

◆ *Poeta con paisaje/Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, de Guillermo Sheridan ◆ *Angeles del abismo*, de Enrique Serna ◆ *Sin puertas visibles/An Anthology of Contemporary Poetry by Mexican Women*, selección de Jen Hofer ◆ *La frontera/Una novela de denuncia sobre las muertas de Ciudad Juárez*, de Patrick Bard ◆ *Teodoro González de León, obra completa y Alberto Kalach, obra reciente*, de Miquel Adrià ◆ *Tan oro y ogro (1987-2002)*, de Víctor Manuel Mendiola ◆ *El prelude* (edición y traducción de Bel Atreides), de William Wordsworth ◆

LIBROS

CRÍTICA LITERARIA

Gran homenaje a Don Alonso



Fernando del Paso, *Viaje alrededor del Quijote*, México, Fondo de Cultura Económica, Col. Tezontle, 2004.

Viaje alrededor del *Quijote* de Fernando del Paso es un libro escrito por un autor imaginativo, pero también informado y leído. No es una obra improvisada, sino producto de varios años de lecturas acuciosas e inteligentes. Es un libro que aporta varias cosas concretas a la discusión sobre el *Quijote* que, hasta donde sé, no habían sido observadas por los estudiosos y editores: a) La inconsecuencia en Cervantes de que el cuarto donde Don *Quijote* tenía sus libros se haya desvanecido, y que a

nuestro héroe no se le haya pasado por la cabeza dar la vuelta a la casa para saber qué había pasado con el cuarto desaparecido por el mago Frestón. Es una observación ingeniosa que sólo podía haber hecho un novelista y que hasta ahora –según el autor– no había hecho ningún cervantista. Se han intentado algunos croquis de la casa, pero no se dice una palabra ni se pinta un dibujo del cuarto desaparecido. b) La segunda aportación crítica de fondo se refiere al personaje Álvaro de Tarfe, que aparece al final de la Segunda Parte. Es un personaje “nacido” originalmente, si así puede hablarse, en la novela apócrifa de Avellaneda, pero que Cervantes trae a la segunda parte del *Quijote* para que jure ante una autoridad que tanto el *Quijote* como el Sancho que conoció en la otra novela son apócrifos. En el mar de historias de la novela de Cervantes, este detalle había pasado casi inadvertido a los cervantistas, hasta donde llega mi ignorancia.

La publicación del libro de Fernando del Paso sobre *Don Quijote de la Mancha* se hace a unos meses de que se cumplan el año próximo cuatrocientos años de la publicación de esta legendaria novela tan có-

mica como melancólica. Se trata de un libro importante dentro de la bibliografía cervantina por diversas razones, como más adelante se podrá concluir, pero también porque es uno de los pocos libros que las letras mexicanas han dedicado a interrogar las figuras de Don *Quijote* y sus personajes –otros escritores mexicanos que se han ocupado en libros de Cervantes y de su novela han sido Francisco A. de Icaza, Ermilo Abreu Gómez y Carlos Fuentes. El volumen también importa dentro de la obra del propio Fernando del Paso –quien, por cierto, el año próximo cumplirá setenta años, justo cuando el *Quijote* cumpla cuatrocientos– pues se trata del primer libro de corte ensayístico que el autor dedica a un tema único, y resulta significativo que Del Paso haya elegido medirse precisamente con el *Quijote*, la novela fundadora de todas las novelas, y por supuesto, la novela más importante de la lengua española.

El libro se compone de siete capítulos: el primero, titulado “*Quijotitos a mí*”, está inspirado en la expresión que los labios de Don *Quijote* exclaman ante la jaula de los leones: “¿Leoncitos a mí? ¿A mí leoncitos, y a tales horas?” La expres-

sión traspuesta de la novela al ensayo tiene no poco de irónico y de autoburlesco, y denuncia cómo el autor es consciente de que al escribir este libro se le tome –lo cito– por “un insolente bravucón, el cual sin que nadie lo haya forzado [...] pide que le abran la jaula de los leones” (p. 10). Pero en el empleo de esta frase también da a entender que, más allá de las reacciones de los lectores –bostezo, ignorancia, ganas de comérselo vivo por el atrevimiento de atreverse a jugar críticamente con la novela: lo sigo parafraseando–, Fernando del Paso conoce y domina la novela como lector hasta ser capaz no sólo, por así decir, de meterse en la jaula de los leones, sino de ponerse su piel y de disfrazarse con ella. En este capítulo inicial el novelista metido a conferenciante muestra su baraja, sus supuestos y presupuestos y da las reglas de un ambicioso juego que consistió en “aprender a nadar en ese océano paciente sin fondo que es la bibliografía cervantina”, como ha dicho él mismo, y que ha consistido, añado yo, en lanzar como en un literario frontón la esfera de su inteligencia contra la pared elástica de la novela de Cervantes tanto como contra la pared innumerable de la crítica cervantina, “más de cinco mil títulos y casi diecinueve mil entradas como consta en la *Bibliografía del Quijote por unidades narrativas y materiales de la novela*”; para no hablar del *Anuario Bibliográfico Cervantino* o de la *Cervantes International Bibliography*. Del Paso en efecto hará rebotar la esfera de su inteligencia y de su experiencia entre los muros del Quijote y su crítica con erudición amena, destreza sinóptica que hacen de este libro un ejemplar libro de crítica literaria –un genuino breviario– donde el asunto o sujeto tratado se prolonga en el examen de la crítica o de la historia o teoría de ese asunto, dando como resultado un doble espejo de la memoria capaz de convocar la idea de infinito –una de las obsesiones que, al parecer de este lector, recorren y unifican la obra toda de Del Paso.

En este pórtico, el autor detalla al lector la historia personal de sus lecturas y expone la trama de su libro: alrededor de

algunos temas selectos, elegidos o electivos, prosperan y se engarzarán tanto las opiniones del propio autor como los pareceres de otros lectores, juicios que a su vez, nos advierte él, “son de dos clases: unos, aquellos que la fama se ha encargado de consagrar, y por lo mismo, son parte ya indeleble de la historia de la crítica cervantina [...] Otros son las opiniones, los juicios, con lo que me he topado durante mi camino de lector solitario, y que [...] me ha parecido justo [...] resaltar y no nada más por lo atinados que parezcan, sino también por su belleza” (p. 19). Desde el principio Del Paso pone sobre la mesa las preguntas de su juego: ¿Estaba tan chiflado que no se daba cuenta de lo que pasaba? ¿Ama, puede amar Don Quijote a alguien? ¿Es realmente valiente o sólo es un bravucón ingrato? ¿Estaba Don Quijote loco? ¿Se burlaba o no Cervantes de él? ¿Hasta qué punto se cifra la cultura española en esta novela? ¿Hasta qué punto es posible leer inocentemente al Quijote? ¿Es Don Quijote un falso misterio o un verdadero objeto de culto? ¿Es posible leer sus páginas a la luz de una idea de trascendencia? ¿Es posible leer los textos de la crítica como un solo texto polifónico paralelo al orden geométrico perspectivista que se cruza y traslapa en la novela? ¿Es Don Quijote un texto de espíritu poético y religioso o bien es sólo una máquina para hacer reír y llorar? Estas preguntas frontales y a veces abruptas me hacen preguntarme si el libro de Fernando del Paso es una obra iconoclasta o en realidad es el homenaje más vivo que se le haya brindado al Quijote desde México, desde hace muchos años.

En el segundo capítulo el autor ya va entrando en materia y, como en una muñeca rusa, el *Viaje alrededor del Quijote* se abisma y desdobla en “El viaje como aventura de la imaginación”. Sigue los pasos de la hermosa monografía de Howard Rollin-Patch: *El otro mundo en la literatura medieval*, traducida por Jorge Hernández Campos para el Fondo de Cultura Económica y que lleva un valioso apéndice de María Rosa Lida de Malkiel sobre “La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas”. No voy a intentar resumir el

capítulo, pero sí me gustaría subrayar el predicado de la voz “viaje” como “aventura de la imaginación” y añadiría yo como aventura espiritual y religiosa, de la *Odisea* a la *Eneida*, del Rig-Veda a la Leyenda del Vellocino de Oro, de las correrías de San Brandán a Quetzalcóatl. Pero Del Paso va más allá de Patch y de María Rosa Lida, y cumple en este capítulo un repaso sinóptico realizado al vuelo de sus botas de novelísticas siete leguas, viaje por el viaje en la literatura contemporánea, para no hablar del examen y repaso que hace de la noción de viaje en la obra misma de Cervantes, como ilustra su *Viaje al Parnaso*. Al promediar el capítulo y a partir de las citas del libro de Joseph Campbell: en *El héroe de las mil caras* (traducido por Luisa Josefina Hernández), queda claro que en la lectura de Fernando del Paso la noción de viaje y la noción de héroe están asociadas en un horizonte espiritual, simbólico y religioso. Cabría añadir aquí que, en la época de Cervantes, el viaje era un lujo que sólo se podían pagar los señores ricos o bien un castigo o bien una prueba religiosa o militar. Ya en este capítulo el lector puede irse dando cuenta de que el *Viaje alrededor del Quijote* que cumple Fernando del Paso –más allá de la odisea por la erudición cervantina– es un viaje trascendente, ya por el firmamento, ya por los subsuelos de las creencias religiosas, ya por el horizonte del mito donde el autor va enfocando su investigación en torno al Quijote como una búsqueda de las verdades que perfilan la verdad mayor y trascendente de su protagonista.

Y es precisamente el tema de la verdad el que aflora y se despliega tensamente en el siguiente tramo, “El salto inmortal de Don Álvaro Tarfe o El complot de Argamasilla de la Mancha”. En esta estación –una de las más entretenidas y sabrosas del libro– se estrecha e interroga la figura –para siempre elusiva y para siempre captada y capturada– de un personaje que aparece en la segunda parte del Quijote, pero que en realidad proviene del texto apócrifo del aborrecible Alonso de Avellaneda. Ese personaje –recordémoslo– se llama Don Álvaro

Tarfe. Al encontrarlo, “De inmediato, Don Quijote le dice a Sancho que le parece haber topado con ese nombre cuando hojeó el libro de la segunda parte de su historia”. Se refiere, desde luego, al *Quijote apócrifo* de Avellaneda. Don Quijote entabla conversación con el personaje, y le pregunta si él es “...aquel Don Álvaro Tarfe que anda impreso en la segunda parte de la historia de Don Quijote, recién impresa y dada a la luz del mundo por un autor moderno”, y el caballero responde: “El mismo soy... y el tal Don Quijote, sujeto principal de la tal historia, fue grandísimo amigo mío, y yo fui el que le sacó de su tierra, o, a lo menos, le moví a que viniese a unas justas que se hacían en Zaragoza, adonde yo iba...” (p. 71)

Además de sus contribuciones puntuales y contundentes, Del Paso repasa con amplitud e inteligencia crítica tanto la novela como las opiniones de los cervantistas especializados. Para ellos, ciertamente este libro será quizá un escándalo o una obra iconoclasta, pues, soberbios como suelen ser la mayoría de los profesionales del detalle, acostumbrados como están a oír llover sin pensar que se pueden mojar, el hecho de que un ingenio lego —o no preparado— les venga a decir que no miraron en detalle suscitara previsibles suspicacias.

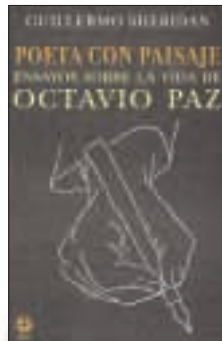
El libro de Del Paso pone al día también otras cuestiones en sus diversos capítulos, como por ejemplo la que discute las virtudes de Don Quijote (¿Era realmente generoso?, ¿era valiente?) o las que nos hacen ver que en realidad, bajo el nombre de Dulcinea, se concentran muchas realidades espirituales y morales.

Una última razón para subrayar la importancia del libro de Fernando del Paso consiste en que se trata, insisto, del primer libro de ensayos con un tema en común que publica el novelista, y de uno de los pocos que se han publicado sobre el personaje y sobre Cervantes en México, aunque innumerables autores mexicanos hayan hecho alguna vez incursiones sobre el tema. —

— ADOLFO CASTAÑÓN

BIOGRAFÍA

LA BIOGRAFÍA DEL HOMBRE



Guillermo Sheridan, *Poeta con paisaje / Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México, Ediciones Era, 2004, 569 pp.

“Los poetas no tienen biografía. Su obra es su biografía.” Esta afirmación de Octavio Paz, escrita a propósito de Fernando Pessoa, es desmentida por él mismo. Los poetas tienen biografía. Paz tiene biografía. Acaso no hay otra más importante, menos baladí, en la literatura mexicana. Paz es el mexicano por biografiar. Recordarlo es reconstruir un siglo. Oportuno, atraviesa la Revolución Mexicana de principio a fin. Universal, admira las ilusiones modernas y documenta su desplome. Entre su nacer y su morir, la cultura mexicana del siglo XX, el llamado del socialismo, el alarido del surrealismo, Madrid bajo las bombas, las dos guerras, el amor y el erotismo, la India en su disyuntiva, los movimientos estudiantiles, el renacimiento del liberalismo. Eso, y sus poemas. Los poetas tienen biografía. Su obra es la biografía del hombre.

Biografiar a Paz no es trabajo sencillo. Él mismo, confidente en su poesía, es parco en sus memorias. Embelesado por el presente, mira el mundo y polemiza aquí y ahora. Sólo en su vejez cambia el tono: descansa el polemista, prevalece el melancólico. Nostálgico, recuerda y escribe encomiables recuentos vitales: *Itinerario*, *Vislumbres de la India*, los prólogos a sus obras completas. No es

poco sino insuficiente: la vida del poeta se atisba, no se contempla. Lo mismo ocurre con los textos biográficos escritos para contenerlo: atrapan su imagen, no su vida. Nadie ha pretendido escribir aún, prematura y ambiciosa, *La Biografía*. Fernando Vizcaíno traza, en su *Biografía política de Octavio Paz o la razón ardiente* (1993), algunas líneas, y otras muchas Enrico Mario Santí en su portentoso *El acto de las palabras* (1997). Algún día se dibujará al poeta de cuerpo entero y entonces se revelará el misterio: el rostro de Paz es, sencilla, inexplicablemente, el nuestro.

Aparece ahora *Poeta con paisaje*, de Guillermo Sheridan, el recuento más importante a la fecha de la vida de Paz. El libro, compuesto de seis capítulos y una entrevista, no se pretende tampoco la biografía definitiva. Desdeña, cuando no es indispensable, la vida íntima de Paz y se concentra en su formación política e intelectual. No trata de todo el itinerario paciano sino de sus primeras estaciones, de la infancia a la desilusión socialista. (Un último capítulo, circunstancial, rebasa el marco temporal al anotar la carrera diplomática de Paz.) Estas limitantes son, cosa curiosa, sus virtudes: delimitado el espacio, el libro revisa con inusitada hondura a un Paz acotado. Ningún ensayo estudia con tanta minucia la infancia del poeta como el que inaugura este tomo. Ninguno otro revela con tanta generosidad su adolescencia como tres de estos textos. La organización del libro es ya sintomática: a la mitad se ubica, capítulo nodal, el viaje de Paz a Madrid en 1937. Allí se deciden los asuntos que más importan al tomo: la lealtad al socialismo, el conflicto entre poesía y militancia, la desencantada entrada a la madurez. Una novela de formación con clímax entre las bombas.

Retratar al poeta supone dibujar el paisaje que lo contiene. Sheridan, que lo sabe, se divierte con los pinceles. Observa a Paz y ya colorea a sus acompañantes. Están, desde luego, la ciudad de México al fondo y los Contemporáneos en el centro. Están, también, los poetas coetáneos de Paz, la izquierda socialista, el presidente Cárdenas. A veces Paz parece el

vehículo de Sheridan para volver sobre sus obsesiones: el México cultural de los treinta, las izquierdas delirantes, la ilusión socialista. Hay apartados ajenos a la biografía de Paz (el Primer Congreso Internacional de Escritores en Defensa de la Cultura, el retrato de ciertos escritores) que valen todo el libro. Paz es apenas un muchacho y la cultura mexicana todavía no gira cerca de su órbita. El eje son entonces los Contemporáneos, y entre ellos, Jorge Cuesta, estrella del paisaje. Sheridan lo observa como al André Gide mexicano: a la manera de una conciencia independiente que cobijará al joven poeta. Una novela de formación con héroes suicidas.

Bondad aparte: los estudios literarios incluidos en el libro. Sheridan lee la obra de Paz para vincularla con su vida, pero también por el mero gusto de leerla. Mira las obras como contexto y, además, como textos. Primero ubica los poemas del joven Paz en su entorno vital, y después mira solamente dentro de ellos. Eso hace, por ejemplo, con *Ratón del hombre* y con “Entre la piedra y la flor”, poema militante. Del primero, erótico y amoroso, destaca el influjo de D.H. Lawrence; del segundo, la sombra baldía de T.S. Eliot. Más profundo todavía es su análisis de los poemas nostálgicos del Paz maduro, aquel que en *Pasado en claro* recuerda y sacraliza su infancia. Escribe Sheridan sobre ellos como quien mira el teatro cerca de la tramoya: admirando el espectáculo, descubriendo el artificio.

La persistencia de Paz es obvia en un fenómeno: desaparece el poeta, no la imagen que nos lega. Ido él, perdura su imagen del mundo y, especialmente, la de México. No es siquiera necesario leerlo para movernos en su país propio, atestado de mitos circulares y analogías arrebatadas. Construye una imagen poética del espacio que lo contiene y nos invita a habitarla. Lo mismo hace consigo mismo: construye una imagen poética de sí mismo y, un segundo después, nos invita a tomarla como cierta. Sheridan, acaso sin pretenderlo, extiende esa imagen. De pronto revisa la vida de Paz a través de sus poemas, y es en ellos donde anida la

mitología paciana. El ensayo sobre su infancia parte, por ejemplo, de los poemas nostálgicos del viejo y los confunde con su vida. El resultado es siempre hermoso, aunque a veces demasiado hermoso para ser del todo cierto. Es mejor así: el poeta merece el homenaje de la poesía, no de la academia.

Para quienes no tuvimos oportunidad de conocerlo, Paz es ese Paz. Íntimamente ligado a la historia, es para nosotros la historia misma, tan cierto como el siglo, tan intangible como el tiempo. Difícil imaginarlo en la vida cotidiana como en su infancia o adolescencia. Es el morbo de conocerlo en su intimidad lo que nos acerca, en parte, a esta biografía. Sheridan, concentrado en las ideas y el contexto, no desdeña nuestro morbo vergonzoso. Al lado de la biografía intelectual se perfila, íntima y curiosa, otra más pequeña. Observamos a un Paz más de carne que de hueso, atravesado por el apremio de la adolescencia. Conocemos de su media hermana, de sus penurias económicas, de su gusto por el baile, de su delirante amor juvenil por Elena Garro. Lo vemos equivocarse, cometer ripios, confundirse con los espejismos de la ideología. Confirmamos, además, lo ya sospechado: su entusiasmo inmarcesible. Paz, lector de los románticos, no fue nunca el joven melancólico, atormentado, de las novelas decimonónicas. Embelesado por el mundo, miró lo mismo para dentro de sí que para afuera. Observaba y participaba. No fue un alma nocturna sino luminosa, tan solar como su poesía.

Es innegable la cercanía entre biógrafo y biografiado. También lo es la admiración de Sheridan por el poeta. No es ésta una biografía iconoclasta sino admirativa, nacida del aprecio. Sheridan sospecha de algunos recuerdos de Paz, duda de su viaje infantil a Los Ángeles, reconoce la debilidad de sus primeros poemas políticos, pero guarda el sarcasmo para otros personajes. No es importante: la biografía está tan lejos del terrorismo como de la hagiografía. Es un retrato emocionado, y eso es todo. No podía ser, además, de otra manera. Las mejores biografías nacen de la admiración o del

desprecio, para reconocer o desacreditar a un personaje. Los momentos más logrados de *Poeta con paisaje* son cuando el respeto de Sheridan por Paz deviene una mirada minuciosa, embelesada, de su vida. Se admira al biografiado, y por lo mismo se señalan uno a uno los libros de su biblioteca infantil, se sigue paso a paso su viaje por España, se retratan con lentitud sus encuentros y desencuentros con otros escritores. El aprecio no se torna complacencia sino, cosa importante, obsesión por el detalle.

El asedio de Sheridan es tan minucioso que no es difícil contemplar finalmente los procesos vitales de Paz. Nada sorprende en su itinerario porque todo es producto de una decantación lenta, sinuosa. Lejos de él los virajes súbitos y las transformaciones radicales. Paz avanza con los ojos abiertos, encontrando obsesiones e ideas en el camino, cambiando al ritmo de su andar. Sheridan persigue sus pasos y alumbrá las transformaciones naturales. Una es enfatizada: el paso de la ilusión a la desilusión socialista. Otra, más amplia, es sugerida: la conversión del moderno ingenuo, convencido, en un moderno crítico, escéptico. Se retrata la fe adolescente de Paz en la Historia y se anota su posterior apostasía. El libro termina donde comienza el proceso siguiente: exorcizada la Historia, el poeta se topa con la mitología del surrealismo y el Oriente. Termina la veneración de la modernidad, empieza su crítica. Virtud de Sheridan: dibuja al primer Paz, esboza en él a todos los siguientes. —

— RAFAEL LEMUS

www.letraslibres.com

NOVELA

PICARDÍAS COLONIALES



Enrique Serna, *Ángeles del abismo*, México, Joaquín Mortiz, 2004, 538 pp.

Luis Sandoval y Zapata, el misterioso poeta novohispano del que pocos textos se conservan, fue una figura estudiada a conciencia por Enrique Serna en sus años universitarios, cuando dedicó tiempo y esfuerzo a analizar algunos aspectos de la obra de ese escritor del barroco para redactar una tesis, e incluso en su momento dio a conocer varios sonetos inéditos, a salvo de la rapiña o la destrucción negligente gracias a que los papeles permanecieron ocultos hasta entonces en el ex templo de San Agustín.

Después de varios años, lejos de los fines académicos, Serna ha vuelto los ojos de nuevo hacia Sandoval y Zapata y su siglo en *Ángeles del abismo*, una novela gruesa pero ligera, escrita luego de llevar a cabo una amplia investigación histórica. Sin embargo, *Ángeles del abismo* no es precisamente una novela histórica ni Sandoval y Zapata es el protagonista de ésta, sino sólo un personaje secundario a quien el narrador le crea una vida literaria paralela a la de la pareja protagonista: Tlacotzin, un indio apóstata, y Crisanta, una actriz que se finge mística para ganarse el pan aprovechándose de los espíritus crédulos, inspirada en Teresa Romero, la “falsa Teresa de Jesús, a quien la Inquisición le abrió un sonado proceso en su contra en el siglo XVII.

Escrita con prosa ágil, en esta narración de Serna los personajes nunca permanecen quietos. Ellos se mueven constantemente de un lado a otro y sus gestos y acciones están descritos con algo de exageración, o mejor, de teatralidad, como si fueran personajes dramáticos desplazándose por el escenario en una movida comedia del Siglo de Oro.

A esa sensación teatral también contribuye la estructura del libro, compuesto de 41 capítulos breves, que a veces parecen escenas (cada uno con cierres dramáticos magistrales), distribuidos en tres secciones, como en una obra en tres actos. Y por si esto fuera poco, las situaciones equívocas y la lógica de los personajes no hacen más que recordar una y otra vez las comedias de enredos. Sin duda, un acierto porque para recrear una época antigua, Serna no ha echado mano, por ejemplo, de descripciones minuciosas para retratar a detalle los brocados, los tapices, los afeites, los rincones de la ciudad colonial, el colorido de los bailes, etcétera, como sería el deber, hasta cierto punto, de quien pretende ofrecer una vasta novela histórica. Así, Serna no recrea sino evoca, con numerosos guiños, elementos esenciales de un género típico de aquel tiempo, y las escenas en las que andan y desandan sus personajes apenas si aparecen decoradas y amuebladas como en un escenario con los elementos justos para llevar a cabo, de manera verosímil, una representación de época.

Además de la comedia de enredos, otro género que resuena en *Ángeles del abismo* es el de la picaresca, sobre todo por la presencia de Crisanta, una heroína embustera y arribista que explora con temeridad los berenjenales de la superstición y de la fe para hallar una salida a su condición miserable; un tipo de personaje que sin embargo no es nuevo en la narrativa de Serna. En un contexto muy diferente pero con una personalidad parecida, ahí está, por ejemplo, la protagonista de *Señorita México* para comprobarlo.

Bien documentado o asesorado para no caer en anacronismos involuntarios, en su historia el narrador no se propuso resucitar el español novohispano. Prefi-

rió inventarlo sin escatimar arcaísmos, mexicanismos, latinismos, nahuatlismos, etcétera, hasta conseguir un lenguaje curioso y expresivo, a tono con los personajes picarescos de esta novela. De esta forma Serna consiguió articular un lenguaje *sui generis* que se sostiene en todo momento, dándole un tono ligero a la historia para gusto de quienes busquen en este libro un relato entretenido con tema novohispano, pero quizá para disgusto de quienes creen que *Ángeles del abismo* es una obra escrita en el tono de las solemnes novelas colonialistas.

Tomando en cuenta que *El seductor de la patria*, la anterior novela del autor, ofrece una biografía novelada de un personaje histórico (Antonio López de Santa Anna), basada también en una exhaustiva investigación documental, pero publicada con menos licencias históricas y literarias y en un tono más serio que *Ángeles del abismo*, la nueva novela de Enrique Serna podría correr el riesgo de ser mal comprendida por lectores poco familiarizados con géneros del Siglo de Oro, que fácilmente repudiarán recursos literarios como el de la “justicia poética”, que el autor utiliza para dar fin al antipático fray Juan de Cárcamo, el cual hoy no tiene ningún lustre literario al identificársele más con los recursos narrativos de los melodramas televisivos.

Pero como parte de la ucrónica trama de *Ángeles del abismo*, ése y otros recursos viejos y descabellados y las licencias poéticas de las que echa mano el autor conviven dentro de una lógica aceptable, que por supuesto no es la de las novelas históricas, sino la de un entretenido ejercicio de ficción, ligero y caricaturesco. Y Serna parece disfrutar tanto el juego que a veces hace trampa tomándose licencias de más, como cuando el inquisidor Juan de Cárcamo deja ir tranquilamente a Sandoval y Zapata, recluso en un claustro, sin darse cuenta de que él podría ayudarle a desenmascarar las mentiras de Crisanta ante el Santo Oficio. Eso sin duda Serna se lo saca de la manga, como algunas otras cosas, para retorcer un poco más la historia sobre la beata Crisanta. —

— JULIO AGUILAR

POESÍA

EL SIGNIFICADO DE LA DIFERENCIA

Sin puertas visibles / An Anthology of Contemporary Poetry by Mexican Women, selección y traducción de Jen Hofer, ed. bilingüe, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, México, Ediciones Sin Nombre, 2003, 241 pp.

Ala acuciosa escritora y traductora estadounidense Jen Hofer le tomó un buen tiempo y esfuerzo la realización de este libro. Hace algunos años vino a México y utilizó un método poco común —y muy democrático también— para dar con las escritoras. Publicó una convocatoria a través de diversos medios, fundamentalmente suplementos y revistas literarias, para informar de su intención de realizar esta antología e invitar a todas las poetisas del país. Hubo un acopio de 450 envíos de material. Ella leyó y tradujo a algunas de esas autoras, aquellas que, luego de una personal valoración, llenaban ciertos requisitos o expectativas buscadas; pero, sobre todo, autoras que ilustraban la premisa: no hay una “escritura femenina”; hay, en todo caso, mujeres escribiendo.

Y esto es lo primero que se advierte al leer al conjunto de once autoras que Hofer selecciona. Diversidad. Resulta curioso que una antología formada estrictamente por mujeres, nacidas entre 1959 y 1973, ofrezca todas o casi todas las tendencias contemporáneas de la poesía en México. En efecto, no hay una identidad “femenina” prefabricada en sus estilos o una línea dominante en su manera de abordar la escritura. Son, simplemente, un plural conjunto de voces. *Sin puertas visibles* es, en este sentido, un excelente mosaico de la actual poesía mexicana.

Aunque quizás haya que corregir un poco esta afirmación. Creo que sí hay alguna tendencia dominante. Se diría que la compiladora buscó no solamente a las poetisas contemporáneas de calidad, sino a ciertas poetisas contemporáneas de cali-

dad que no habían sido traducidas y cuyo trabajo emergente, en muchos casos experimental, debe ser valorado. Hay la intención, por lo menos hacia el lector de habla inglesa, de descubrir ciertas voces nuevas.

Las antologías que enfocan su atención a las mujeres, como las que lo hacen con los jóvenes u otros grupos sociales, son ya muy numerosas, especialmente en Estados Unidos, y no está lejos el día en que lleguen a ser las más dentro del género de las compilaciones. Por mi parte no tengo las objeciones que enarbola Harold Bloom contra este tipo de estudios. Al contrario, suelen ser los más interesantes y sorprendentes.

La paradoja que se genera al imponer una clasificación cualquiera a cierto grupo de autores —o en este caso autoras— es que dicha clasificación es ante todo imaginaria, esto es, subjetiva. No digo que no sea eficaz e incluso necesaria para el manejo de comunidades vastas y complejas; pero toda clasificación de las individualidades literarias —ya sea por edad, etnia, región o género— fuerza a mirarlas bajo esa perspectiva. Así, el sujeto protagónico de la perspectiva suele ser la perspectiva misma. El solo hecho de elegirla la enfatiza. No hay que olvidar, tampoco, que esa perspectiva biológica, política o sexual es precisamente lo que le interesa evidenciar a quien ejerce la clasificación.

En el caso de *Sin puertas visibles*, una antología que se presenta desde dos perspectivas anunciadas, la de género y la de contemporaneidad, el resultado tiene que ser original. Ésa era la idea. No mirar desde el lugar de siempre, situar la cámara desde otro ángulo esta vez, extremar el significado de la diferencia. Porque tal vez en esa diferencia ofrecida radique la riqueza de lo posible. Laura Solórzano, una de las poetisas aquí incluidas, lo dice así: “Los sentidos entre las palabras pueden propagarse cuando se rompen las ligaduras de lo predecible, y entonces se acrecientan las posibilidades de lo asombroso.”

Gratamente independiente trabajo el realizado por Jen Hofer. Si bien confie-

so que el prólogo resulta un poco confuso, las poéticas escritas por cada autora, así como la selección de poemas y las traducciones de este libro totalmente bilingüe, permiten oír de otra manera, inusual y emocionante, la actividad de la poesía contemporánea. Las autoras seleccionadas, en el orden en que aparecen en este libro, son: Cristina Rivera Garza, Carla Faesler, Angélica Tornero, Ana Belén López, Silvia Eugenia Castellero, Mónica Nepote, Dana Gelinás, María Rivera, Ofelia Pérez Sepúlveda, Dolores Dorantes y Laura Solórzano. —

— JORGE FERNÁNDEZ GRANADOS

NOVELA

EL PRIVILEGIO DE LA BARBARIE

Patrick Bard, *La frontera / Una novela de denuncia sobre las muertas de Ciudad Juárez*, México, Grijalbo, 2004, 293 pp.

Los lectores mexicanos estamos acostumbrados a las novelas sobre nuestro país escritas por extranjeros. Sobre todo durante la primera mitad del siglo pasado, México se constituyó como un ámbito en el cual la mezcla de magia y barbarie resulta irresistible para los narradores de otras latitudes. En la actualidad, sin embargo, aunque el interés por nosotros en el exterior persiste, se enfoca en aspectos nuevos. Ya no son las luminosas supervivencias del mundo prehispánico las que invitan a los novelistas a nuestro territorio. Tampoco las tribulaciones de nuestra historia, ni el sincretismo cultural, ni la cuestión religiosa: nada de lo que atrajo a figuras como Lowry, Travençolo, Greene, Valle-Inclán, Lawrence, Artaud o Huxley.

Ahora el atractivo parece residir en el rostro sangriento del país, en la capacidad de su nota roja para alimentar tramas de novela negra, en nuestras manifestaciones criminales, más que en las culturales. Es decir, los escritores de otros países han hecho a un lado nuestra magia para privilegiar nuestra barbarie.

Tres tópicos destacan en la narrativa

extranjera sobre el México contemporáneo: la inseguridad de la capital, el narcotráfico y los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. Del primero existen algunos relatos cortos; en el segundo, hasta el momento sobresale *La reina del sur*, del español Arturo Pérez-Reverte. En cuanto al tercero, se dice que, al morir, Roberto Bolaño dejó inconcluso un relato extenso que, entre otras cosas, aborda el tema de las muertas de Juárez. Además, desde hace unos meses circula en librerías otra novela, *La frontera*, del periodista francés Patrick Bard.

Mercedora del premio Michel-Lebrun de novela policiaca en 2002, *La frontera* narra las peripecias de Toni Zambudio, desde que un diario madrileño lo envía como corresponsal a cubrir los crímenes de Ciudad Juárez hasta que los resuelve y da con los culpables. Es decir, este personaje de ficción logra en los pocos meses que abarca la trama lo que la policía mexicana no ha podido, o no ha querido, lograr en una década.

Zambudio no es un investigador muy hábil, pero el destino, las circunstancias y una serie de casualidades se confabulan para entregarle las claves del misterio: los culpables, como en todo lo malo que ocurre en este mundo, son los gringos dueños de las maquiladoras que, en su afán de lucro, arrasan con todo, incluso con varias decenas de sus obreras mexicanas. Según las conclusiones que arroja la historia, la industria maquiladora vendría a ser la representación del mal absoluto en nuestra línea fronteriza. Es el origen de todos los abusos y todos los desastres que se sufren en sociedades como la de Juárez ("La ciudad en la que al diablo le da miedo vivir"): la inhumana explotación laboral de las mujeres, las enfermedades antes desconocidas, el colapso ecológico, la corrupción del gobierno y la policía, los asesinatos en serie.

Durante sus pesquisas, Zambudio se interna en una suerte de laberinto grotesco que se recrudece capítulo a capítulo: una prostituta lo asalta, unos agentes lo golpean para después encar-

celarlo, recibe amenazas por doquier, su esposa lo insulta por teléfono y comienzan a aparecer los cadáveres de sus informantes en el río Bravo. Esto mientras él, gracias a sus descubrimientos, conecta el caso de las muertas de Juárez con el de los narcosatánicos de Matamoros, mientras investiga a brujos y a santeros cubanos, mientras arma su tesis acerca de que los supuestos crímenes rituales son una pantalla para ocultar los crímenes contra la ecología de los capitalistas estadounidenses.

La cadena de semejantes hechos debería haber redundado en el despliegue de una atmósfera inquietante, estremecedora, y, sin embargo, *La frontera* se limita a ser un recuento de nota roja más o menos superficial. El narrador no alcanza a diluirse en lo que cuenta ni en lo que describe. Su mirada es la de un turista en busca de lo exótico o, cuando mucho, la de un periodista cuyo objetivo es tan sólo informar. En consecuencia, los lectores no entramos nunca de lleno en el relato; lo presenciamos, desde una distancia segura, a través de la barrera acentuada por la traducción: ¿quién puede creer sinceramente en, por ejemplo, unos matones fronterizos que hablan con giros coloquiales peninsulares?

Quizá la mayor deficiencia de esta novela como obra literaria sea, paradójicamente, su mayor acierto como libro de denuncia: esa sucesión de horrores que el autor acumula sobre el caso de las muertas de Juárez. Patrick Bard no descubre nada nuevo —denuncias como las suyas son cotidianas en nuestra prensa desde hace una década—, pero su relato constituye un compendio, un recordatorio de las aberraciones que siguen ocurriendo allá en nuestra orilla del norte. *La frontera* cumple la función, muy socorrida en ciertas narrativas, de "informar entreteniéndolo"; aunque informe sin profundizar y entretenga sin conmover. Es, en fin, un ejemplo claro de los aspectos de nuestro México sangriento que hoy interesan a los novelistas extranjeros. —

— EDUARDO ANTONIO PARRA

ARQUITECTURA

ANTICIPAR EL JARDÍN, EL TALUD Y LA SELVA



Miquel Adrià, *Teodoro González de León, obra completa*, introd. William J.R. Curtis, Hong Kong, Editorial Arquine+RM, 2004, 430 pp.

Miquel Adrià, *Alberto Kalach, obra reciente*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2004, 168 pp.

Se han publicado recientemente, casi al mismo tiempo, un par de libros de arquitectura, a cargo los dos de Miquel Adrià. Uno, dedicado a Teodoro González de León, es un grueso tomo de más de cuatrocientas páginas que recoge su *obra completa*, precedida ésta por un ensayo crítico de la pluma de William Curtis —reconocido historiador de la arquitectura, especialista, entre otras cosas, en Le Corbusier y cada vez más interesado por lo que, simplificando, podríamos considerar marginal al *mainstream* de la arquitectura moderna y contemporánea—, y otro de Adrià, además de incluir varios

textos del mismo González de León. El libro presenta desde los primeros proyectos, al iniciarse la década de los años 50, hasta la producción más reciente, narrando en secuencia cronológica la historia de lo que, sin mediar ninguna metáfora, podemos entender como la *consolidación* de su trabajo o, dicho de otro modo, su *solidificación*: de la Casa Catán (una caja de planos horizontales de concreto armado y cerramientos de vidrio y acero que flota ingravida sobre una planta libre —obra acaso más cercana al modernismo californiano de Raphael Soriano o Craig Ellwood o, como apunta Curtis, al Le Corbusier del Pabellón Suizo de 1931 que al Le Corbusier de Chandigarh o Marsella, proyecto en el cual González de León trabajó a fines de los años cuarenta—) hasta su obra más conocida, en gran parte construida en concreto aparente cincelado y que ahora, en vez de flotar, se despliega desde el suelo y, muchas veces, se repliega en él bajo taludes recubiertos de vegetación.

El otro libro, sobre Alberto Kalach, recoge en cambio la *obra reciente*, “poniendo especial énfasis —según se afirma en la cuarta de forros— en los primeros pasos del proyecto. Como si de una bitácora o un cuaderno de croquis se tratara, el libro intenta destacar la esencia de las ideas y la inmediatez de los primeros trazos”. Más lo segundo que lo primero, bien podría titularse *un elogio del jardín*. Si el libro de González de León es una recapitulación en cierta medida crítica, el de Kalach es muestra de un momento de efervescencia que se contagia incluso a los textos introductorios de Adrià y Humberto Ricalde, más apologeticos que analíticos. En el trabajo de Alberto Kalach —tal como se muestra en este libro casi objeto— parece estar en marcha una doble operación. Los croquis a mano libre, que a veces hacen pensar en pinturas chinas de paisajes y otras en dibujos casi infantiles —podemos imaginar la voz de una maestra insistente: *Alberto, no te salgas de la línea*— con trazos vigorosos y, en apariencia, desordenados, contrastan con los dibujos llamados *técnicos*: planos de rigurosa composición geométrica que

exhiben, a veces, los rastros de una mecánica compositiva de herencia clásica. En principio, parecieran opuestos. Las fotografías sugieren una reconciliación de los contrarios: la construcción surgida de la estricta geometría desaparece tras la vegetación exuberante. Los rayones y manchas de colores de los primeros esbozos no representan nada sino que presentan, a su modo, la potencia desbocada, incontrolable parece, de una naturaleza que terminará engullendo todo lo construido por mano humana: un buen jardín, dice Kalach, realza la arquitectura, incluso la esconde. Podríamos pensar que, al final, incluso la devora: la piedra erguida por el hombre no se distinguirá ya del paisaje efecto de puras fuerzas geológicas.

Hay algunas coincidencias en estos libros y, sobre todo, en la obra de estos dos autores separados por una o dos generaciones. Desde los concursos en que ambos participaron —como el de la rehabilitación del Zócalo, no incluido en el libro de Kalach, en que obtuvieron el segundo y el tercer lugar, o el de las torres en Reforma 222, ganado por González de León— o el proyecto en colaboración *Vuelta a la ciudad lacustre* —que cierra el libro de Kalach con una potente imagen de lo que es y lo que pudiera ser —volver a ser— el valle de México. El terco sueño —escribe Ricalde, ¿un sueño húmedo?, pregunto— de inundar de nuevo el lago de Texcoco y dejar que los jardines lo invadan. Otra vez la naturaleza salva lo que el hombre ha estropeado. Otras coincidencias: el rigor geométrico en la composición; el uso sabio y obsesivo —¿o sabio por obsesivo?— del concreto como material predominante; y —pura libre interpretación— acaso la mayor: una visión sobre la relación entre la naturaleza y la arquitectura y más allá: el artificio y la cultura —o la cultura como artificio—, sobre la distancia que las separa y el esfuerzo —monumental— de mantener y *al mismo tiempo* cancelar esa distancia. Tal visión implica, aunque no sea la única explicación, la monumentalidad presente en ambos autores, que tiene algo de primordial, de atemporal

—dice Curtis de González de León— y de inacabado —dice Ricalde de Kalach. O, quizá, de siempre ya acabado, *arruinado*: la microerosión tallada a mano en los monolitos de González de León o la obra devorada por la jungla —como buena ruina romántica— en Kalach. Si nosotros somos polvo y en polvo nos convertiremos, nuestras obras de piedra —aunque sea artificial— también volverán a la tierra, y es mejor, parece, que anticipemos el jardín, el talud y la selva. —

— ALEJANDRO HERNÁNDEZ GÁLVEZ

POESÍA

ORIGINALIDAD E INOCENCIA



Víctor Manuel Mendiola, *Tan oro y ogro* (1987-2002), México, UNAM, 2003, 217 pp.

A leer a estas alturas la antología de sus propios poemas, que Víctor Manuel Mendiola recogió en su libro, *Tan oro y ogro* (lanzado por la editorial de la UNAM en octubre de 2003), advertí que ni yo, ni muchos de los críticos y comentaristas que lo han leído, y tal vez ni siquiera su mismo autor, nos hemos dado lo que se llama cuenta de la originalidad y la calidad de la poesía recogida en tal libro. La excepción sería, sin embargo, el prólogo que escribió el fino crítico argentino, residente en París, Saúl Yurkievich, a la primera edición que, en aquel entonces, era sólo una parte de los poemas que Mendiola presenta hoy, o sea la compuesta por los libros *Nubes* publicado en 1987, *El ojo* de 1994 y *Vuelo 294*, que data de 1992 y salió a la luz en una edición del

Fondo de Cultura Económica publicada en 1987. Hago notar, sin embargo, que posteriormente a la opinión de Yurkievich, hablaron de nuestro poeta tan finos críticos como Fernando Fernández, Daniel Friendenberg y Jorge Fernández Granados, entre otros, y que resulta muy satisfactorio poder añadir a esta lista el nombre de Octavio Paz.

Octavio, además de haber publicado a Mendiola —tanto en la revista *Vuelta* como en su editorial—, expresó en presencia de Jorge Hernández Campos y en la mía la sorpresa y el gusto que le producía la aparición del antes mencionado y extenso poema *Vuelo 294*. Recuerdo que Jorge y yo estábamos en la casa de nuestro amigo y poeta Manuel Ulacia —quien por desgracia nos dejó hace tres años—, cuando Octavio Paz recibió con una felicitación a Víctor Manuel he hizo comentarios, rápidos pero muy entusiastas, a su poema.

Mi humilde opinión sería, ahora que lo releo, que a la originalidad y la calidad que tienen las composiciones de Mendiola se une una inocencia conmovedora. Si le preguntan, por ejemplo, de dónde salió su título *Tan oro y ogro*, responderá que no sabe, que le llegó inesperadamente. El título es, sin embargo, un pentasílabo perfecto, con acento en la segunda y cuarta sílabas, aliterado con las oes y erres, y sin más sentido que su música. Inútil intentar una explicación de qué significa cada una de esas dos palabras y, mucho menos, de qué significa su coexistencia.

Ese mismo *llegar* como por milagro, quién sabe de dónde, está en versos como los de sus poemas “Esquina” (p. 18), en el que habla de: “...un lugar que sólo existe / en su mirada” (por supuesto la mirada de una Ella). Y en el poema “Reunión” (p. 19), en que el poeta *hace* a la mujer, con una inocencia que no podría ofender a Dios. Y en aquellos versos de “Fantasmas” (p.22), en que los cuerpos “encienden las palabras / junto a la mesa”. En “La Piedra” (p.33), composición en la cual el pensamiento es una piedra pesada que a veces se nos cae de las manos. O en el poema titulado “Poética” (p.46), en el que “Bilingüe el ojo avanza por la boca”. O en ese otro, erótico, en que “corre tu

desnudez / en mi velocidad”.

Y así seguiría yo citando versos y hasta incluiría aquí enteros varios de sus sonetos, una forma que le costó algo dominar pero que logró, con el tiempo, perfeccionar como es visible en los veintidós sonetos que integran *Vuelo 294* (1992), y para el cual también escribió Saúl Yurkievich (en un avión precisamente de regreso a París, febrero de 1996) un breve artículo que elogió los logros en la difícil forma elegida por Mendiola para tal libro, observando que en ésta nuestro poeta consigue “una bella amalgama entre forma fija y polifonía” y “una eficaz relojería poética”. Yurkievich nos permite entender perfectamente bien los múltiples planos del poema, así como esa rara alianza entre una composición cerrada —como es el soneto— y otra abierta —como es el caso de la narración cubofuturista.

No puedo dejar de decir que el soneto, del que Mendiola extrajo el pentasílabo del título, se lo encargué yo misma para la sección “La vida alevé” de la revista *Vuelta*. Desde esa época, Mendiola mostraba ya habilidad y control en el manejo del verso. “El huevo duro” no sólo cumplió con las expectativas del juego que yo le propuse a varios poetas, sino que realizó la difícil esperanza de una idea: convertirse en un soneto. —

— ULALUME GONZÁLEZ DE LEÓN

POESÍA

BIOGRAFÍA Y MITO

William Wordsworth, *El Preludio*, edición y traducción de Bel Atreides, DVD, Barcelona, 2003, 636 pp.

En los primeros días de 1817, un jovenísimo John Keats, aún tocado por el esfuerzo de escritura de *Endymion*, su primer gran poema mitológico, asistió a una cena ofrecida por William Wordsworth (1770-1850). Llevaba consigo la primera versión del poema y, en cierto momento de la velada, mientras el coautor de *Baladas líricas* mostraba su molestia con el retrato de su pasado radical dibujado

por Coleridge en *Biographia Literaria*, su cuñada, Sarah Hutchinson, se dedicó a hojear el manuscrito. Su veredicto fue breve pero sintomático: “Qué extraño que alguien elija un tema semejante en estos tiempos”.

La perplejidad de quien fuera la gran pasión amorosa de Coleridge señala muy bien la distancia entre las respuestas que las dos generaciones románticas dieron a la herencia ilustrada. Una herencia signada por el esfuerzo crítico y la fe en el progreso social y el avance científico, pero que a la vez era incapaz de satisfacer las viejas necesidades espirituales. El deísmo, con su énfasis en un hacedor pasivo y casi impersonal, observador de una creación demasiado parecida al mecanismo de un reloj, ofrecía una versión aguada del cristianismo que rimaba con la lógica y el sentido común, pero era más una moral que una creencia, más un conjunto de preceptos que un dogma capaz de encender el espíritu. Lo cuenta muy bien Robert Langbaum en *La poesía de la experiencia*: “[Los ilustrados], en su deseo de distinguir los hechos de los valores en una tradición en ruinas, separaron los unos de los otros dejando por herencia un mundo en el cual el hecho es una cantidad mensurable mientras que el valor es ilusorio, un mero producto humano. Dicho mundo no ofrece la verificación objetiva de esas percepciones que nutren la existencia humana, percepciones de belleza, bondad y espíritu.” Fruto y crítica correctora de la Ilustración, la escritura romántica debía dar expresión y sentido a tales percepciones, asumir el esfuerzo iconoclasta del XVIII sin negar la potencia espiritual del hombre. ¿Cómo? Si los viejos mitos eran inservibles, si sólo quedaba el ser humano con sus razones y percepciones no coincidentes, el poeta estaba obligado a convertirse en su propio objeto de estudio, debía contemplarse en el espejo de la memoria reflexiva y analizar sus experiencias a fin de validar las percepciones (de belleza, de trascendencia) a que daban lugar. El presunto egotismo de los poemas conversacionales de Wordsworth y Coleridge (“Tintern Abbey”, “Frost at Mid-

night”) no debe confundirse con un impulso exhibicionista o confesional, sino que es un intento perentorio de soldar las exigencias contrapuestas del intelecto y el espíritu. A diferencia de los románticos alemanes, los autores de *Baladas líricas* recurrieron al mismo principio de verificación empírica cuyos efectos buscaban reparar: el yo del poema se figura en un tiempo y un lugar concretos y trata de reconstruir en detalle el proceso que dio curso a sus emociones. De ahí su empleo de estrategias narrativas y su dependencia del orden cronológico. El poema se convierte en un fragmento de autobiografía, la refundición de un instante en el tiempo. A eso se debe el extraño anacronismo (muy bien visto por Sarah Hutchinson) de los poemas mitológicos de Shelley y Keats, que tratan de revivir un mundo periclitado, que sólo conciben de segunda mano. Prueba de ello son los problemas que tuvieron para completar estas obras, malogradas pese a la excelencia de algunos pasajes aislados.

El Preludio, lo mismo la versión de 1799 en dos partes que el poema final en catorce libros que vio la luz en 1850, a la muerte de su autor, es la expresión más ambiciosa y compleja del “egotismo sublime” del primer romanticismo. Su origen está en *The Recluse*, el gran proyecto inconcluso que inspiró Coleridge (“un poema filosófico, con opiniones sobre el hombre, la naturaleza y la sociedad”) y del que Wordsworth sólo escribió el Libro Primero, editado en 1814 como *The Excursion*. Si *The Recluse* se concebía formalmente a modo de “catedral”, *El Preludio* debía ser su pórtico, la validación ante el lector de las vastas pretensiones intelectuales de su autor. De ahí que Wordsworth lo titulara “El crecimiento de la mente de un poeta” y lo afincara en el doble pilar de la autobiografía y la reflexión metapoética. El impulso inicial responde una vez más a los deseos de Coleridge: “Desearía que escribieras un poema... dirigido a aquellos que, como consecuencia del fracaso total de la Revolución Francesa, han desechado toda esperanza de que la huma-

nidad progrese y se han hundido en un egoísmo casi epicúreo”. Wordsworth le tomó la palabra y ese mismo otoño escribió en Alemania una primera versión en dos partes (texto que Andrés Sánchez Robayna y Fernando Galván publicaron en una hermosa traducción en 1999, convencidos de que su brevedad respondía mejor a los gustos del lector moderno). Wordsworth siguió dándole vueltas al poema y en 1805 completó una segunda versión en trece libros, que vio la luz en 1926 en edición de Ernest de Selincourt. El texto final suma un libro más a su antecesor y corrige algunas torpezas expresivas, pero pierde algo del vigor original.

Relato autobiográfico, como decimos, *El Preludio* es ante todo una reivindicación del poder de la imaginación creadora. En el curso del mismo, la imaginación se distancia gradualmente de los demás modos del entendimiento (la utopía política, encarnada en la Revolución Francesa, o el pensamiento conceptual, desde el empirismo de Locke a la teoría de la asociación de Hartley) al hilo de las experiencias del sujeto poético y el carácter ejemplar de su evolución intelectual. El papel de la naturaleza en este aprendizaje es, desde luego, rector, como deja claro el comienzo mismo del poema: “Oh, hay una bendición en esta brisa amable./ Visitante que al refrescarme la mejilla/ Parece casi entender la dicha que me porta/ De los campos verdes y de ese cielo azul./ Sea cual sea su misión, no hallará la leve brisa/ Graciosa mayor que esta mía, escapado al fin/ De la gran ciudad en que, insatisfecho./ Languideciera”. Esta oposición algo maniquea, aunque no exenta de matices, entre naturaleza y ciudad, se desarrolla más adelante en el contraste entre los libros VII y VIII (“Residencia en Londres” y “Retrospectiva. Del amor por la naturaleza al amor por el hombre”). Lo cierto es que, a pesar de todas sus pretensiones pastorales, Londres es para Wordsworth lo que Lucifer para Milton: la fuente de una infinita fascinación (recordemos el famoso soneto “Sobre el puente de Westminster”) y aquello que, por inferencia,

ESTAMOS MÁS CERCA DE TI...

**...para
ofrecerte
un mejor
servicio**

Ahora
puedes
solicitar,
actualizar
o reponer
la Credencial
para Votar,
en cualquier
módulo de tu
entidad.

**Tu Credencial para Votar
es la llave de la democracia.**



**Llama gratis
a IFETEL**

2000 4 3 3 01 800

www.ife.org.mx

delata el verdadero valor de su contrario. En ocasiones preludia imágenes que un siglo después acuñará, con pie en Dante, el Eliot de *La tierra baldía*: “¡Levántate, monstruoso hormiguero en el llano/ De un mundo histérico! ¡Fluye ante mí,/ Caudal sin fin de hombres y movientes cosas! Tu faz diaria muestra, tal como le impacta/ –Con asombro exaltado o sublime espanto–/ Al extraño, de cualquier edad”. La ciudad encarna una forma degradada de la comunidad humana, posterior a la Caída, y por tal motivo libera y hace visibles energías que también constituyen al hombre: violencia, furor agónico, exceso venial, el rostro multiplicado de la entropía. Es un espectáculo terrible y a la vez asombroso en su riqueza y vitalidad, que ayuda a comprender hasta qué punto la naturaleza humanizada ha sabido moderar y canalizar la dimensión destructora de la existencia.

Con todo, la médula de *El Preludio* la conforman los tres libros (IX, X, XI) dedicados a la Revolución Francesa y su deriva perversa en las grandes guerras napoleónicas. Wordsworth, como cuenta muy bien De Quincey en sus memorias, se trasladó a Francia a finales de 1791 y allí, a caballo entre Blois, Orleans y París, residió cerca de un año, testigo entusiasta de un fervor revolucionario que impregnó su ideario político durante casi una década. Ya en Inglaterra, siguió con desaliento las noticias del Terror jacobino, pero su fe en la Revolución siguió incólume, y así, cuando en agosto de 1794 recibe la noticia de la muerte de Robespierre, recuerda, “Grande fue mi arrobo, honda gratitud sentí/ Por la Justicia eterna, manifiesta en este fiat./ ‘Venid ahora, tiempos áureos’, dije./ Elevando, en aquel abierto arenal,/ Un himno de triunfo [...] Seguridad será lo que se imponga ahora/ Y la tierra decidida buscará la paz y la justicia”. Muertos los “seculares”, era posible recuperar la inocencia, retomar el camino del progreso y la hermandad. Pero será la invasión francesa de Suiza en 1798 lo que acerque a sus ojos el rostro saturnino del nuevo orden, hijo ambivalente de los dogmas

ilustrados que pone los principios teóricos de la razón social por encima de la libertad del individuo y su derecho a realizar su destino. Wordsworth y Coleridge ven con claridad lo que muchos de nuestros intelectuales no vieron en el siglo xx al hilo de la revolución soviética: que la utopía encarnada en la tierra crea un infierno desustanciado y mecánico, indiferente a las necesidades más íntimas del ser humano; y que, lejos de protegerlo, el sistema posrevolucionario lo hace más vulnerable al despotismo y la crueldad arbitraria de sus semejantes. La Revolución Francesa, cuyos efectos benéficos aún nos constituyen, fue, con todo, un primer aviso de algo que el siglo pasado confirmó sobradamente: la sujeción de la masa social a rígidas construcciones ideológicas conduce tarde o temprano a un estado de tiranía y opresión.

Basta con leer el título que Wordsworth dio al libro XI (“Imaginación y gusto, cegados y restituidos”) para conocer su solución. Que fuera una salida individualista, fundada en el repliegue a los cuarteles de invierno de su paisaje nativo y en la indagación imaginativa de la memoria, no la hace menos hermosa ni acuciante. Y es la que redime, asimismo, la tendencia de su autor a la apostilla moralizante o didáctica, uno de los pocos rasgos del poema que nos lo alejan en el tiempo y que hace más bienvenidos los pasajes de intenso vuelo lírico en los que Wordsworth cifra sus epifanías. Estos *spots of time*, como los llama, son el eje emocional del poema y revelan las lecciones conjuntadas de la naturaleza y la imaginación, la “sublime belleza” (trascendente y terrible) que revela nuestro verdadero lugar en el universo. Una de estas epifanías tempranas es la de su excursión en barca, aún muchacho, por un lago cercano a su casa. La luz del atardecer, la soledad del lugar, el chapalear de los remos en el agua, crean una escena de tensión y quietud contenidas: “Entonces, por detrás de aquel peñasco escarpado/ [...] un pico inmenso,/ Inmenso y negro, como de poder y voluntad provisto,/ Levantó la testa. Yo batí y batí de nuevo,/ Y creciendo aún en estatu-

ra la lúgubre figura,/ Se alzó entre yo y los astros, e incluso,/ Pues así lo pareció, con propósito determinado/ [...] Marchó siguiéndome”. La montaña, como animada, parece perseguir al muchacho y mostrar la otra cara, amenazadora, del mundo físico, instilando en su ánimo “una sensación incierta, imprecisa/ de extraños modos de existencia”. Es ahí, en ese juego de equilibrios entre peligro y belleza, emoción y pensamiento, voluntad de conocer y abandono a lo desconocido, donde el poema declara su modernidad y levanta testimonio de una existencia, la nuestra, signada por la duda, la indeterminación y la desconfianza de los propios motivos. La razón, nos dice Wordsworth, es una exigencia de la verdad pero no es toda la verdad, pues sólo la imaginación, el espíritu creador, puede convertirla en algo vivo y capaz, por tanto, de fecundar nuestras vidas.

Bel Atréides ha hecho una labor poco menos que heroica (empeño heroico que comparte con su editor). Su ajustada versión se ciñe, como él mismo aclara, “a un ritmo preponderantemente binario (yámbico y trocaico)”, y se nos ofrece fluida y elegante, atenta a los matices y los cambios de registro del original. Lo mismo la introducción que las notas completan un acercamiento modélico, que nos permite leer, al fin, con plenas garantías, este libro capital de nuestra modernidad. —

— JORDI DOCE

