nuestra propia fascinación por ser despertados, de pronto, de nuestra vigilia domesticada y razonadora. "Nos sorprende porque pintó sorprendida", afirma Octavio Paz. Y la fuerza de su obra está en los hilos que tejió, no solamente en el interior de sus cuadros, sino entre su inconsciente y el de cada uno de nosotros.

No quiero decir con esto que habría que renunciar a descifrar la obra de Remedios Varo, sino que, de un modo inevitable e insatisfactorio, todas las interpretaciones se detendrán en el borde de un pozo donde cada quien, como la *Mujer saliendo del psicoanalista*, echará sus propios y diversos "desperdicios psicológicos". O mejor dicho, donde cada quien ensayará, un poco más, "el arte de la levitación". □

Piedra no piedra

de Alfonso D'Aquino

por Víctor Sosa

• Colección Margen de Poesía 6, revista *Casa del Tiempo*, UAM, México, 1992.

Cierto: el poeta —de un largo tiempo a esta parte— es un desterrado del mundo histórico, lineal, productivista. Está al margen o, dicho con mayor exactitud, se encuentra al margen. Como en ciertos grupos tribales de América del Sur donde el médico-brujo debía morar en la linde de su comunidad, así, el poeta vive una suerte de extraterritorialidad perceptiva; no niega al mundo pero traspasa el frontispicio aparente de lo real para salir del otro lado: el lado invisible del espejo. Ese translimitarse —mo-

mento privilegiado de la no-identidad yoica, momento de la *creatio* en el poeta— sólo puede realizarse mediante un cuerpo, es decir, mediante el cuerpo del lenguaje.

En esa zona entre lo invisible y lo pétreo transita *piedra no piedra* de Alfonso D'Aquino. En principio se trata de *ver*: el poeta ve por la palabra y también, por su intermedio, hace que las cosas acontezcan. Ver es fundar ese acontecimiento que llamamos mundo: "Dices una semilla dices/ germina ves un árbol/ ves un arbusto inquieto." Pero este ver del verbo no corresponde a la visión retiniana, siempre tan limitada a la descripción espacio-temporal, siempre tan unívoca: "¡Abrete piedra! ¡Luce tu luz abierta al fin/ a la mirada ciega!" No hay lugar a dudas, el poeta nos tiende un hilo de Ariadna para que no seamos presa fácil del sentido común: "Hay que ver las cosas/ con la vista levemente/ desviada/ de las cosas/ para poder mirar/ la carne/ de las cosas."

Sólo así, luego de aceptar el eje direccional trazado por D'Aquino podemos adentrarnos en la hermenéutica del placer textual.

D'Aquino mineraliza el mundo. La piedra, materia inorgánica por excelencia, deviene algoritmo poético y personal —encarna en la *persona* o yo poético que, a pesar de ser una constante en el discurso, no eclipsa ni se sustrae a la autoridad suprema: el suceder del texto en el mundo.

(meteorite)

1 Piedras felices
Cómo hablar en pasado de las piedras
Cómo hablar

2 Piedras de formas
De las mismas cosas
De las mismas formas
De otro mundo
.....

8 ¿Vino esta piedra volando
de otro mundo
idéntico a este mundo
idéntico a otro mundo?

¿Hay una piedra idéntica
a esta piedra
en otro mundo de este
mundo?

¿Hay dos piedras iguales
o dos mundos distintos
o iguales entre sí
a dos piedras distintas?

9 La piedra sin palabras
me dice estas palabras

10 Esta piedra
Es otra piedra
Que es otra piedra

Esta otra piedra
Es esta piedra

No hay identidad posible a la cual aferrarse. Todo es sinónimo de fuga. Fuga meteórica de la palabra en pos ¿de qué? Piedra no piedra del lenguaje. Donde se posan los ojos: fuga. D'Aquino invierte, incluso, el curso fenoménico: "Cuando la fruta cae en su semilla", dando así pluridireccionalidad a la forma que, por todos los poros del recurso discursivo, conduce a lo invisible:

La flor una sonrisa donde sea
Cristalina intocada la otra flor
La flor, otra sonrisa oculta

Pero el poeta sabe que lo invisible sólo nos es dado de manera subsecuente a lo "real". En uno de sus numerosos sermones, Buda, el iluminado, alza una flor sin decir palabra; alguien, entre las miradas perplejas de los discípulos, sonríe. Quien *ve* sonríe, ya que la flor de Buda como la palabra *flor* en el poema de D'Aquino son subsidiarias de esa esencialidad invisible a los ojos: la poesía.

Al cerrar el libro *piedra no piedra* se instala en el lector una certeza —al menos para este lector—: no todo está perdido en la nueva poesía latinoamericana, no todos los senderos conducen a un irremediable lugar común, hay luces que pueden ser faros que pueden ser estrellas. Afortunadamente, hay piedras en el camino. □



Migraciones

de Gloria Gervitz

por Adriana Díaz Enciso

• Fondo de Cultura Económica, México, 1991.

Dar voz a las mujeres del exilio es, según la autora, la intención de este libro concebido como un solo poema. Es también dar voz a su pasado, a la abuela emigrada de Rusia y a la otra abuela, polaca. Pero ella misma advierte: "quizás también estos poemas son una manera de romper la distancia que me separa de mí misma". De ahí que el interlocutor de *Migraciones* sea a la vez la madre silenciosa y la conciencia de quien habla. Las identidades se confunden, la voz es una y múltiple, y más que la voz de un exilio físico, habla la del exilio interior, de una distancia insalvable entre el sujeto y el mundo. Esta poesía sólo puede ser escrita por una mujer, pero nada más lejano a ella que la cursilería y la exhibición enfermiza de un sexo que se asocia generalmente con la escritura de las mujeres; asociación reforzada, desgraciadamente, por el deseo y la misma obra de muchas. Tampoco es la voz de un trasnochado discurso feminista. Por el contrario, en Gervitz hablan una inteligencia y una percepción descarnada del mundo que asociamos de inmediato con Sylvia Plath, Alejandra Pizarnik, los *Indicios pánicos* de Cristina Peri Rossi.

El tono es narrativo, descriptivo. La belleza de sus imágenes es plástica: estampas, cuadros, fotografías. Elementos recurrentes, como la lluvia, dan idea del paso del tiempo, pero un tiempo cuarteado, superpuesto, donde recuerdo y pasado se confunden. En el retrato de ciudades, puertos de los árboles que se ven por la ventana; la casa familiar, con sus escenas cotidianas, sus rincones y corredores; en la aparente serenidad de un tiempo fijo, toma forma una quietud asfixiante. El "yo", sujeto poético de este libro, es un yo angustiado con una

conciencia fragmentada entre el sueño y la vigilia. Esta conciencia intenta mantenerse alerta, obsesivamente, para apresar las imágenes que se abren desde el fondo del sueño, que llevan el dolor a la superficie para que se lo pueda mirar, diseccionar, tal vez vencer. Ese mundo quieto, suspendido, ese silencio, es preludio del caos, de algo vital que se quiebra. Bajo la superficie inanimada de las cosas, la vida palpita desconocida, inabarcable, en forma de amenaza. Dice Gervitz: "La luz late desordenadamente". Y sugiere con una calma que no es sino contención que la normalidad de las cosas es sólo aparente. Su poesía está invadida de rasgos del mundo inmediato, del peso de los actos cotidianos, y hay un girar obsesivo alrededor de dichos actos como una búsqueda de sentido, y una búsqueda de sí. Pero (como en la poesía de Sylvia Plath) la concreta consistencia del mundo tiene una carga propia de sentido, exasperante por lo ajeno, por lo impenetrable: "Anochece. No me canso y barro una y otra vez. El polvo se enrosca como un animal."

La búsqueda del sentido es aquí enfervorizado abismarse en el pasado, anhelo de signos reconocibles en el origen, en la raíz, en una fe o una lógica histórica que hagan familiar al mundo inmediato y desasido: esos árboles amarrados a la nada, esa voz que dice de sí misma: "Estoy abrazada al aire". Mundo aterrador por inconexo, por cerrado, porque la autonomía inquebrantable de las cosas no permite la comunión lúcida pero tampoco la fusión inconsciente. El propio cuerpo, las sensaciones físicas, alejan al sujeto de su centro; son los codificadores de la pesadilla o el insomnio: "Las manos me estorban, no sé dónde ponerlas", "no puedo atravesar el aire".

La nostalgia en este largo poema no quiere regresar a la infancia, sino recuperarla y hacerla inteligible, encontrar en la memoria los trazos de un rumbo confiable. Los anhelos y esperanzas son de una liberación inalcanzable, de una comunicación imposible con los muertos, y están marcados por un deseo contradictorio de mantenerse en la vigilia, de *entender*, y a la vez de la inconsciencia, de integrarse al origen en un sueño inocente, desvalido. Es ahí, en esa imposible inconsciencia, ese reino perdido, donde la unión con el origen, con la madre de estos versos, podría suceder. La frialdad de quien ve al mundo como a

través de un vidrio cede ante las súplicas aterradas de la niña, de la que no sabe rezar, de la que busca un consuelo que sólo le será dado en el sometimiento, al admitir ser vencida por esa madre callada que es también la tierra. Al no poder huir y no poder esconderse nunca de ese ojo terrible, la única salvación es empequeñecerse hasta el punto de la extinción. Y como esto no es posible para la conciencia alerta, el exilio y la ruptura serán las condiciones vitales. Las mismas que hacen la vida intolerable.

Poesía del desamparo, de la conciencia prisionera de sí misma, del borde traicionero de la locura. Una voluntad que no busca unirse al mundo por un ideal de plenitud, sino sólo para *confundirse*, para ocultarse: "¿Me oyes. Debo de mi nombre estoy yo." "¿Puedo acaso arrancarme de mí?" (Referencia a *Sólo un nombre*, de A. Pizarnik). Las personas que pueblan las páginas de *Migraciones* no son sino cuadros, fotografías: mujeres suspendidas en el tiempo, sin tiempo propio, sin un ancla en la vida. Su espera es de nada, sólo el movimiento de su descenso interminable. Su anhelo es de disolución.

El gran riesgo en la poesía con este aliento es el abuso del yo poético, el convertir la imagen en anecdota, y que el recurso narrativo deje de ser un instrumento para crear espacios, un tono, un matiz, y se convierta en el mero relato de sucesos personales que en nada enriquece el lenguaje. Sobra en momentos en el libro de Gervitz el tono explicativo, ese momento en que el poema se rompe por querer dar paso a juicios o cavilaciones, intelectuales e incluso morales. No cabe duda que es difícil *dejar* el desamparo sin enunciar la queja, sin ceder a la tentación de saltar del poema al "mundo real" que habita el autor y que sus lectores ignoran. El salto, por fortuna, es imposible. Creo que Gloria Gervitz lo sabe, y que esos escasos momentos fallidos no son intencionales. Lo indican así la mesura, la depuración y la belleza generales del texto. Lo indica la fuerza de una voz que detecta, sin atenuantes, la fragilidad humana ante la soledad de las cosas:

Uno se muere entre los sentimientos más
[simples
en la sorpresa enorme de estar muriendo
Uno se hace un hueco en la oscuridad y
[se echa ahí como un animal □