Fabienne Bradu

La lentitud

de Milan Kundera

Tusquets editores, Barcelona, 1995,
168 pp.

En *Jacques y su amo* Milan Kundera expresaba su admiración por el Siglo de las Luces, así como su personal necesidad de recuperar el espíritu que animó al XVIII. En ese entonces, recluido en su departamento de Praga, proscrito de la vida pública y silenciado por el gobierno checo, Milan Kundera reconstruía para sí un espacio de libertad, escribiendo una variación sobre *Jacques le Fataliste* de Diderot. El sentimiento de libertad que nacía de la creación literaria, como una botella de oxígeno en el enrarecido clima de la dominación soviética, se verifica esencialmente en la capacidad lúdica de la obra. Antes que una afirmación del libre albedrío, *Jacques y su amo* es una exaltación del juego, cuando la literatura deja de ser utilitaria para convertirse en una celebración de la amistad, del poder de la imaginación, del ejercicio gozoso de la escritura.

Con *La lentitud* Kundera vuelve a sus amores dieciochescos y a una voluntad de juego similar a la de *Jacques y su amo*. A la manera de Flaubert, que aspiraba a escribir un libro sobre nada, Kundera se propone realizar su sueño de "Una Gran Tontería Por Puro Gusto". Esta vez, el pretexto o el punto de apoyo inicial es *Point de lendemain* (*Sin retorno*) de Vivant Denon, que Aurelio Asiain tradujo al español para la editorial *Vuelta*, en 1993, como una accidental anticipación a *La lentitud* de Milan Kundera. En el prólogo a *Sin retorno*, Aurelio Asiain define los escenarios de Vivant Denon: "Lugares a media luz y al margen, propicios a la confidencia y a la intriga, a la revelación y a la sospecha. Lugares que son como un paréntesis, medias palabras que lo dicen todo. Todo y nada: el que seduce habla de confianza y franqueza y al hacerlo insinúa y tienta. Así, en realidad, franquea el límite de la lealtad, se entrega a la confidencia y reclama la complicidad y el secreto. La media luz y la sospecha, el margen y el paréntesis". De todo eso habla la novela de Kundera; todo eso retoma, celebra, contrasta y parodia.

El escritor Kundera y su esposa Vera llegan una tarde al castillo que es el escenario de la intriga amorosa relatada en *Sin retorno*. Más allá de la coincidencia espacial que da pie a previsibles cruces y contrastes entre el radiante XVIII y el agonizante siglo XX, Kundera pretende retomar los hilos que Vivant Denon dejó en suspenso al final de su relato y que son, en rigor, los temas centrales de *La lentitud*. La novela de Kundera difícilmente podría reducirse a la oposición que sugiere su título, entre la velocidad del presente y la lentitud del pasado, entre la memoria y el olvido, entre dos concepciones de la Historia, encarnadas en protagonistas que sólo separaría el paso de la calesa a la motocicleta. Hay que decirlo claramente desde un principio: *La lentitud* es un juego eminentemente literario, que trenza todas las derivaciones sobre el siglo, la historia, el amor o el hedonismo, a partir de preguntas de índole puramente literaria.

La primera tiene que ver con el anonimato que, durante mucho tiempo, encubrió al autor de *Sin retorno*, a quien, por lo demás, puede considerarse sin lugar a dudas como el protagonista real del episodio. Una extraña ecuación se establece entonces entre el autor y su obra que, según Kundera, "hoy se sitúa entre las obras literarias que parecen representar mejor el arte y el espíritu del siglo XVIII". El anonimato, aunque sea temporal, asociado a una obra maestra de la literatura, no es el caso exclusivo de Vivant Denon, pero la razón tal vez sí lo sea. Vivant Denon decidió conservar el anonimato por obediencia a Mme de T..., que le había pedido guardar secreto sobre esa noche de libertinaje. La promesa entrañaba para Vivant Denon un reto narrativo. En efecto, se trataba de encontrar una manera de narrar el episodio sin develar el secreto de las identidades, ni las eventuales consecuencias del devaneo amoroso. Por ello, *Sin retorno* encierra un misterio —el margen y el paréntesis a los que alude Aurelio Asiain—, que proviene esencialmente de la decisión de cómo narrar la experiencia del placer.

A Kundera le interesa indagar las consecuencias de semejante decisión literaria. Además de preservar

el anonimato para la autoría de la obra, Vivant Denon parece asumir, dentro del relato, otra clase de anonimato con respecto a sus propios sentimientos, como si se convirtiera en un mero espectador de la puesta en escena de la cual, sin embargo, él es el principal protagonista. Las implicaciones de esta curiosa relación entre narrador y protagonista, entreverados por el sello del secreto, llevan a Kundera a formular las preguntas que son los hilos sueltos del relato de Vivant Denon: "...lo que Madame de T... ha vivido con él ¿formará parte de su rutina o ha sido ésta una aventura infrecuente, incluso única? ¿Le habrá llegado al corazón, o éste permanece intacto? ¿Se habrá vuelto celosa de la Condesa después de su noche de amor?... Dicho de otra manera: ¿puede vivirse en el placer y para el placer, y ser feliz? ¿Es realizable el ideal del hedonismo? ¿Existe esta esperanza? ¿Se vislumbra al menos un tenue fulgor de esta esperanza?"

Por la farsa que imagina Kundera a partir de estas preguntas, parecería que su respuesta es negativa. Pero, muy pronto, se adivina que, antes que una sociología del placer en el siglo XX, Kundera se propone mostrar que el "tenue fulgor de esta esperanza" reside en su solución narrativa. Lo que sucede no es que nuestro siglo sea menos talentoso para conocer la experiencia del placer, pero sí más torpe para narrarla. A fin de cuentas, nos dice Kundera, el placer o el hedonismo depende en gran medida de la elocuencia de sus actores. Si el personaje de *La lentitud*, Vicente, opta finalmente por callar la aventura erótica a orillas de la alberca, es porque sabe que ni él sabrá contarla, ni los demás escucharla.

El siglo XX ha trocado los susurros del erotismo, las medias palabras y la media luz de Vivant Denon, por los gritos de la pornografía, los reflectores puestos sobre el placer y los cuerpos, y un realismo que no deja lugar a la imaginación, la imprescindible aliada del placer. El culpable es, para Kundera, el siglo XIX que ha lirizado las hermosas obsesiones libertinas. La habilidad de Kundera reside en encarnar estas ideas más o menos conocidas o comunes en un juego carente de gravedad, es decir, que recupera en su forma el espíritu perdido del siglo XVIII. Kundera sabe que no podemos regresar a los códigos del pasado sino a través de la reivindicación de un espíritu y de unas formas. Ya no podemos vivir como en el siglo XVIII, pero podemos reavivar sus rescoldos con los soplos de libertad que, en el ejercicio lúdico de la literatura, Kundera insufla a sus creaciones.

La teatralidad es otro rasgo del XVIII que Kundera rescata para contrastarlo con la teatralidad televisiva del siglo XX. No es que una puesta en escena sea mejor que la otra, pero las distinguen sus finalidades y su arte. En las alusiones al "bailarín", el intelectual que vive y existe bajo el ojo de la cámara, no puedo dejar de ver referencias a un debate que tuvo lugar en Francia, más o menos en la época en que Kundera escribía *La lentitud*, entre Bernard-Henri Lévy y Regis Debray. Bosnia era, en ese momento, el escenario que Kundera nombra como Somalia, pero los términos de la discusión se asemejan muchísimo a los que retoma el novelista checo: ¿puede un intelectual utilizar los medios masivos para protagonizar la Historia, independientemente de la justeza de la causa? ¿Por qué desvivirse por causas ajenas y lejanas si en la propia casa, existen problemas igualmente importantes? ¿Unos escenarios son más lúcidos que otros para un intelectual? ¿Es legítimo aprovechar la fama intelectual para fines electorales? Estas son las cuestiones que se ventilaron en los periódicos, en un duelo polémico entre las dos figuras más célebres de la intelectualidad francesa, y cuyos ecos volvemos a encontrar en las páginas de *La lentitud*, a través de personajes por supuesto más caricaturales que Lévy y Debray.

Las únicas aristas en esta obra tan redonda, se deben a las deficiencias de la traducción. Si la editorial Tusquets detenta la exclusividad de los derechos sobre la versión en lengua española y, por lo tanto, la distribuye en los países de América Latina, debería erradicar los localismos que son una doble afrenta al autor y a los lectores americanos. Es más, los términos "gilipollas", "follar", "jaleo", "sin polla", entre otros deberían ser sistemáticamente eliminados de toda traducción que saliera de las fronteras de España. Si Kundera logra rescatar el espíritu del XVIII de las fronteras del tiempo, sería legítimo esperar de su traductora que no lo volviera a encerrar en las estrechas cárceles nacionalistas de la lengua.

Juan Antonio Masoliver Ródenas

Lejos de Veracruz

DE ENRIQUE VILA-MATAS

Anagrama, Barcelona, 1995, 236 pp.

Enrique Tenorio Recasens, nacido en Barcelona en 1966, pertenece a una familia de artistas cada uno a su manera fracasado: la madre, una rica primogénita de la catalana comarca del Berguedà, obligó al padre a que montara algún negocio y se olvidara "de su nefasta manía de no hacer nada o, mejor dicho, de escribir esa horrible poesía *noucentista*" que él practicaba en Veracruz, "con la irritante insistencia del eterno principiante sin talento". En Veracruz,

"donde desembarcaron sus padres y tantos otros españoles al final de la Guerra Civil" nació, en 1958, el mayor de los hermanos, Antonio, quien con el tiempo, instalados ya en Barcelona, habría de convertirse en un exitoso escritor de libros de viaje sin haberse movido nunca de su casa. El sentido común le lleva a sentirse aterrado ante la idea de envejecer. "Era el mismo sentido común que, un día, tras sus numerosos libros de viajes, iba a llevarle a las puertas de escribir *El descenso* y contar por fin una historia no inventada, un historia acerca del paso del tiempo, una historia sobre nosotros, los Tenorio", una historia de la que apenas si escribirá unas líneas, porque ha decidido emprender "su último viaje que será su último descenso", el del suicidio. También el final de Máximo, el hermano mediano, pintor genial y apocado, será violento: de su estudio y refugio de Barcelona se verá arrastrado por la seductora cantante de boleros Rosita Boom Boom Romero a la isla de Beranda, donde encontrará la muerte en un descenso que puede ser un suicidio o, más probablemente, un asesinato.

Enrique, a diferencia de Antonio, ha decidido que "mi obra maestra será mi vida", pues "prefiero mil veces las mujeres y, últimamente también los viajes. Los viajes con ellas, claro está". Lo que él quiere es "ver mundo, huir del enfermizo arte familiar". Este afán de huida y de aventura le lleva a África, "el tan fascinante como también cruel continente", donde contempla, alucinado, "tanto la extrema riqueza del salvaje colorido de esas tierras como la singular fiereza de sus habitantes. Y lloré". Unas lágrimas y una descripción de su experiencia viajera tan tópicas (y, en consecuencia, tan paródicas) como las que podía escribir su hermano, la "rata militante de lo sedentario". Si en África a lo que aprende es a matar, la atracción por Nancy, "con su risa boba, sus cachondos pechos monumentales y su nariz respingona de gorda procedente de un país de canguros" le lleva a Sidney. Viajan a la India donde pierde un brazo al venirse abajo un muro y, abandonado por Nancy, decide volver a Barcelona, "perplejo, cornudo y manco".

Antonio abandona a su amante Rosita para casarse con la abnegada Marta, Máximo ha huido con Rosita a Beranda, una isla del Caribe al noroeste de Venezuela, con la intención de casarse con ella, como se casará Enrique con su prima Carmen, cuya pasión volcánica coincide con una pasión por los volcanes que ha de llevarles a Hawai, donde el culto al fuego ha de llevarle a la muerte, perseguida por los pájaros de fuego. De nuevo en Barcelona, Máximo le telefonea para decirle que hay una conjura para matarlo y que Rosita puede estar al frente. Se inicia así una de las aventuras más decisivas de su existencia. La turbia muerte de su hermano, la presencia del chulo de Badajoz y la sospecha de que Rosita no está interesada en él sino en su dinero, no le impiden lanzarse a una desesperada aventura de amor y de sexo que ha de llevarle de nuevo, derrotado y arruinado, a Barcelona, donde tiene que desalojar el ático de Sant Gervasi para instalarse, un "viejo triste y manco" de veintisiete años, en el aburrido pueblecito mallorquín de S' Estanyol.

Lejos de Veracruz es un libro tan divertido y descabellado como complejísimo y sutil en su incesante entretejerse de relaciones, asociaciones, referencias literarias más o menos ocultas, voluntarias omisiones y necesarias recapitulaciones. Esta complejidad, unida a la brillante parodia y a los distintos matices de humor, intensifica la dinámica narrativa. Apunta también a la intensidad de lo memorable ("los hilos de una historia se unen de cuando en cuando formando un cuadro en el tejido, es decir, una imagen. Hoy lo sé: hay en los libros que nos gustan cuadros que nunca olvidaremos, pero a su lado viajan también frases que, como rumor de fondo, habrán de acompañarnos hasta el fin de nuestros días"). Asimismo, las descabelladas y paródicas aventuras, sin perder el carácter paródico (que es la clave de las *Sonatas* del manco Valle-Inclán, uno de los modelos de *Lejos de Veracruz*) nos conducen inexorablemente a la sensación de fracaso y de desdicha de los fantasmales viajes rulfianos (*Pedro Páramo* es otro de los modelos) y, sobre todo, al fracaso del aventurero por excelencia, Don Quijote, que necesita inventar las aventuras y acudir a la literatura para sobrevivir en un siglo en crisis. Pues el manco Cervantes, "más versado en desdichas que en versos", es el modelo por excelencia.

Lejos de Veracruz es una novela donde la literatura tiene una presencia definitiva, aunque no me atrevería a llamarla literaria. Hay, desde luego, cierta complicidad con el lector culto: "el laberinto isleño de la soledad", en homenaje a Paz; "acabaron por cantarnos las obras completas (y otros cuentos) de Agustín Lara", en homenaje a Monterroso; en Beranda hay un cabaret Chole y la Niña Chole es la protagonista de la *Sonata de Estío*, ambientada en un México más inventado que real; y para Enrique, como para *Don Quijote*, la vida de los hombres aventureros "está sujeta a mil peligros y desventuras (...) en nuestro camino de caballeros andantes o viajeros errantes". Hay que subrayar que las obras o los autores citados (la *Odisea*, *Robinson Crusoe*, Derek Walcott, Pessoa, Juan Villoro, etc.) no responden a los gustos del autor, sino a las exigencias de la novela. Y en este sentido, las citas de William Carlos Williams, Svevo y Jünger tienen un sentido clave; por no hablar de la presencia decisiva de Sergio Pitol, pues si Pitol (presencia real en el viaje de Vila-Matas a México) no le hubiese abandonado en los Portales de Veracruz para irse a dormir al hotel, no se hubiese iniciado el alucinante "descenso a los infiernos

cuando me perdí en la noche y sucedió todo aquello tan desagradable con aquel individuo al que confundí con Dios".

Es importante subrayar que este descenso fue verdadero pero no necesariamente real y que la elección de Veracruz es, se nos dice al principio, caprichosa, pues lo que se ha propuesto Enrique, se nos dice al final, es contar "verdades fingidas, que es lo que he podido ver que hacen todos los novelistas". Y esto no lo aprendió en México, sino en Teruel, pues es allí donde se inicia su conversión a la literatura. El verdadero infierno es, citando a Svevo, "la horrenda vida verdadera". Y huyendo de este infierno se refugia en S' Estanyol donde escribe un texto verdadero y real (*Es que soy de Veracruz*, publicado en España y en México y firmado por otro Enrique, Vila-Matas) y una mezcla de novela y dietario (lo que lee el lector) que ha de llevarle a continuar *El descenso*, la novela del hermano. Y en S' Estanyol descubrimos que todos los personajes masculinos del libro son, incluido el mexicanizado dentista, proyecciones de Enrique Tenorio, proyección a su vez del propio Enrique Vila-Matas. ✍

Rafael Rojas

Memoria mexicana

de Enrique Florescano

✍

Fondo de Cultura Económica, México, 1994, 604 pp.

"Antes que la historia fue el mito". Un libro que se inicia con esta frase, de sonido bíblico, promete revelaciones. De hecho, *Memoria mexicana* parece escrita como una exégesis de textos fundadores. Sólo que por texto se entiende lo mismo un códice que una pirámide, un jarrón, una estela, un calendario, una ceremonia o un levantamiento armado. A Enrique Florescano le interesa la construcción de la memoria mexicana, desde las formas míticas de su mundo antiguo hasta las reformas históricas de su modernidad. Por eso debe leer, con igual fijeza, el *Popol Vuh* y los vasos funerarios de la época clásica, el Templo de las Inscripciones de Palenque y la fiesta mexica del Fuego Nuevo, la *Historia eclesiástica indiana* de Jerónimo de Mendieta y *El libro de Chilam Balam de Chumayel*, los *Títulos primordiales* y las *Relaciones geográficas*, la virgen de Santa María y la insurrección de Antonio Pérez. El orden de la memoria sólo puede ser leído en la plenitud de sus testimonios. De ahí que se tenga la impresión de estar ante un libro que supera un viejo dilema de la historiografía: ¿qué debe leerse?, ¿el documento, el monumento o las prácticas? La escritura de *Memoria mexicana* se basa en la certeza de que todo es legible.

El esquema central del libro puede trasladarse a otras esferas. Antes que la religión, la política o la ciencia también fue el mito. Pero ni siquiera en Occidente el abandono de la mitología se verifica por completo. Hasta hoy, la identidad nacional de cualquier Estado moderno descansa sobre el culto a un mito fundador. La supuesta *profanación* de la modernidad, ha dicho Gilles Lipovetsky, no es más que la reverencia hacia los nuevos signos que asume lo sagrado. Tanto la liturgia cristiana, como el ceremonial cívico-patriótico o la mezcla de líquidos en un laboratorio, todavía reproducen ciertos rituales de comunicación con la divinidad. Quizá en la idea del tiempo, en la imagen social de la historia —que es el tema de este libro—, la ruptura de la representación mítica sea algo más comprobable. Justamente porque las nociones del devenir natural y humano aluden siempre al origen, curso y destino de una comunidad y su enlace —o desenlace— con lo sagrado.

Florescano recorre tres momentos esenciales en el imaginario histórico de México: el de las culturas mesoamericanas, el de la colonización española y el del patriotismo criollo. El primero corresponde al período prehispánico, el segundo al virreinato de la Nueva España y el tercero a la crisis del orden colonial que culmina con la Independencia. En cada uno de ellos se concibió una imagen específica del tiempo y el espacio mexicanos y se dispuso de formas particulares para conservar y ejercer la memoria. Los olmecas, zapotecas, mayas, mixtecos, toltecas y mexicas imaginaron el tiempo como un círculo, ya que el mito consmogónico suponía el eterno retorno a la perfección del origen. El espacio, es decir, el área de identificación era para ellos la unidad étnica que lograba cada cultura dentro de su territorio. La conquista deshizo tales imágenes e impuso la temporalidad providencial y teleológica del cristianismo. Los antiguos pueblos quedaron entonces comprendidos en el Imperio español y esta vastísima entidad, que resultaba sumamente abstracta a sus nuevos miembros, se convirtió en la zona política y cultural de un reconocimiento forzoso. Pero ya desde mediados del siglo XVII comienza a gestarse el discurso sincrético de los criollos. Con él la historia prehispánica recobra su esplendor y la Nueva España aparece como el espacio de la naciente identidad nacional.

La concepción nahua del tiempo se expresaba por medio de rituales que reconstruían la génesis cosmogónica. La fiesta del Fuego Nuevo, por ejemplo, se iniciaba con un apagón de todas las hogueras que ardían en templos y casas. El mundo quedaba envuelto por una penumbra universal como en la

época que precedió a la creación. En la primera madrugada del siglo —de 52 años— los sacerdotes encendían el fuego nuevo y lo traspasaban a los pobladores del reino. Así se escenificaba el ciclo de destrucción y renacimiento del cosmos. De modo que la vivencia simbólica del mito, además de pulsar la sacralidad de los orígenes, trasmitía un mensaje escatológico. El caos originario era una metáfora del cataclismo, pero también significaba la trascendencia de la inmediatez sucesiva. Esta ceremonia —afirma Florescano— "era una forma ritual de matar el tiempo transcurrido, de cancelar la historia construida por la suma de los acontecimientos y una manera de actualizar el momento original de la creación, el tiempo sin desgaste en el que se establecieron los principios organizadores". Se trata entonces de una noción quietista o sagrada del tiempo que es ajena a la historicidad secular y dinámica de la cultura moderna.

Sin embargo, las ideas colonial y criolla del tiempo tampoco fueron profanas, seculares o modernas. Pedro Mártir de Anglería, Gonzalo Fernández de Oviedo y Francisco López de Gómara interpretaron el descubrimiento, conquista y evangelización de las Indias como eventos providenciales que confirmaban la divinidad del trono español. Jerónimo de Mendieta y los primeros frailes franciscanos entendieron que España había salvado a los indios del *cautiverio egipcio*, es decir, de la idolatría; pero, a la vez, había introducido en tierras adánicas la adoración del oro, el culto a Mammon o *cautiverio babilónico*. Las órdenes mendicantes se consideraban llamadas a fundar en América un reino milenario, una nueva Jerusalén, en la que todos los súbditos alabarían eternamente a Dios. El mismo imaginario providencial y mesiánico —sólo que con otras referencias— emerge en la formación del patriotismo criollo. Como ha señalado Octavio Paz, los criollos superaron su orfandad cultural a través de hibridaciones míticas: Quetzalcóatl /Santo Tomás, Tonantzin/Guadalupe. Finalmente, los redentores pueblerinos, los curas iluminados, las vírgenes guerreras y el Rey–Mesías de la insurgencia fundamentaron su proselitismo en una imagen mística de la historia.

Es innegable que la conquista estableció una ruptura decisiva en la mirada histórica de México: el tiempo circular–genésico de la cosmogonía nahua fue desplazado por el tiempo lineal–teleológico de la tradición judeo–cristiana. Pero, como demuestra este libro, uno y otro comparten atributos providenciales y mesiánicos. Quizá lo que distingue a estos imaginarios con mayor claridad es la duración o eficiencia que logran en el uso político del pasado. El mundo maya, según informa Florescano, conservó por más de quince siglos un mismo relato sobre el origen del cosmos. A su vez, la cosmogonía nahua era virtualmente una prolongación de mitos ancestrales de los olmecas, zapotecos, mixtecos, teotihuacanos y toltecas. La perdurabilidad de esas creencias en el tiempo advierte sobre la profunda penetración de las imágenes y los símbolos en la vida de aquellos pueblos. Los imaginarios de la conquista y el patriotismo criollo alcanzan, en cambio, menos arraigo y persistencia. Los mitos mesoamericanos son, como definía Malinowski, una "realidad viviente a la que no se deja de recurrir". En cambio, los mitos criollos son, por decirlo así, construcciones débiles que están más expuestas a la crítica del saber moderno.

Memoria mexicana no sólo es un recorrido por tres formas de asumir el pasado en México; también es un estudio del conocimiento histórico como sustancia del poder. La consolidación del imperio azteca en la cuenca de México, durante el reino de Izcóatl, se dió acompañada de una reescritura del pasado. Los antiguos códices fueron quemados y en su lugar aparecieron nuevos textos que legitimaban el ascenso imperial de los mexicas. Para la colonización española también fue una prioridad el desmontaje de la memoria precortesiana. Al principio, los mitos aztecas eran calificados como idolatrías heréticas. Luego, por los propios requerimientos de la evangelización, surgió un inusitado interés en ellos. Esta tendencia, que iniciaron los monjes mendicantes a finales del siglo XVI, derivó más tarde en el neoaztequismo de los intelectuales criollos. Por ese camino se completó otra reescritura del pasado, según la cual el virreinato de la Nueva España podría autodeclararse como heredero del imperio mexica. Así, cada cambio de larga duración en la idea del poder provocó un reajuste de la memoria y su instrumentalidad política.

La mejor evidencia del nexo entre la historia como discurso y la historia como poder es el control directo que la autoridad ha ejercido sobre la escritura del pasado. Florescano destaca el hecho de que el recinto donde se conservaban los códices antiguos pertenecía al palacio del tlatoani. El saber era una reserva para uso discrecional del poder. Asimismo, la Corona española creó, en 1571, el cargo de Cronista y Cosmógrafo de Indias con el objetivo de corporativizar la memoria. Todo aquel que escribiera sobre el pasado mexicano debía someter su obra a la censura de instituciones metropolitanas, como el Consejo de Indias y la Academia Española de la Historia. Ya en los siglos criollos el control de la escritura parece ser menos rígido. La vigilancia de los textos era una tarea —relativamente autónoma— de los cuerpos académicos y el tribunal de la Inquisición. Pero aún se puede suponer que uno de los motivos del destierro de los jesuitas, en 1767, haya sido la reformulación de la historia americana que promovía esta orden con el fin de afianzar la identidad criolla. Por eso no exagera Floresca-

no cuando habla del pasado como una imagen que sanciona el orden establecido. Si bien, mientras el saber histórico se aproxima a las formas abiertas y críticas de la modernidad descubre una orientación cada vez más independiente. ✍

Luis Ignacio Helguera

Silvestre Revueltas

DE PETER GARLAND

✍

Alianza Editorial, México, 1994, 128 pp.

A más de medio siglo de la muerte de Silvestre Revueltas (1899–1940) sorprenden dos hechos: sigue siendo el mayor de los compositores mexicanos —o uno de los mayores al lado de Carlos Chávez— y sigue haciendo falta una biografía digna del músico. Diversos y numerosos artículos, ensayos, poemas, unos cuantos libros, ha inspirado el genio, la personalidad fascinante, la leyenda de Silvestre Revueltas, pero todavía no la biografía —literaria o no—, el estudio musicológico de su obra, en suma, el gran libro sobre el gran compositor que muchos esperamos.

Da gusto que Revueltas convoque la atención y el interés de la crítica y la musicología extranjeras —era ya hora—, y de las que acaso, en vista de la apatía de las nacionales, quepa esperar algún día ese gran libro. Por lo pronto, no es ese libro el del Peter Garland, así tenga aspectos interesantes y así no sea yo musicólogo ni crítico musical sino simple melómano, admirador de Revueltas como el que más.

Garland divide su estudio en cuatro partes: una introducción biográfica muy breve, un recorrido analítico por la obra de Revueltas, un comentario sobre los escritos del compositor y unas conclusiones sucintas. En la primera parte falta a veces actualización bibliográfica, como cuando escribe Garland que la correspondencia de Revueltas desde España (1937), "sólo se ha publicado de modo oscuro en México" (p. 24). No creo que sea un modo oscuro la publicación en Editorial Era (México, 1989), con prólogo del propio Garland. Otras veces falta información, rastreo de las fuentes documentales existentes. Por ejemplo, dice Garland que "no existe una crónica sobre la vida de Revueltas entre 1920 y 1930 (en Chicago) digna de él" (p. 28). No digo que digna de él, pero en la revista *Pauta* (números 25, 26–28, 29, 31, 32; México, enero, 1988–octubre, 1989) se publicó una extensa e informada crónica de Luis Jaime Cortez, omitida por Garland, que incluye algo sobre el periodo de Chicago (véase especialmente la cuarta parte, "Una inocente sed", en *Pauta*, número 31, julio, 1989, pp. 23–32). Asimismo resulta insuficientemente documentada la compleja relación entre Revueltas y Carlos Chávez, que no terminó, como dice Garland, "abruptamente por una discusión" (p. 29). La consulta del *Epistolario selecto de Carlos Chávez* (Fondo de Cultura Económica, México, 1989. Edición de Gloria Carmona) aportaría a Garland numerosas cartas sobre la relación entre Chávez y Revueltas así como sobre los episodios (por ejemplo, la música para la película *Redes*, encargada primero a Chávez y compuesta finalmente por Revueltas) que originaron la ruptura. Asimismo le despejaría dudas como la que expresa sobre si Revueltas conoció la *Rebambaramba* (1928) de Amadeo Roldán (p. 84): pues bien, el propio Revueltas dirigió el estreno de la suite *Rebambaramba*, ballet afrocubano sobre argumento de Alejo Carpentier, el 8 de noviembre de 1929, con la Orquesta Sinfónica de México, (cf. *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, pp. 98–99).

La segunda parte del libro, aunque no estoy muy calificado para abordarla, pues consiste en un análisis musical de las principales obras de Revueltas, me parece la mejor, la más instructiva. Resultan muy sugerentes las analogías que establece Garland entre compositores norteamericanos como Charles Ives, Henry Cowell y otros con Revueltas. Por ejemplo, la analogía entre *Unanswered Question* de Ives y el memorable segundo movimiento del *Homenaje a García Lorca*, en que la trompeta, en efecto, formula una pregunta sin respuesta. Lástima que, enseguida, Garland enturbie su brillante hallazgo con una cursilona pregunta *con* respuesta: "¿Por qué las más bellas voces de la cultura española, como la de Lorca, son asesinadas?" (p. 69). (Porque desgraciadamente así han sido la historia y el hombre). Mejor la actitud mexicana, entre dolida y festiva, ante la muerte que Revueltas plasmó en su *Homenaje* y que el propio Garland ve muy bien como "una ofrenda y un lamento" (pp. 73–74). También son muy interesantes las relaciones que traza Garland entre la polirritmia de Revueltas y el politempo de Conlon Nancarrow (p. 46), entre la politonalidad y las disonancias de Milhaud y la peculiar armonía de Revueltas (pp. 37–38), entre Ives y Revueltas respecto a la preponderancia del ritmo dentro del discurso sonoro (p. 61) o respecto a la eficaz fusión de —o eficaz disolución de límites entre música culta y música popular (p. 123).

Es de lamentarse sin embargo que prácticamente los únicos parámetros de comparación musicológica para Garland sean los compositores norteamericanos. Cuando habla de la entrada de la cultura callejera en la música de Revueltas, lo compara con Harry Partch y dice que

nadie anterior o posterior a ellos lo ha hecho con tal "autenticidad" (no sé a qué calles se refiera Garland, pero las que han entrado a la música con "autenticidad" son numerosas). Cuando habla del lirismo de Revueltas, escribe: "Lou Harrison es el otro compositor cuyo contrapunto lírico llega a ser tan encantadoramente simple, efectivo y fuera de cualquier juicio y contexto modernista" (p. 59). ¿*El otro*? ¿Y los Villa-Lobos, Prokofiev, Poulenc, Milhaud...? Y cuando Garland toma en cuenta parangones mayores es para proponer cosas tan improbables como que la música de *Redes* puede haber influido en la de *Alexander Nevsky* de Prokofiev (p. 41), que el lirismo de las *Siete canciones* de Revueltas evoca "el lirismo de Mahler" (?) (p. 77), o que imaginemos el *fortissimo* que abre *La noche de los mayas* "¡...tocado por una orquesta en vivo! Escuchamos algo tan feroz como *La consagración de la primavera*!" (p. 42). Francamente, hemos escuchado mil veces el acorde tocado por orquestas en vivo y no hay manera de equiparar la partitura para cine de Revueltas con la obra maestra de Stravinsky. En otro pasaje, Garland vuelve a sostener lo insostenible, es decir, que "la integración de influencias folclóricas es quizá más original y significativa, incluso que en el propio Bartók, ya que el lenguaje musical y formal en Revueltas tiene un matiz más moderno" (p. 123). ¿Más moderno que el *Concierto para orquesta* o que la *Música para cuerdas, percusión y celesta*?

Desde su prólogo Garland critica el "colonialismo" cultural que ha marginado la música de Asia, África y Latinoamérica. Está bien, si por "colonialismo" se refiere a la sordera cultural o acultural del eurocentrismo y el imperialismo yanqui. Lo malo es que incurra Garland en dos extremos igualmente aberrantes: la glorificación o mitificación —que en México, por décadas, le ha sobrado y estorbado como ninguna otra cosa a Revueltas— y el propio "colonialismo" —así sea involuntario— que Garland quiere combatir. Para revelar a Revueltas al mundo, Garland afirma cosas como la siguiente: "Esta investigación me ha confirmado la estatura de Revueltas, no sólo como el mejor compositor surgido en Latinoamérica hasta la fecha, sino como algo más. Creo que Revueltas es sin discusión uno de los grandes compositores de este siglo" (pp. 17-18). No creo que el admirable y breve catálogo de Revueltas pueda parangonarse de buenas a primeras con los de Stravinsky, Bartók o Berg, y sí creo que puede y debe parangonarse con los catálogos —más vastos por cierto— de Villa-Lobos y Ginastera, a quienes Garland ignora olímpicamente, y de Carlos Chávez. Al hablar de Roldán y García Caturla, Garland confiesa tener pendiente su estudio. Pero por lo visto también tiene pendiente el de Villa-Lobos, Ginastera, Orbón, Estévez, Brower y otros clásicos de la música de Latinoamérica a quienes ni siquiera menciona. A Carlos Chávez lo despacha de un plumazo con frases, que no juicios ni criterios, como música a menudo "estudiada y preconcebida" (p. 31), a diferencia de la de Revueltas, que sí suena "de a deveras" (p. 123). Dice Garland que el uso del folklore en Chávez consiste sólo en citas directas, en el "uso referencial y anecdótico del material folclórico" (p. 61). No es ése el juicio de la experta, recientemente desaparecida, Yolanda Moreno Rivas (*Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 172) acerca de obras abstractas, puramente sonoras, aunque de evocación indígena, de Chávez como *Xochipilli* (1940) o la célebre y espléndida *Toccata para percusiones* (1942).

Se trata, en suma, de una visión turística de Revueltas y de la música latinoamericana, con su entusiasmo bien intencionado que cede varias veces a la cursilería, un puritanismo que a toda costa busca justificar —ya que no puede erradicar— la afición etílica de Revueltas y una perspectiva ideologizante que a estas alturas cree todavía en la "proletarización del arte" (cf. p. 54) y en "la era heroica del modernismo y del posterior realismo socialista" (p. 33).

Lo que hace falta con Silvestre Revueltas es explorar al hombre y al músico más allá de leyendas e ideologías, y no remitificarlo, como hace Garland cuando concluye que como "Diego Rivera (quien tampoco fue un santo, Silvestre encarna en su persona y su música algo más grande que sólo su propia historia, inclusive más grande que México. Es la expresión de un siglo nuevo en un Mundo Nuevo. Su fuerza y vitalidad son las de la Esperanza y el Progreso" (p. 122). Ignoro, la verdad, qué tenga que hacer aquí Diego Rivera, más allá de la obesidad *non sancta*, pero aún menos reconozco a Revueltas en eso de La Esperanza y el Progreso, a no ser que se trate de cantinas.

"Inclusive más grande que México", dice ni más ni menos el señor Garland. Pero si conoce México como la música latinoamericana, hay que advertir a los turistas que se anden con cuidado.

(La traducción es en general legible, pero no faltan los "eventos" históricos (p. 111), los "modernistas" en vez de "modernos", los trechos de redacción deficiente, y faltan ocho comas, cuando menos).

David Medina Portillo

Dos formas para lo real

Jorge Riechmann, *Baila con un extranjero*, Hiperión, Madrid, 1994.
Alejandro Duque Amusco, *Donde rompe la noche*, Visor, Madrid, 1994. Premio Loewe, VII edición.

Me sorprende un poco la multiplicidad de intereses dentro de los que se desarrolla el trabajo intelectual de Jorge Riechmann. Aunque, quizá, esta sorpresa se debe no tanto al trabajo en sí de Riechmann ni a sus resultados, sino al deseo —temprano en el autor— de construirse un personaje.

En efecto, Riechmann es un madrileño nacido en 1962 que, en este momento, ha publicado alrededor de diez volúmenes, repartidos entre estudios sobre ecología y análisis sociopolítico, libros de poesía y ensayo literario, más un buen número de traducciones: Heiner Müller, Volker Braun, Char, Michaux y von Kleist, por ejemplo. Tales títulos traen, por lo general, un aviso más que elocuente en el que Riechmann nos pone al tanto sobre sí mismo con datos de los que, para efectos de esta nota, rescataré sólo uno: "casi nunca consigo olvidarme de que soy un ciudadano cuando escribo poesía". Para precisar: en Riechmann se da algo que muchos creímos cancelado en la década de los setenta, es decir, el poeta activista, aquél que entiende o trata de entender a la realidad en cuanto cuestión social antes que como un arduo problema poético. En este caso, sin embaro, el asunto implica alguna complejidad, principalmente porque el saber y hacer de Riechmann están vigilados por un razonamiento que no quisiera entregarse a la primera candidez.

Antes de conocer *Baila con un extranjero*, leí con interés su ensayo de poética titulado *Poesía practicable* (Hiperión, 1990). Además de una erudición ciertamente notable, llamó mi atención su trabajo de sensibilidad e inteligencia cuyos resultados quedaron registrados en párrafos brillantes, comentarios y observaciones precisas, agudas e imaginativas en torno a una práctica en donde la poesía cruza líneas de preocupación con problemas visibles de filosofía y estética, éticos y religiosos, de historia cultural y literaria, etcétera. La forma con la que Riechmann presentó esta reflexión pertenece más a lo fragmentario que a una exposición orgánica. Según creo, esta elección es la que condiciona que muchas de los puntos luminosos en el volumen aparezcan empañados por una locuacidad peleada con una puntuación crítica bien definida. Así por ejemplo, cuando Riechmann asienta que "las interpretaciones de la realidad son partes constituyentes de la realidad", advertimos las posibilidades poéticas que suscita tal afirmación pero, a la vez, sospechamos que en algún momento esas palabras se transforman en una petición de principios. Esta es la brecha, precisamente, en donde sitúo mis reparos a la poética de Riechmann, porque no toda interpretación de la realidad es, a mi juicio, *pertinente*. Aun cuando, como piensa el autor, todos podamos coincidir en la idea de que "el hombre es esencialmente animal productor de sentido".

De acuerdo con esto, *Baila con un extranjero* es un conjunto de textos cuyo tratamiento de la realidad desborda los límites naturales del poema para entrar en un orden ideológico–sentimental difícil de sostener. Al escribir, Riechmann nunca olvida sus deberes ciudadanos, antes bien, exhibe el desconcierto que le provocan, por ejemplo, las catástrofes ecológicas y la armada cibernética global. No obstante, omite un hecho que, por ser obvio, agrava su responsabilidad como poeta: las resonacias del poema jamás se miden por la dimensión del drama comentado. Desear convencernos de lo contrario es sofisma poético, demagogia o simple chantaje.

Por otro lado y como sabemos, realidad y "realidad" poética nunca han sido términos equivalentes. Por ello, la interpretación en favor de una similitud que nos ofrece *Baila con un extranjero* queda mal con ambas partes. Aquella tentación del romanticismo y las vanguardias históricas que pretendió unir vida y poesía apenas si cumple aquí las funciones de un discurso de acompañamiento, marginal. Así, los textos de *Baila con un extranjero* no "cambian" la vida, aunque, en su defecto, están sostenidos por una idea rala de transformación: un viejo activismo poético que, como decía, algunos imaginamos ya cancelado.

Donde rompe la noche de Alejandro Duque Amusco (Sevilla, 1949) nos ofrece menos seguridades que el ejemplo de Jorge Riechmann. En este sentido, el ingreso de la realidad al terreno del poema constituye para Duque Amusco un problema en busca de respuesta antes que una certeza trabajada de antemano. El autor de *Donde rompe la noche* jamás pretende modificar las relaciones de los objetos y seres en el mundo mediante una simple alteración que afecte el orden del poema. Duque Amusco traza así una línea firme entre la acción directa y el hacer simbólico. La parte de realidad que habita en *Donde rompe la noche* nace más bien de una tensión frente a lo real; y si extremamos la expresión, diremos que Duque Amusco

trabaja incluso dentro del espacio abierto entre poema y objeto. Sus textos no reclaman una autonomía autogenerada, autista, pero tampoco intentan la simple glosa que tematiza un suceso o cosa exteriores. En este sentido, pienso que la actitud central de Duque Amusco es la reconstitución consciente y diferenciada de los dos planos que señalé más arriba, esto es, del hacer simbólico y el hacer real (el que sucede en un terreno que aceptamos como objetivo): "Entre el decir y hacer queda un espacio./ Nada lo ocupa. Un hueco. Sólo un hueco/ por el que el tiempo desliza/ su opacidad interrogante."

Una de las ventajas de esta demarcación es que centra tanto la mirada como el lenguaje poéticos de Duque Amusco. Así, en *Donde rompe la noche* existe transparencia efectiva y no indiscriminada locuacidad. Poema y realidad han atravesado aquella "opacidad interrogante" antes de llegar ante nosotros y, gracias a ello, logran reunir en una misma línea esas dos realidades que parecían irreconciliables. De algún modo, los poemas de Duque Amusco se proponen una fundación por la mirada. Una mirada que ilumina lo que ve y, a la vez, transforma al lenguaje en sitio habitable. El poema, dice el autor de *Donde rompe la noche*, como una llama de Pentecostés:

> Entre el hacer y el decir
> hay un límite. Cada acción
> comienza en la palabra
> y en la palabra acaba. ¿Ves cómo todo
> aspira a engendrarse en esa carne
> iluminada
> que es la palabra misma?
>
> Por deseo de ser,
> de ser más y alzarse sobre sí,
> la materia sufre y renace muchas veces
> esperando su llama de Pentecostés. ✍

Javier Aranda Luna

Regimiento de nieblas

de Francisco Cervantes

✍

Editorial Aldvs, México, 1994, 95 pp.

No es imposible leer la obra poética de Francisco Cervantes como una novela. Novela en la que uno de los personajes centrales es el lenguaje y en la que, a veces, no sabemos exactamente lo que ocurre pero sí que ocurren, con frecuencia, cosas tan terribles como la soledad y la muerte. Su poesía en general recupera mucho esa sana costumbre de la poesía medieval que era, y es, contar y cantar. *Regimiento de nieblas*, su último libro, continúa la narración de esa época que va de lo interior a lo externo y del recuerdo a la "palidez del mañana".

Es común confundir la nueva poesía con la poesía hecha por los jóvenes. Pero no siempre lo que hacen los jóvenes es necesariamente poesía (por más que se empeñen en "hacer puntos" en las frías escalas del virtualismo formal) y mucho menos poesía nueva. Francisco Cervantes (1936) ha sido uno de nuestros últimos poetas contemporáneos que ha hecho nueva poesía. ¿Pero, es posible escribir cosas nuevas con aires medievales? ¿Valerse del anacronismo para decir cosas diferentes? Sí: según Carlos Monsiváis lo más antiguo es para Cervantes, "de pronto, lo cercano, y la civilización distante la perspectiva que un escritor necesita para situarse ante los significados contemporáneos de la poesía". Pero no sólo eso. El universo literario de Francisco Cervantes no se limita a la presencia de héroes, caballeros andantes, campos de batalla, juglares y la carne que mortifica el frío golpe de la espada. Su necesidad expresiva lo hizo construir —notoriamente en *Cantado para nadie*— una lengua de "nostalgia viva" como la llama Gabriel Zaid y que defiende como "un galaicoportugués muy suyo" y "muy extraño". Y eso de construir una lengua útil a la imaginación poética no es cualquier cosa. Francisco Cervantes no sólo nos ha acostumbrado a su sintaxis y al ritmo de sus poemas sino, también, a la aparición de unos vocablos que pese a su "delirio lusitano", (Mutis *dixit*), se han resistido incluso a los cánones de diccionarios portugueses.

Si en *Heridas que se alternan* (volumen que reúne la mayor parte de su poesía) logró construir un nuevo lenguaje como medio expresivo, en *Regimiento de nieblas* definió su geografía. Al principio de estas notas señalé que la poesía de Cervantes podía leerse como una novela. Su último libro publicado por Aldvs nos aclara, al fin, dónde ocurren las cosas de esa novela y dónde surge ese lenguaje con delirio lusitano: en Ameuropa, en esa Europa fuera de Europa donde es posible escuchar "con las más viejas palabras, / los conceptos más antiguos" y que nos señalan, por ejemplo, lo siguiente:

> El mundo no comienza ni termina
> A partir de los augurios nuestros
> Nada somos, nada
> Es el mundo;
> Mas entre tanta nada
> Algo nace

Ameuropa, como toda la poesía de Cervantes, se debate, o se plantea, en ese límite, en esa zona donde las

cosas dejan de ser sin convertirse por ello en su contrario; allí sueño y vigilia se confunden. En Ameuropa sin tener ciudadanos europeos se hablan idiomas europeos; en Ameuropa aunque los indios cada vez son menos se bebe chicha, jamaica, se comen mixiotes o se escribe un verso con la palabra *bouca*, vocablo que no se encuentra en diccionarios gallegos, portugueses ni españoles. Por ello no resulta extraño que la voz del poeta de *Regimiento de nieblas* se levante para decir:

> Dime, por una vez, para el olvido
> Quién soy, de qué materia
> Mi procedencia o mi destino.

La poesía de Francisco Cervantes al recuperar el antiguo oficio del contar "algo" de los cantares de gesta, da cuenta del fluir de los días, de las épicas cotidianas; que convulsionan al hombre de amores, muertes, dudas, arrepentimientos del espíritu contemporáneo. No podrá decir todo, por supuesto, porque la poesía "ha de quedar en el intento" y el canto perecerá "en gritos". Pero el campo de ese intento es de tal amplitud que a veces rebasa los límites que el propio poeta había vislumbrado. Cervantes, consciente de ello, alguna vez me comentó: "Sé que en cierta medida la poesía también es esto: lo que el lector entiende, lo que quiere entender, lo que me propuse y lo que no me propuse, lo que está allí o habrá de estar, lo que sentí al escribir unas líneas y lo que sentirá quien las lea".

Francisco Cervantes ha pasado buena parte de sus días viviendo en un hotel. Parece, si esto es posible, un extranjero definitivo o, mejor, un extranjero en cualquier parte. Su poesía es una magnífica prueba de esa extranjería, de esa errancia, de su delirio lusitano, y de su gozoso anacronismo que lo llevaron a construir otra lengua y otra sintaxis. Contra las recomendaciones de los evangelios y del sentido común Francisco Cervantes ha guardado el vino nuevo en odres viejos con un resultado envidiable: obtener un vino más nuevo que el que había guardado. Tal vez el vino que nos ofrece, porque prefiere, es el *vinho* verde: a veces como sus poemas nos instala en la *saudade*, en los días que ya no son pero que seguimos viviendo.

Benedict Livchits, I. Annenkov, O. Mandelstam y K. Tchoukovski.