

LIBROS

JORGE EDWARDS

Los hijos de la revolución

Jorge Masetti, *El furor y el delirio. Itinerario de un hijo de la Revolución Cubana*, Tusquets, México, 1999, 298 pp.

Hace pocas semanas ha salido en España, en Tusquets Editores, un libro de Jorge Masetti, *El furor y el delirio*, que se había publicado hace algunos años en edición francesa, pero que sale ahora en castellano en una versión mucho más completa y definitiva. El libro lleva un subtítulo significativo: "Itinerario de un hijo de la Revolución Cubana". Hemos conocido, desde luego, desde los años treinta hasta hoy, muchos de estos itinerarios, muchas memorias del desengaño político. El libro de Masetti, sin alcanzar grandes niveles literarios, cosa que el autor, que no es escritor profesional, no se ha propuesto, se incorpora a una larga lista de testimonios importantes. Parecería, a estas alturas, que ya no se puede escribir nada demasiado nuevo en esta materia, la del desengaño frente a las revoluciones contemporáneas. Pero el libro de Masetti tiene un valor singular, derivado de la insólita experiencia de su autor, hijo de revolucionario y educado desde niño para servir a la revolución en forma incondicional y en las misiones más peligrosas. No es frecuente que una persona así consiga sobrevivir, que salga del círculo

de hierro de los hombres de confianza del poder absoluto y que esté dispuesto a contarnos lo que vio y lo que vivió.

Jorge Masetti es hijo del periodista argentino Ricardo Masetti, compañero del Che Guevara, fundador de la agencia cubana Prensa Latina y muerto en 1964 en Salta, Argentina, cuando dirigía una guerrilla que había sido organizada desde La Habana. Ricardo Masetti fue uno de los primeros héroes de la revolución, una figura emblemática, y Jorge, su hijo, formado en el círculo de los dirigentes de máxima confianza, trató desde adolescente de imitarlo y de seguir su camino. Fue educado para la lucha armada, para las actividades clandestinas, para llevar una permanente doble vida, dentro de los sectores más secretos, más especializados, más cercanos al poder militar y político. Su intermediario permanente con las altas esferas fue el comandante Manuel Piñeiro Losada, conocido también como *El Gallego* y como *Barba Roja*, quien dirigía un curioso Departamento de América del Partido Comunista Cubano, sección dedicada en parte menor a la diplomacia y a la información, en grado determinante a la actividad subversiva de todo orden. Piñeiro aparece en este libro como una especie de padrino afectuoso del autor. Es la persona que le comunica la muerte de su padre, después de casi un año de

ocurrida, en épocas en que la comunicación entre los frentes guerrilleros del sur del continente y La Habana era extremadamente difícil. Es el que lo lleva los días de fiesta a la playa o al cine en compañía de sus propios hijos. No está de más que diga por mi lado que, cuando llegué como diplomático chileno a La Habana, en diciembre de 1970, una de las primeras personas que encontré, como por casualidad, fue el mismo Manuel Piñeiro. Los funcionarios que empezaron a llegar casi todos los días a solicitarme un visado para Chile pedían a menudo conversar con "el compañero Eguar" por encargo expreso del comandante Piñeiro. En aquellos días, la embajada chilena estaba formada por mi propia persona, por mi habitación del hotel Habana Riviera y por una máquina de escribir portátil, aparte de una secretaria y un chofer colocados por los servicios cubanos y que respondían muy bien a las órdenes de dichos "servicios". La embajada de Cuba en Santiago, en flagrante contraste, estaba en vías de convertirse en una organización importante y que se ramificaba por todos lados en el país. De ahí las visas diarias que yo tenía que otorgar, sin que el Ministerio de Relaciones chileno se inquietara demasiado por el asunto, y de ahí la suspicacia con que empecé a ser mirado por el comandante Piñeiro y sus amigos.

Yo era un eslabón débil dentro de un complicado proceso de infiltración de la vida chilena y había que reemplazarme pronto. Como comprenderá el lector un poco avezado, los sucesos posteriores no fueron ajenos a estos “desequilibrios” iniciales.

Jorge Masetti recibió una completa instrucción política y militar en el mítico Punto Cero de Cuba y emprendió a partir de ahí un camino de difícil regreso. Los días de su instrucción forman páginas de lectura sumamente útil, ya que todos, unos más, otros menos, hemos sido ingenuos en estos asuntos. Participó después en misiones especiales en Argentina, en Colombia y en Angola y luchó junto a los revolucionarios sandinistas de Nicaragua. No fue del todo ajeno, al parecer, a determinadas misiones en el Chile de Pinochet, pero el libro no da detalles a este respecto. Su aspiración, como joven entusiasta de la revolución castrista, consistía en intervenir siempre en acciones operativas, como se decía en la jerga de entonces, y no en la vida militar regular. Él prefería en aquellos años, como lo escribe ahora, “la revolución rebelde a la revolución instalada en sus jerarquías y medallas”. Tuvo que aceptar muchas veces, sin embargo, por disciplina, misiones que no eran precisamente militares ni guerrilleras. En un momento determinado se vio comprometido en operaciones de falsificación de dólares, destinadas a obtener divisas para la revolución sacrosanta, cuyos fines superiores justificaban todos los medios. En otra etapa fue contrabandista de marfiles. Supo también de operaciones de secuestro de personas destinadas a obtener rescates en dinero para las arcas revolucionarias.

Las actividades clandestinas encaminadas a conseguir fondos se hicieron mucho más urgentes, como era de prever, después de la caída del Muro de Berlín y del fin de la ayuda soviética a Cuba. Ellas dependían de un misterioso departamento de operaciones ligado a la Dirección General de Inteligencia. Pues bien, el jefe de dicho departamento era el coronel Tony de la Guardia, hermano de Patricio de la Guardia y amigo del general Arnaldo Ochoa, héroe de la guerra de Angola.

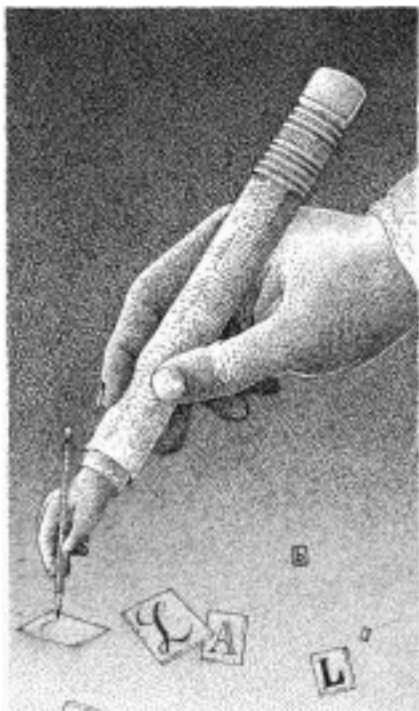
Además, Jorge Masetti se casó con una hija de Tony de la Guardia, quien pasó de este modo a ser su jefe, su suegro y su gran amigo. Todos saben lo que sucedió con el general Ochoa y con los hermanos De la Guardia a mediados de 1989. Fueron detenidos en forma repentina y acusados de tráfico de drogas. Después de un breve procedimiento a puertas cerradas, con abogados militares designados de oficio, Ochoa, Tony de la Guardia y algunos otros fueron condenados a muerte y fusilados. Patricio de la Guardia recibió una condena a cadena perpetua. Todos admitieron, como ha sido habitual en los procesos de corte estalinista a lo largo de este siglo, que eran culpables, que sus condenas estaban plenamente justificadas y que morían arrepentidos y con más fe que nunca en los ideales de la revolución. El general Ochoa, después de sentenciado, declaró ante el tribunal, denominado sin la menor ironía “tribunal de honor”, que el que hablaba ahí era “un revolucionario mucho más limpio que el de hace veinte días”. Las razones que da el libro de Masetti para explicar este proceso, aunque conocidas, fueron vividas muy de cerca por él. Por un lado, las investigaciones estadounidenses, ya conocidas por la prensa, estaban a punto de denunciar con pruebas contundentes toda la red cubana de narcotráfico. Por otro, era sabido que Ochoa y sus amigos habían tomado un serio interés en la *perestroika* de Gorbachov, tema que estudiaban y discutían en forma constante. El peligro para el poder castrista era evidente: la disidencia se originaba en este caso en el núcleo central de las Fuerzas Armadas, encabezada por un héroe militar de gran popularidad. Jorge Masetti, que había participado en falsificaciones de dinero y en contrabandos de marfil enteramente oficiales, nos hace ver que el narcotráfico dependía de los mismos departamentos, conocidos en la jerga como MC (Departamentos de Moneda Convertible). Ahora bien, Fidel Castro, con su olfato característico, husmeó el peligro, se adelantó a los hechos y sacrificó sin el menor escrúpulo al general Arnaldo Ochoa y a sus seguidores. ¡La revolución así lo exigía!

Jorge Masetti consiguió salir de Cuba un año más tarde, en 1990, después de trámites angustiosos, ya que las autoridades no permitían en los primeros meses salir a su mujer, hija de uno de los condenados. Sus reflexiones finales son trágicas: trágicas para él y para todos los que todavía no han entendido estos fenómenos, que a menudo dan la impresión de ser la mayoría. Como tantos otros, como muchos de los mejores de dos o tres generaciones latinoamericanas, Masetti entregó su juventud a una lucha que tenía una apariencia generosa, humanista, pero cuyos medios se sobreponían a los fines y la convertían en una acción inmoral y delirante, que no se detenía ante nada, que exigía un permanente ocultamiento de la verdad. La justificación definitiva, última, vale decir, la revolución, era una abstracción extraordinaria, una diosa devoradora y que se encontraba por encima de todo. El joven Masetti, a juzgar por sus memorias, sólo vio una vez de cerca a Fidel Castro, el Supremo, pero lo vio en un momento en que su entusiasmo por el personaje lo cegaba, le quitaba toda posibilidad de un juicio lúcido. Al final, sin embargo, después de la eliminación de su suegro y del general Ochoa, entendió la naturaleza perversa de la identificación entre los ideales revolucionarios y el poder personal. Defender a Fidel era defender la revolución, contra viento y marea, por aberrantes que fueran los hechos que se defendían. Era una lógica absurda y en el fondo bárbara.

En las reflexiones de los últimos capítulos, Jorge Masetti llega a pensar que la guerrilla revolucionaria no era diferente, en su esencia, del poder militar que se le oponía. El carácter represivo de los regímenes militares que se extendieron por todo el continente no era más que una consecuencia directa del fenómeno castrista. Un mal había provocado el otro. Claro está, cuando Fidel Castro comprendió las limitaciones de la guerrilla, comenzó a utilizarla con gran habilidad como un instrumento de su política exterior. Para un país de América Latina, tener buenas relaciones diplomáticas con Cuba era una garantía frente a la infiltra-

ción guerrillera y de todo orden. El castrismo se colocaba en una posición negociadora favorable, como se ha visto en estos días en el difícil proceso de pacificación de Colombia. En otras palabras, mirada desde esta perspectiva, uno tiende a pensar que la Revolución Cubana fue esencialmente militarista, expansiva, comparable en este aspecto, en pequeña escala, a la etapa bonapartista de la Revolución Francesa, pero de gran ineficacia en el terreno de la economía.

“Hoy puedo afirmar”, escribe Jorge Masetti hacia el final de su libro y hablando de la revolución en Argentina y en el resto de América Latina, “que por suerte no obtuvimos la victoria, porque de haber sido así, teniendo en cuenta nuestra formación y el grado de dependencia con Cuba, hubiéramos ahogado el continente en una barbarie generalizada”. Es una conclusión terrible, y lo único razonable y válido, en la política latinoamericana de ahora, en esta época de reflujos, de posrevoluciones y posdictaduras, es mirar dicha conclusión de frente, con coherencia y con honestidad intelectual. Es la única salida posible y aceptable de lo que ahora podemos ver como una larga noche de golpes y contragolpes sangrientos.—



Ilustraciones: LETRAS LIBRES / Cees van der Hulst.

ARTURO CANTÚ Y DAVID HUERTA

Una demolición intelectual

Antonio Alatorre y Martha Lilia Tenorio, *Serafina y Sor Juana* (con tres apéndices), El Colegio de México, México, 1998.

La aparición del libro *Serafina y Sor Juana*, firmado por Antonio Alatorre y Martha Lilia Tenorio, no ha recibido la atención que se merece, en opinión de sus lectores (¿pocos?, sería una lástima). En todo caso, si ha sido leído, no ha sido comentado en las páginas de nuestra prensa literaria, lo cual nos trae a lo mismo: el hecho de que haya pasado prácticamente inadvertido. Estos renglones intentan lo que se llama “romper una lanza” por la causa de ese libro, para señalar su importancia, sus alcances y sus excelencias intelectuales. La edición es de todo punto admirable; no es uno de sus méritos menores, por cierto, la impecable ejecución tipográfica, a cargo del taller Redacta, comandado por Antonio Bolívar Goyanes.

No han faltado, por lo demás, insinuaciones o alusiones que parecen señalar en dirección a esta obra; un ejemplo: el último párrafo de una reseña firmada por Georges Baudot, quien comenta el libro titulado *Sor Juana & Vieira*, reseña aparecida en la página 13 del suplemento *La Jornada Semanal* del domingo 3 de enero de 1999. Escribe Baudot en defensa de Elías Trabulse—contra los recientes trabajos de éste se endereza la parte fuerte, polémica, de *Serafina y Sor Juana*: “Evidentemente, han podido últimamente emitirse algunas dudas sobre la autenticidad de dicha *Carta de Serafina de Cristo*, sobre su oportunidad y pertinencia dentro de la obra de la poeta, e incluso, sobre las conclusiones que dicho texto permite para los más preocupados por dar a Sor Juana una imagen acorde con su obra”. Y

agrega a modo de remate: “Creo que habrá que volver a leer la *Carta de Serafina de Cristo* con mucho más cuidado y que habrá que escuchar a Elías Trabulse en todo aquello que todavía nos tiene que enseñar sobre lo que fue esa carta, lo que significa, lo que aporta, porque esa *Carta* es parte, y parte fundamental, de la obra de Sor Juana”.

El problema no es pequeño: Trabulse le atribuyó esa carta nada menos que a Sor Juana Inés de la Cruz (por eso Baudot habla, convencido, de que es una “parte fundamental de la obra” de la monja). Alatorre y Tenorio no han expresado precisamente *dudas* sobre esa atribución, están absolutamente seguros de que la *Carta* no es de Sor Juana, y dedican decenas de páginas de su libro a examinar minuciosamente los argumentos de Trabulse, a desmontarlos y a refutarlos. Para ello echaron mano de precisas herramientas de indagación críticas, filológicas, históricas, biográficas y hasta grafológicas. Agotaron de hecho el tema en sus principales zonas de debate y lo hicieron con cuidado y, sobre todo, con una suprema atención—que nunca cede un ápice a la complacencia o a la improvisación— a la obra sorjuanina. Al lector de *Serafina y Sor Juana* le queda la impresión de que ha asistido a una demolición intelectual: la de la tesis de Trabulse. De modo amplio y razonado, Alatorre y Tenorio demuestran convincentemente las equivocaciones trabulsinas y contribuyen a poner bajo una nueva luz la obra de Sor Juana, que es aquí lo que importa.

La pregunta cardinal de todo este asunto es la siguiente: ¿quién era Serafina de Cristo? Alatorre y Tenorio ofrecen su propia respuesta en el tercer apéndice de su libro (pp. 140-146). Consignan ahí,

en letra cursiva, su *creencia* en poseer esa respuesta, con toda cautela y responsabilidad filológica.

El libro está compuesto por dos partes: “Serafina y Sor Juana”, que llega hasta la página 91 y que se ocupa de refutar detalladamente la interpretación de Trabulse sobre la *Carta de Serafina de Cristo* y todo lo que la rodea; y tres apéndices: “El Sermón de Palavicino”, “Los años finales de Sor Juana” y “¿Quién era Serafina de Cristo?”, con lo que se llega hasta la página 146, a la que sigue un índice de nombres. En la primera parte el capítulo más importante es el sexto, titulado “Las hipótesis de Elías Trabulse”, aunque los cinco anteriores son indispensables para sostener algunas de sus argumentaciones.

En el sexto capítulo los autores exponen primero las tesis de Trabulse, derivadas de sus publicaciones recientes sobre el tema: el “Estudio introductorio” a la edición de la *Carta Athenagórica, Enigma de Serafina de Cristo, Los años finales de Sor Juana* y la “Introducción” a la edición facsimilar de la *Carta de Serafina de Cristo*; las tres primeras de 1995 y la última de 1996. Las hipótesis principales de Trabulse son las siguientes:

- a) Que la Carta de Serafina de Cristo fue escrita en realidad por Sor Juana, de su puño y letra.
- b) Que la Carta de Serafina (Sor Juana según Trabulse) está dirigida al obispo de Puebla, Manuel Fernández de Santa Cruz.
- c) Que la Carta de Serafina (Sor Juana según Trabulse) tiene por objeto revelar al obispo de Puebla que el criticado en la *Carta Athenagórica* de Sor Juana no fue el P. Antonio Vieira, renombrado predicador portugués, sino el P. Antonio Núñez, a la sazón oscuro exconfesor de Sor Juana.

Todos están de acuerdo en que la *Carta Athenagórica* fue publicada con ese título, sin el conocimiento de Sor Juana, por el propio obispo de Puebla bajo el nombre ficticio de Sor Filotea de la Cruz (y así, como *Carta Athenagórica*, es generalmente conocida, aunque después se tituló, en

las *Obras* de Sor Juana, *Crisis de un sermón*). También fue publicada a principios del siglo XVIII en las obras de Vieira, *Todos sus sermones y obras diferentes*, y además en la defensa de Vieira, por una monja portuguesa, titulada *Vieira impugnado por la M. Sor Juana y defendido por la Madre Sor Margarita Ignacia*. Según la interpretación de Trabulse, tanto el obispo de Puebla como los editores de las obras de Vieira y la madre Sor Margarita Ignacia habrían estado errados en la interpretación de la *Carta Athenagórica* al suponer que refutaba al P. Vieira. Y con ellos, como señalan Alatorre y Tenorio, “todos [los] que, desde 1690 hasta la fecha –con la sola excepción de Trabulse–, hemos dado por hecho que el impugnado en la *Crisis*, minuciosa y metódicamente, es el P. Vieira...” (p. 73).

En el sexto capítulo la refutación de las tesis de Trabulse empieza por lo relativo a la letra y la firma de Sor Juana. La firma de Serafina de Cristo es confrontada con siete firmas de Sor Juana y para la escritura se presentan comparaciones de seis mayúsculas y cuatro minúsculas procedentes del manuscrito de la *Carta de Serafina* y de los escasos autógrafos disponibles de Sor Juana en el *Libro de profesiones* de San Jerónimo. Las diferencias son notables. Se aduce también el testimonio de una experta en grafoscopia, publicado a fines de 1996, quien opina que las escrituras son desiguales y al analizar las firmas señala diferencias en la “forma, cortes, levantamientos de pluma, puntos de ataque, recorridos, puntos finales, tamaño y tensión gráfica” (p. 66).

En cuanto al supuesto destinatario y las intenciones de la *Carta de Serafina de Cristo*, es necesario introducir algunos antecedentes. Según diversos testimonios, ya en tiempos de Sor Juana hubo un impugnador anónimo de la *Carta Athenagórica*, como se desprende del sermón de Francisco Xavier Palavicino (analizado en uno de los apéndices), en el que negó expresamente ser el autor del libelo, y donde se refiere al autor embozado como “un Soldado” (porque tal vez así se rubricaba el anónimo); en segundo lugar, según la propia constancia de Sor Juana

en la “Respuesta a Sor Filotea”; y también en el comentario de Calleja en su *Vida* de la monja. A estos testimonios se añade, según la interpretación de Alatorre y Tenorio, la *Carta de Serafina de Cristo*, misiva enviada a Sor Juana (no al obispo de Puebla como interpreta Trabulse) que contiene grandes alabanzas para la propia Sor Juana y críticas para el censor anónimo de la *Carta Athenagórica*. Para llegar a esta conclusión Alatorre y Tenorio hacen una nueva transcripción de la *Carta de Serafina* (a partir de la reproducción fotográfica publicada por Trabulse) en el cuarto capítulo, “La Carta de Serafina de Cristo”, y una detallada explicación de su contenido en el quinto capítulo, “Lectura de la Carta”.

La nueva transcripción de la Carta de Serafina pone al descubierto 17 errores “de lectura” en la transcripción de Trabulse, y ocho más del copista (pp. 44-46). Estos últimos revelan que el manuscrito no es autógrafo sino obra de un copista que se esmera más en la caligrafía que en el sentido de lo que copia. El primer y más grande error del copista (y el que despeña a Trabulse hacia la interpretación de que la *Carta de Serafina* está dirigida al obispo de Puebla, de que la *Athenagórica* no se refiere a Vieira, de que las críticas de Serafina al “Soldado” son críticas encubiertas de Sor Juana al P. Núñez, etcétera) es el cambio de “Mi señora” por “Mi señor”. Que en realidad debió ser “Mi señora” se desprende de muchos lugares de la *Carta de Serafina*: en el parágrafo I, al iniciar la carta: “Vistas las athenagóricas cuentas que usted le ajustó al orador más cabal entre los de mayor cuenta en el mundo [a Vieira]”, que no puede referirse sino a la autora de la famosa *Carta Athenagórica* de Sor Juana; en el parágrafo 4 se menciona al “Soldado Castellano (se añade aquí “Castellano” a la mención de Palavicino como “el Soldado”) que se ha atrevido a censurar a usted, hecho [convertido en] revisor de su Carta [la *Athenagórica* de Sor Juana]”, lo que coincide, como ya se ha visto, con Palavicino, Calleja y la propia Sor Juana en la “Respuesta a Sor Filotea”; en el parágrafo II, en el que se habla de “la carta de

usted donde...acertó a defender a los santos” (San Agustín, Santo Tomás y San Juan Crisóstomo, defendidos en la *Athenagórica* por Sor Juana contra Vieira) donde el “usted” no puede referirse sino a Sor Juana; en el 14, donde dice con todas sus letras “señora”: “En fin, mi señora, reconociendo yo...”; y en la penúltima de las quintillas finales, donde la identificación llega al nombre:

Si confuso caracol
es lo dicho, Madre Cruz,
aplíqueme...

Según Trabulse la *Carta de Serafina*, que a su juicio tal vez nunca fue enviada a su destinatario, estaba dirigida a Sor Filotea (que es el nombre ficticio del editor de la *Carta Athenagórica*, el obispo de Puebla: “Mi señor” sería un guiño de inteligencia para el obispo), y tenía por propósito revelar la identidad del “Soldado Castellano” (Trabulse ignora o pasa por alto la existencia del libelo contra la *Athenagórica* y contra Sor Juana, para poder interpretar la mención del “Soldado” en el sermón de Palavicino como “el soldado de la Compañía de Jesús”, que sería el P. Núñez. También desconoce o desestima la coincidencia del contenido de la mención de Palavicino con lo que dice Sor Juana de su impugnador y lo que dice Calleja, coincidencia en la que nada tiene que ver el P. Núñez) al que supuestamente estaría destinada la crítica de la *Athenagórica*, en lugar de a Vieira (o al mismo tiempo que a Vieira).

“La ‘construcción’ de Trabulse nos deja estupefactos” (p. 82), dicen Alatorre y Tenorio. La “estupefacción” se refiere a la concatenación trabulsina de hipótesis débiles sobre supuestos inciertos para formar con todo ello una especie de teoría endeble, desde el supuesto autógrafo de Sor Juana, pasando por el “destinatario” de la Carta de Serafina, y el “enigma” de la misma Carta; hasta alcanzar finalmente al refutado en la *Athenagórica*, que no sería Vieira sino Núñez. Por lo que toca en especial a este último punto —la idea de Trabulse de que la *Athenagórica* tiene por blanco de sus críticas al P. Núñez y

no a Vieira—, en el segundo capítulo, titulado “Avatares de la Crisis”, y aun en el primero, “Génesis de la Crisis a un sermón”, se ofrecen sobrados testimonios de que los contemporáneos de Sor Juana no tuvieron duda alguna sobre el destinatario de las críticas de la *Athenagórica*. Los dos capítulos son un modelo de crónica de la época y de los asuntos de Sor Juana; modelo, sí, por el brillo de sus reconstrucciones y por la gracia con que hilvanan los temas. Pero son también un arsenal de informaciones indispensables sobre el entorno de la *Carta Athenagórica* y en especial de sus repercusiones como refutación indudable de uno de los oradores sagrados más eminentes del tiempo de Sor Juana. En la segunda mitad del barroco siglo XVII, el P. Vieira era uno de los figurones de la teología europea. Sus sermones eran celebrados por todas las mentes esclarecidas del Viejo Mundo. Era una luminaria intelectual, comparable a fray Hortensio Paravicino (amigo de Góngora y retratado por El Greco), al poeta inglés John Donne —cuyas alocuciones en el púlpito pasaron a formar parte, con toda naturalidad, de la gran literatura inglesa barroca—, al obispo y orador francés Jacques-Bénigne Bossuet (p. 18 de *Serafina y Sor Juana*).

A todas estas consideraciones, ya de suyo abrumadoras, hay que sumar las que derivan del elogio a Sor Juana que contiene la *Carta de Serafina*. Elías Trabulse no ve esta dificultad, cegado por la idea de haber encontrado un autógrafo de Sor Juana; pero si la misma Sor Juana fuera la autora de la *Carta de Serafina* todos los elogios que la carta contiene (en realidad elogios de “Serafina” a Sor Juana) se convertirían en autoelogios. Sor Juana estaría diciendo cosas como éstas: “La *Carta Athenagórica* que usted publicó [y que yo escribí] no debe ser considerada como Epístola sino como Evangelio”; “Yo le he ajustado las cuentas al orador más cabal entre los de mayor cuenta del mundo”; “Por todo el mundo el clarín / de San Jerónimo suena” —o sea, gracias a mí se ha hecho mundialmente famoso mi convento (p. 88). Nada más distante de la finura y la elegancia de Juana Inés de la Cruz.

Y esto nos lleva al argumento principal, que Alatorre y Tenorio han dejado hasta el final, por su naturaleza apreciativa, pero con el que estamos plenamente de acuerdo. Al leer la famosa *Carta de Serafina* y las mediocres versificaciones que contiene, cualquiera que tenga un mínimo de gusto literario se dará cuenta, de inmediato, de que semejante texto no pudo salir de las manos de Sor Juana. Atribuirle ese texto revela poca familiaridad con la poesía y escasa sensibilidad literaria. Alatorre y Tenorio, desde luego, no lo dicen así, pero argumentan detalladamente alrededor de este tema (pp. 87-88).

El libro de Alatorre y Tenorio es una formidable máquina de argumentaciones, necesariamente letal para hipótesis mal hilvanadas, o para interpretaciones que no tomen en cuenta la totalidad de lo conocido sobre Sor Juana. Es un trabajo pormenorizado y paciente; está consagrado a desenredar un extenso tejido de suposiciones falsas y de conclusiones apresuradas. Es un trabajo ejemplar en su género que hay que agradecer en todo lo que vale. Muchas críticas de detalle (quizá más de veinte) —que esta reseña no transcribe por no alargarse demasiado— apuntan a un manejo primerizo de los materiales por parte de Trabulse, y a un desconocimiento total del asunto en el caso de sus seguidores. Pero si algo demuestra el libro de Alatorre y Tenorio es que en lo que se refiere a Sor Juana los tiempos ya no están para lanzar hipótesis como sobre un terreno inculto donde cualquier conjetura podría mantenerse viva de un modo u otro. Existe ya sobre este tema todo un prolijo acervo de crítica histórica, literaria y filológica del que es necesario e ineludible partir si se quiere aportar algo al conocimiento de Sor Juana y su obra literaria.

Una última nota, en forma de pregunta: ¿no sería ya tiempo de que Antonio Alatorre, nuestro mayor filólogo, junta en un solo volumen los cientos de páginas que ha escrito sobre Sor Juana Inés de la Cruz a lo largo de varias décadas? Sin duda, ese libro constituiría una obra formidable. —

GUSTAVO GUERRERO

Semillas para un diálogo

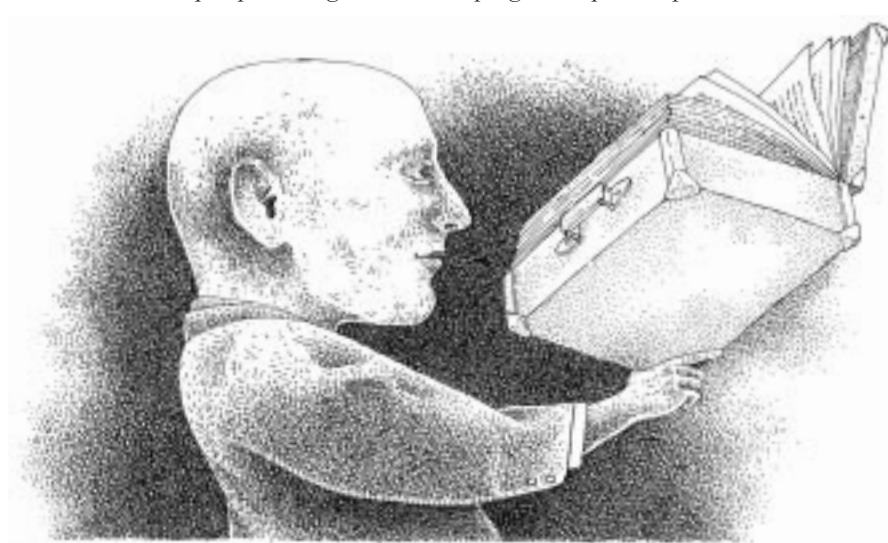
Juan Malpartida, *La perfección indefensa. Ensayos sobre literaturas hispánicas del siglo XX*, Madrid, FCE, 1999, 295 pp.

Es raro encontrarse con un escritor español que conozca tanto y tan bien la poesía hispanoamericana de este siglo; es raro —rarísimo— descubrir a un escritor español que reivindique, como su verdadero destino literario, la conquista de una conciencia atlántica de la lengua. Juan Malpartida reúne estas dos infrecuentes virtudes y, cosa más extraña aún, no las practica de un modo conflictivo o polémico. Ciertamente, nada resulta más ajeno al espíritu y a la letra de sus ensayos que un encendido panfleto sobre las relaciones literarias entre España y América. Al margen del consabido debate y de sus tópicos, el malagueño sostiene, en esta materia, una posición atemperante y sensata, y que no esconde el múltiple rostro de nuestras carencias. Por un lado, reconoce que “la memoria de la lengua y la frecuentación de sus mundos han sido las notas escasas o parciales de la tensión formada por el continente americano y la Península Ibérica”; por otro, advierte con lucidez que “nuestros olvidos e ignorancias no radican sólo en los existentes entre la Península Ibérica y la América Latina, sino que es un mal que afecta a toda nuestra comunidad”. Lo uno no justifica lo otro, por supuesto, pero sí permite vislumbrar las reales dimensiones del problema y nos obliga a plantearnos una serie de preguntas que muchos agentes culturales prefieren aún silenciar. ¿Existe —o ha existido— una auténtica política literaria y editorial dentro del área hispánica? ¿Cuántos libros de autores chilenos o bolivianos circulan hoy por las librerías colombianas? ¿Cuáles son los poetas uruguayos o paraguayos que se leen en México o en Madrid? ¿Qué tanto sabe de

literatura venezolana el lector peruano o argentino? Si queremos prolongar el ejercicio, podemos revertir incluso la corriente habitual de nuestros reclamos atlánticos y preguntarnos cuántos poetas hispanoamericanos han leído de verdad a Antonio Gamoneda, a Claudio Rodríguez o a Andrés Sánchez Robayna, para no mencionar a otras figuras más recientes. La conclusión, por desgracia, es una sola: aunque haya habido algunos progresos significativos, terminamos el siglo arrastrando nuestro global y mutuo desconocimiento, y es claro que no son los vituperios de un orgullo herido los que nos van a sacar de esta situación.

Obras son amores y no buenas razones, reza el viejo dicho castellano. Malpartida señala uno de los caminos posibles para extender el diálogo entre nuestras literaturas y lo hace con un gesto inteligente y necesario: dando el salto que libera del mero afán de controversia y que cubre el espacio que va de la queja a la crítica. Su estrategia, en *La perfección indefensa*, no es otra que la de un buen lector: la de aquel que se entrega plenamente a esa actividad que, para Borges, era la

más resignada, la más civil y la más intelectual. Fruto de este comercio con los textos de dos mundos, sus ensayos sobre Valente, Gil de Biedma, Claudio Rodríguez y Sánchez Robayna alternan, en estas páginas, con otros dedicados a Gorostiza, Vallejo, Juarroz o Reyes. Todos dejan traslucir la misma exigencia que caracteriza al pensamiento de nuestro autor y lo enraza en la tradición crítica de los dos poetas que fundan su reflexión: Antonio Machado y Octavio Paz. Del primero, al que consagra una de las lecturas más brillantes del libro (“Poesía y filosofía: el pensamiento literario de Antonio Machado”), recobra y exalta el principio de alteridad, la famosa otredad que padece lo uno y que hace de la poesía una búsqueda del tú esencial. Del segundo, al que dedica toda la primera parte de *La perfección indefensa* (“Octavio Paz, aproximaciones”), hereda un concepto de la palabra poética como tiempo encarnado, como un discurso que se enuncia, a la vez, desde la historia y contra la historia, en la trágica paradoja que signa nuestra modernidad. Fiel a sus maestros, dos son así las preguntas que Malpartida les hace a sus



autores, siguiendo un método que combina el dato biográfico con el análisis temático y filosófico, y que se acerca a una suerte de hermenéutica fenomenológica, a una comprensión de la obra como conciencia del otro y de su situación histórica. Pero quizás el signo más característico de estos ensayos es su esfuerzo constante por conquistar una nueva libertad de apreciación y de juicio no sólo ante los dogmas de la crítica académica sino también ante los códigos de lectura que impone cada texto.

Muchas de las opiniones de Malpartida son, en efecto, arriesgadas y valientes, y denotan una relación viva con las obras. Leer no es un acto de adhesión ciega ni un neutro ejercicio descriptivo: es la experiencia de un intenso intercambio en el que suceden acuerdos y desacuerdos, avenencias y desavenencias. De *Muerte sin fin*, por ejemplo, Malpartida no puede menos que reconocer la estricta belleza y así, repetidamente, se inclina ante esos versos que son “como un minuto enardecido hasta la incandescencia”. Pero no por ello deja de formular sus reservas en lo que toca al trasfondo idealista del poema:

Gorostiza, por un lado, cree que debe haber un contenido fundador más allá de lo material; por otro lado, espíritu pesimista, no encuentra que el contenido de la existencia revele esa encarnación. La salida se da por el lado opuesto de la trascendencia: un irse con la muerte para acabar con tanta imposibilidad.

Su conclusión, algunas líneas después, no es menos crítica: “El mundo de Gorostiza es antihistórico en un momento en el que el hombre es, cada vez más, consciente de su historicidad”.

En la misma línea de pensamiento, el ensayo que dedica a José Ángel Valente destaca el difícil punto de equilibrio que alcanza una palabra dueña de su propio silencio, una palabra que no sólo quiere decir o decirse, sino que se concibe además como la posibilidad misma del decir. Pero también aquí Malpartida no duda en hacer explícitas sus diferencias

con un proyecto poético que ha ido acen tuando su contenido religioso a través de un abandono gradual de la ironía y de una drástica reducción temática y verbal. El despojamiento de Valente le parece una “dieta” innecesaria que extrema el rigor programático de una poesía dominada cada vez más por “una nostalgia de lo remoto, de la inocencia, de las aguas primeras”. Ante los silencios trascendentes del verso, ante la suspensión del sentido en los limos de lo uno, la respuesta del ensayista es, como puede adivinarse, la de un impaciente discípulo de Machado y de Paz: “decir qué dice el poema es la tentación, es abrirse paso entre los otros, enfrentarse con lo que el otro dice, ahogarse entre palabras, reconocerse. Es querer introducir la historia de cada día en el tiempo singular del poema”.

Podría citar otros ejemplos de esta invariable libertad con que Malpartida interpela a sus autores, señalando logros y límites, tensiones y contradicciones, ambiciones y fracasos. Resulta más importante, sin embargo, subrayar que el objeto de sus críticas no es sólo la obra de tal o cual poeta sino el esencialismo y el solipsismo de un buen sector de nuestra poesía moderna. *La perfección indefensa* constituye, en este sentido, una saludable impugnación de la teoría especulativa del arte, como la llama Schaeffer, de ese concepto del quehacer estético como un sucedáneo de la religión y de la búsqueda de un conocimiento extático, vedado al común de los hombres. Malpartida ataca una y otra vez los fundamentos de este espejismo cognoscitivo que tiende a alejar a la creación poética del mundanal ruido y la encierra en las esferas de un silencio inefable. Su actitud es la de un realista para quien la poesía no existe sino como una experiencia intersubjetiva en un aquí y en un ahora: “El poema, aunque no esté enclavado como un acontecimiento en la historia, surge de la historia, es testimonio de la complejidad de su tiempo y necesita para manifestarse, y para ser, de seres sujetos al tiempo”. A todo lo largo del libro, el malagueño defiende estas ideas y lo hace con una insistencia que parece legítima si se piensa en el afectado

patetismo y en la charlatanería metafísica que a menudo se adueñan de los discursos sobre la poesía. Pero tanta animosidad tiene también sus riesgos, pues a veces le lleva a enunciar opiniones que resulta difícil compartir. Así, es innegable que Alfonso Reyes plasma una imagen idealizada del mundo precolombino en su *Visión de Anáhuac*; pero esto no permite aseverar que el autor de *El deslinde* y de *La experiencia literaria* “no tuvo lo que se puede llamar un pensamiento crítico”. No menos discutible es su interpretación de Vallejo como poeta abstracto y fisiológico, “profundamente peleado con lo que es el hombre”. Baste evocar el testimonio de Valente cuando, en una página memorable de *Las palabras de la tribu*, recuerda que los poetas españoles de la posguerra descubrieron en el peruano “el sentimiento de solidaridad humana como núcleo organizador de la obra poética”.

Estos excesos no desdicen, sin embargo, la lúcida trama que van armando los ensayos, aunque sí muestran uno de los límites de la crítica de Malpartida. Y es que la respuesta que un texto nos da depende obviamente de la pregunta que le hacemos desde nuestro lugar histórico; pero no habría que olvidar que ese texto dialoga también con su propia historia y que no podemos dejar de tomar en cuenta las preguntas a las que ha ido contestando a través del tiempo. Algunos juicios de Malpartida hacen caso omiso de esta dimensión diacrónica en su afán por afirmar la necesidad actual de una poesía anclada en nuestra condición terrena y libre ya de las ficciones del idealismo. Quizá su empeño pueda presentar ciertas similitudes con las tesis de los poetas españoles que practican la ya célebre “poesía de la experiencia”. Como ellos, el ensayista echa de menos una palabra que nos hable de nuestro vivir cotidiano, una palabra que inscriba “la historia de cada día en el tiempo singular del poema”. Pero creo que las coincidencias no van más lejos, pues Malpartida rechaza la prosaica inmediatez y la tendencia al inventario de estos epígonos de Gil de Biedma, partidarios de una poesía que no piensa. “Nuestros poetas actuales que más reivin-

dicen la experiencia y la sensibilidad —escribe en una reseña del panorama de García Martín— reniegan en silogísticos sonetos de todo aquello que huelga a reflexivo: sólo se pliega la experiencia, parecen decirnos, y la experiencia no lo es del pensamiento”. Así, más que un registro descriptivo, lo que espera de la poesía española contemporánea es una reflexión que estructure diversamente nuestro estar en el tiempo —que es ser con los otros— y acaso vuelva a darles un sentido a los gestos más alienados y exhaustos. No se trata de un proyecto nuevo ni mucho menos, pero es muy probable que esta vieja aspiración de la modernidad represente hoy la única salida ante las fantasías de un esencialismo que se muere con el siglo y ante la pobreza de un cotidianismo que se deshace en anécdotas. A los unos y a los otros, Malpartida les recuerda que “la poesía no habla la lengua de todos los días, pero es la palabra suspendida en la lengua de todos los días”.

Cuando se piensa en el estado actual del debate sobre la creación poética en otras lenguas y en otras tradiciones, es de celebrar que unos ensayos como éstos se escriban en español y que propongan, además, una visión amplia y abierta de nuestra literatura, más allá de los compartimentos nacionales. Obra que reconoce y practica la alteridad, *La perfección indefensa* es una constante invitación al diálogo, un libro que nos hace reflexionar, discutir y arriesgarnos a pensar por cuenta propia. Malpartida no nos encierra en sus certidumbres: busca compartir con nosotros sus inquietudes y perplejidades, y, en más de una ocasión, nos exige una respuesta. Pero su mérito mayor es, insisto, su libertad de juicio: el ejemplo de una sensibilidad y una inteligencia soberanas que nos obligan a renovar nuestra argumentación estética al volver a situar el examen de la poesía en el territorio de un arbitraje entre valores, allí donde aún puede defenderse la verdadera significación de la palabra poética. —

www.letraslibres.com

RAFAEL ROJAS

Souvenirs de la nación (mexicana)

Carlos Tello Díaz, *Historias del olvido*, Cal y Arena, México, 1998, 156 pp.

José Antonio Aguilar Rivera, *Cartas mexicanas de Alexis de Tocqueville*, Cal y Arena, México, 1999, 180 pp.

Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, FCE, México, 1998, 409 pp.

Claudio Lomnitz, *Modernidad indiana. Nueve ensayos sobre nación y mediación en México*, Planeta, México, 1999, 233 pp.

La historia intelectual de México bien podría ser una sucesión de imágenes nacionales en la literatura. Pocas culturas prueban con tanta facilidad aquello que decía Ortega y Gasset sobre la reescritura del pasado que cada generación practica. Románticos o positivistas, liberales o revolucionarios, ateneístas o contemporáneos, los intelectuales mexicanos forman, al decir de Luis González, una “ronda de generaciones” en la que giran diferentes relatos de una misma historia nacional.

Para Justo Sierra, por ejemplo, la trama de México, con el progreso a la vuelta del siglo XX, podía ser narrada como una comedia evolutiva, que culmina en el feliz desenlace de una civilización nacional y, a la vez, moderna. Alfonso Reyes, en cambio, se aproximaba mucho a la narrativa de la tragedia en su minimalia *México en una nuez*. La Revolución, nos dice ahí, “desentierra el oro escondido de los aztecas”, devela el rostro y el destino del país, como Edipo ante el oráculo de Delfos o Hamlet frente al fantasma del rey, que era su padre. Curiosamente, Octavio Paz, quien también insistió en esa *anagnórisis* voluntaria, más que como tragedia, interpretó la historia de México como un drama. A su juicio, el *telos*

debía ser la democracia, pero, en su búsqueda secular, la nación tropezaba, a cada paso, con sus raíces autoritarias.

La mirada al pasado de las nuevas generaciones denota síntomas de herencia y rebeldía. El peso del relato nacional provoca, como reacción, una lectura elusiva que prefiere los juegos de la virtualidad, los espejismos entre historia y ficción, antes que la arqueología de alguna huella sepultada. Pero ni siquiera los jóvenes, esos que, como decía Joseph Conrad, “aún no han rebasado la línea de la sombra”, pueden despojarse totalmente de su legado. Más bien, sólo alcanzan a ejecutar ciertas ceremonias intelectuales en las que una tradición literaria se confirma. Es así como reaparece, en la nueva escritura de la historia, la misma pulsión que, desde los tiempos de Alamán hasta los de Paz, conmueve a la cultura mexicana: evocar y medir la angustiosa transformación de México en una nación moderna.

Bordeando la ficción

Los cuatro relatos que forman *Historias del olvido* de Carlos Tello Díaz suceden en tiempos míticos y fundacionales: la época santannista, el Porfiriato, la Revolución y el México transparente y milagroso de Adolfo Ruiz Cortínez. Cada tiempo es un telón de fondo para la narración de sucesos que la Lógica de la Historia considera insignificantes o demasiado particulares: el amor imposible entre José Rovira y Rosario Casasús, durante los años en que la península de Yucatán estuvo separada de la República Mexicana; la muerte de Delfina Ortega, sobrina y primera esposa de Porfirio Díaz, en abril de 1880; el suicidio de dos hijos del acaudalado empresario Íñigo Noriega en febrero de 1913, y una comida, a fines de 1957, de un

grupo de amigos, conocidos como *Los Divinos* (José Luis Martínez, Alf Chumaceiro, Joaquín Diez Canedo, Jaime García Terrés, Octavio Paz, José Alvarado, Carlos Fuentes, Juan Soriano...), en el Bellinghousen, que deriva en una visita al renombrado burdel de Graciela Olmos, *La Bandida*, y acaba en un baile de máscaras en la Academia de San Carlos.

Si en *Pueblo en vilo* Luis González contaba la microhistoria de un espacio —el pueblo michoacano de San José de Gracia—, en *Historias del olvido* Carlos Tello Díaz quiere contar las microhistorias de cuatro tiempos. La narración de pequeños eventos, en medio de épocas tan mitificadas por la historiografía, permite, acaso, ese deslinde entre los relatos de la ficción y la historia que ha estudiado Paul Ricoeur en su libro *Tiempo y narración*. Lo más seductor, sin embargo, de *Historias del olvido* no es la guerra, sino el diálogo: la confluencia entre ambos mundos del texto. La ficción expande la historia hacia zonas tradicionalmente reservadas a la literatura y al arte, a la memoria familiar y al olvido íntimo.

Así, por ejemplo, el idilio yucateco de José y Rosario dice mucho sobre los conflictos entre federalistas y centralistas y sobre la guerra de castas en esa península a mediados del siglo XIX. El correlato de “La muerte de Delfina” es eso que Molina Enríquez llamó “la reconciliación de Díaz con los cuerpos”, ya que en abril de 1880 don Porfirio se ve obligado a casarse por la iglesia con su moribunda esposa, abjurando de la masonería en una carta a su antiguo enemigo, el arzobispo de México Pelagio Antonio de Labastida y Dávalos. El suicidio de los hijos de Íñigo Noriega es una alegoría del ocaso de las élites porfiristas: tema que ha tratado antes Tello Díaz en su libro *El exilio: un relato de familia*. Y, finalmente, la juerga de Los Divinos en casa de *La Bandida* quiere ser una evocación y, acaso, un elogio de aquella bohemia pueril de los cincuenta, eternizada en *La región más transparente*.

Otro acercamiento de la historia a la ficción es el del joven profesor José Antonio Aguilar en *Cartas mexicanas de Alexis de Tocqueville*. La idea del libro es

cautivante por su factible virtualidad: entre diciembre de 1831 y enero de 1832, Alexis de Tocqueville, quien se encontraba en Nueva Orleans, viaja a México con el encargo del gobierno de Luis Felipe I de informarse sobre el estado de una colonia francesa en Coatzacoalcos. Dicha misión, al igual que la que lo llevara a recorrer las cárceles de los Estados Unidos —con el fin de elaborar un informe sobre el sistema penitenciario de ese país—, le permite reunir una serie de notas sobre México que debían ser incluidas en *La democracia en América* o bien conformar un libro independiente. Aguilar reescribe ese libro imaginario con cartas, entrevistas y apuntes apócrifos en los que se plasma la percepción de Tocqueville sobre las leyes, las instituciones y las costumbres de México a mediados del siglo XIX.

Tocqueville llega a Veracruz en medio de la convulsión generada por el pronunciamiento de Antonio López de Santa Anna contra el llamado “gabinete de los hombres de bien”, que encabezaban Anastasio Bustamante y Lucas Alamán. Sus breves estancias en Puebla y el Distrito Federal le bastan para esbozar un retrato moral de la sociedad mexicana: “México —dice— es un resquicio malogrado de Europa”. Aquí las leyes y las instituciones republicanas parecían calcadas de los Estados Unidos, pero la vida política se organizaba al margen del orden constitucional, en la orgía perpetua de la ingobernabilidad y el caudillismo. La razón de ese desencuentro entre el México *de jure* y el México *de facto*, según Tocqueville, se hallaba no tanto en las leyes como en su espíritu, es decir, en las tradiciones, ritos y creencias con que los mexicanos manifestaban su singular moralidad o en eso que Kant, siguiendo a Montesquieu, llamaba la “metafísica de las costumbres”. Su conclusión era, pues, predecible: México se parecía más a Francia que a los Estados Unidos. También aquí había una aristocracia de la tierra, un acomodo en la desigualdad, una deificación del cambio revolucionario y un rechazo social a la democracia.

En un ensayo reciente, “Tocqueville y México” (*Nexos* 256, abril, 1999), Aguilar

revela el origen de aquellas impresiones de Tocqueville sobre México. Durante su estancia en los Estados Unidos, el escritor francés conoció a Joel Roberts Poinsett, el controvertido embajador norteamericano que había sido expulsado de México tras la caída de Vicente Guerrero. Tocqueville cuenta en su diario de viaje que Poinsett estaba convencido de que los mexicanos habían copiado el régimen político de los Estados Unidos en la Constitución de 1824, aunque carecían de la modernidad necesaria para “hacer un buen uso de ese instrumento difícil y complicado”. El primer argumento no era totalmente cierto; el segundo era indiscutible. Aquellas imágenes de México, a la vez lejanas y próximas, se imprimieron fragmentariamente en *La democracia en América*. Y si el autor de *El antiguo régimen y la revolución* hubiera desembarcado en Veracruz, en diciembre de 1831, probablemente sus impresiones habrían sido muy similares a las de Poinsett. En todo caso, *Cartas mexicanas* de Aguilar, por la feliz reconstrucción de un estilo inconfundible, que se movía entre el tratado y la crónica, entre la mirada del viajero y el juicio del filósofo, es lo más parecido al libro imposible de Alexis de Tocqueville sobre México.

Museos de la modernidad

El fatigoso ensayo de un México moderno también es tema del formidable libro *Artifugos de la nación*, escrito por el joven historiador Mauricio Tenorio. Así como Aguilar, a través del ojo quirúrgico de Tocqueville, describe los síntomas de un orden tradicional que se resiste al cambio, Tenorio explora ese momento, a fines del siglo XIX, en que las élites porfiristas se familiarizan ya con la ejecución de los rituales de la modernidad. Los escenarios elegidos no pueden ser más reveladores de la maestría con que aquellas élites practicaron el arte demostrativo de la nueva civilización: las ferias y exposiciones universales de Filadelfia (1876), Nueva Orleans (1884), París (1889), Chicago (1893), Buffalo (1901) y San Luis (1904). En esos carnavales de la modernidad, México era representado por una imagen nacional, capaz de dialogar con

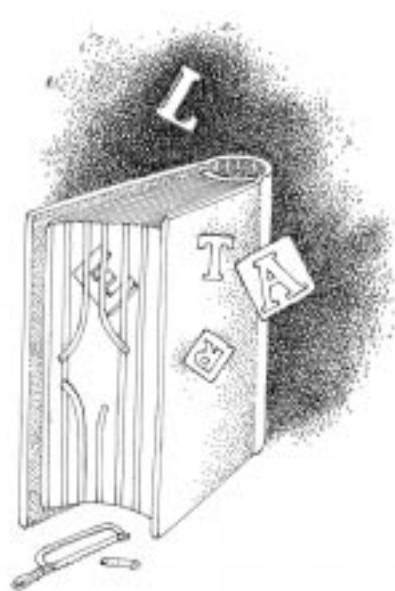
otras imágenes nacionales del mundo, en la lengua universal del progreso.

El libro de Tenorio gira, pues, en torno al vastísimo tema de las tensiones entre nacionalismo, modernidad y cosmopolitismo en la cultura mexicana. Pero su escritura es más cercana a la narrativa del historiador que al discurso conceptual del antropólogo o el filósofo. De ahí que escoja como *leitmotiv* de su narración un rarísimo documento: el Palacio Azteca, presentado por la delegación mexicana en la Exposición Universal de París de 1889. En ese documento monumental, Tenorio lee la construcción de un relato nacionalista, desglosado en torno a los mitos del mestizaje racial y la síntesis cultural. La arquitectura marmórea y el exotismo eugenésico hicieron del Palacio Azteca una alegoría de la nación mexicana, un correlato físico de *México a través de los siglos*, la suma historiográfica del Porfiriato coordinada por Vicente Riva Palacio. El destino de aquel pabellón, según Tenorio, podría verse como una metáfora de la sobrevivencia del nacionalismo porfirista en la Revolución, ya que algunas de sus esculturas terminaron en la cima del Monumento a la Raza. Al final, la imagen de México, exhibida por las élites revolucionarias en las exposiciones universales de Río de Janeiro (1922) o Sevilla (1929), no se diferenciaba mucho de la que llevaron los “magos del progreso” a París. Y el relato nacionalista de Vasconcelos o López Velarde parecía, más bien, otra vuelta de tuerca al montaje espectacular de Chavero, Peñafiel, Salazar y Contreras. De ahí el insistente mensaje de *Artilugio de la nación*.

En países como México, que surgieron de un proceso de descolonización y que llegaron tarde al desarrollo industrial moderno, el nacionalismo adquirió un rasgo específico materializado en el inquebrantable lazo entre imagen nacional y modernización. Para México, el nacionalismo es particularmente anacional porque históricamente ha estado ligado a la modernización... Ser una nación moderna significaba seguir, de una manera ambivalente pero constante, el modelo paradigmático de Europa o los Estados Unidos... Por ello, nacionalismo y moder-

nización se volvieron términos inseparables, y cada vez que se discutía uno u otro términos, en ese momento tomaba cuerpo la dicotomía de un interior tradicional, atrasado y estorboso, y un exterior progresista, moderno. O lo contrario: un adentro eterno, inquebrantable, modernizable en sus propios términos, y un afuera malévolo e insoportable.

Modernidad indiana, el más reciente libro del antropólogo Claudio Lomnitz, dialoga de principio a fin con esta idea. Ahí se sostiene que hacia 1982, con la



muerte del Ogro Filantrópico, el nacionalismo mexicano experimenta una fisura abismal que lo separa, como imaginario o como ideología, del proceso de modernización. “Hoy día—dice Lomnitz—ya no hay una identificación inmediata entre la nacionalidad y la modernidad”. Algunos pasajes de *Artilugio de la nación*, en los que Mauricio Tenorio interpreta el nacionalismo como un fenómeno mundial de la modernidad, podrían ser réplicas al argumento central de la primera parte de *Modernidad indiana*. ¿Acaso la globalización elimina los rituales con que un estado exhibe su identidad cultural y cívica? ¿No poseen también esas “élites neoliberales”, que retrata Lomnitz, una imagen de la nación mexicana que se difunde en sus propias narrativas y espectáculos? ¿Ha desaparecido totalmente la

herencia del nacionalismo revolucionario en los últimos gobiernos de este siglo?

En la segunda y tercera parte del libro, Lomnitz se interna en la zona que anuncia su título, visiblemente inspirado en *Monarquía indiana* del franciscano Juan de Torquemada, la más apasionada defensa de la civilización indígena mexicana, después de la *Apologética historia sumaria* de Las Casas. Aquí se esbozan, por lo menos, cuatro ideas suscitantes: la utopía de un museo futuro con salas que exhiban la arqueología de los museos actuales; el cuestionamiento de la noción de “México profundo”, acuñada por Guillermo Bonfil, revés de un “México imaginario” o “artificial”, que persiste en la dicotomía clásica entre modernidad y tradición; la propuesta de una “geografía histórica de lo público”, ya adelantada en *Las salidas del laberinto*, que describa la voz de los intelectuales que asumen la representación de pequeñas comunidades, aisladas de los centros de la cultura mexicana; y el estudio de las implicaciones del rumor y del ritual político en la formación de esferas públicas marginales o periféricas. Lamentablemente, no siempre la transcripción de esas ideas al género del ensayo es exitosa, resolviéndose la escritura con giros más bruscos o menos hospitalarios que los del propio Bonfil, Bartra y otros antropólogos mexicanos.

Pero incluso un autor tan correctamente académico como Lomnitz declara que “no comulga con quienes menosprecian el ensayo” y enmarca sus dos últimos libros, *Las salidas del laberinto* y *Modernidad indiana*, en un diálogo con la gran tradición intelectual mexicana. Su dilema, al fin y al cabo, es muy parecido al de Carlos Tello Díaz, José Antonio Aguilar, Mauricio Tenorio, Fernando Escalante, Christopher Domínguez Michael, Jesús Silva Herzog Márquez y otros jóvenes ensayistas: ¿cómo narrar la nación moderna en México?, ¿cómo releer la tradición sin aceptar los mitos del nacionalismo?, ¿cómo contar lo que no fue o lo que pudo haber sido? Hoy, como ayer, los mejores intelectuales mexicanos parecen escribir el mismo libro: la historia—o la ficción—de una modernidad imposible. —

FERNANDO GARCÍA RAMÍREZ

Crónica del derrumbe

Gonzalo Celorio, *Y retiemble en sus centros la tierra*, Tusquets, México, 1999, 220 pp.

Y *retiemble en sus centros la tierra*, segunda novela de Gonzalo Celorio (México, 1948), propone tres argumentos, uno central y dos variaciones. El argumento central puede resumirse así: un profesor de literatura, plantado por sus alumnos, decide emprender él solo un recorrido que lo llevará, de bar en bar por el centro de la Ciudad de México, a una borrachera monstruosa y, antes de que amanezca, a una muerte absurda en mitad del Zócalo. La primera variación invierte la situación: son los alumnos, plantados por su profesor, los que deciden hacer el recorrido. Al final de la noche, dos de ellos, Jimena y Fernando (ella, prospecto erótico del profesor; él, su discípulo más aventajado), hacen el amor. A la mañana siguiente, ambos pasean tomados de la mano, bajo la mirada del *fantasma* del profesor, el cual a esas horas estaría muerto. La segunda variación, entrecruzada con el argumento central a lo largo de la novela, propone un giro inquietante: por la mañana, al prepararse para el recorrido con sus alumnos, el profesor Juan Manuel Barrientos descubre un cadáver en su vestidor. Este cadáver es más simbólico que real, pues logra *desbacerse* de él con la ayuda *imaginaria* de quienes fueron sus mejores amigos en la infancia (Uriarte), en la adolescencia (Villegas) y en la juventud (Federico). El argumento central y la primera variación describen una trama parecida, pero invertida y sublimada. En la primera situación, el protagonista muere; en la segunda, el profesor Barrientos muere pero su absurda muerte alcanza a cristalizar en el amor de Jimena y Fernando; en la tercera, el muer-

to que encuentra en su vestidor es él mismo, profesor cansado que ya vio pasar sus mejores oportunidades, hombre derrotado al que se le murió su mujer y que se refugia en el alcohol y en sus manías eruditas, cadáver del que sus viejos amigos se ocupan. La novela consiente deliberadamente estas ambigüedades argumentales, ya que el propósito como narrador de Celorio no es confundir al lector ni intrigarlo con soluciones ambiguas; su objetivo es otro: la crónica del derrumbe de un hombre derrotado, la descripción minuciosa (la novela transcurre en menos de 18 horas) de la caída de alguien predispuesto a caer, su protagonista, el profesor Barrientos, *alter ego* del autor.

A Celorio le interesa su protagonista, el destino ¿trágico? del profesor Barrientos, en detrimento de los personajes secundarios que habitan la novela: su padre, cuya muerte marcó su adolescencia; su hermanastro Ángel, hermético y generoso; Chabela, que lo inició en el amor; sus amigos: Uriarte, Villegas, Federico, que lo ayudaron a crecer; su mujer, Alejandra, muerta antes de cumplir los cincuenta; Antonio, su fiel profesor adjunto; Jimena, su nuevo objeto del deseo; y Fernando, el discípulo que lo confronta y, sin saberlo aún, lo continúa. Personajes satélites que sólo sirven para afianzar la órbita del pedante profesor (“oír música sacra cada mañana era como borrar los excesos humanos cometidos durante la víspera y someterse a un proceso de purificación equivalente al de la boleada de sus zapatos”). Cabe la pregunta: ¿justifica un personaje así—hedonista, culto, obsesivo hasta la manía— un descenso al infierno tan abrupto, una muerte tan absurda—accidental, anónima? Su pasado anodino, la rutina de su cátedra, sus amores

perdidos, la certeza de que su nuevo amor le sería arrebatado por su joven discípulo, su pedantería académica, ¿justifican ese descenso, ese hundimiento tan vertiginoso? Narrada pulcramente en segunda (“te pones los anteojos con un gesto senil”) y en tercera persona (“de repente Juan Manuel se sentía desprotegido”), este recurso le permite a Celorio jugar con las explicaciones de esa caída radical. A lo largo de la novela Celorio nos hace creer que esa caída no es casual sino apenas una ajustada interpretación de su destino: “no fue una decisión sino un imperativo que tenía que cumplir inexorablemente: una condena”; y más adelante: “Piensas que una fuerza superior a ti mismo, a tu voluntad, te empuja por la calle de Moneda, ¿verdad? Como si dependiera de un volado que hubieras perdido desde antes de que nacieras, desde siempre”. Lo cierto es que Celorio nos hace ver, mediante acciones claras de su protagonista, que Barrientos es un cómplice no pasivo de su desgracia, que su degradación y muerte fueron actos que él propició, que no existe el destino, que también se puede usar la libertad para caer más aceleradamente. Si esto es así, si su personaje triste tuvo la lucidez de dirigir su propia caída, ¿por qué al final Celorio nos obsequia esa edulcorada variación de su argumento central?, ¿por qué sublimó la muerte de su protagonista y organizó su resurrección bajo la forma del amor de Fernando y Jimena?, ¿por qué nos puso a pensar en el destino y la libertad si al final iba a resolver su novela con la imagen del *fantasma* de Barrientos mirando pasar a esa idílica pareja de muchachos? Las respuestas, que tienen que ver con la pericia narrativa, habrá que buscarlas en su próxima novela. —

LETRAS LIBRES

INVITAMOS

A LOS CARICATURISTAS
DE MÉXICO A COLABORAR
CON NOSOTROS.

LLAME AL TELÉFONO 5554-8810.