

PABLO ESCALANTE

LA AMÉRICA INDÍGENA EN SU LITERATURA: LOS LIBROS DEL CUARTO MUNDO

De Gordon Brotherston

Trad. del inglés de Teresa Ortega Guerrero y Mónica Utrilla, palabras liminares de Miguel León Portilla. México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 589 pp.

Entre muchos pueblos de la América Indígena, solamente los mesoamericanos utilizaron libros; y estos libros, los códices, a pesar de la amplitud de los temas que cubren y de la rica información que guardan, no contienen narraciones ni cantos, no bastan para transmitir por sí mismos las creaciones literarias del mundo en el que fueron pintados, que eran predominantemente orales.

Para hablar de literatura y de libros Gordon Brotherston parte de una definición amplísima de escritura, una definición en la que caben los gestos, las huellas dejadas por el hombre en el paisaje y, por supuesto, el discurso oral. No es cierto que la incáica, por ejemplo, sea una sociedad preletrada, dice Brotherston criticando a

John Murra: el lenguaje del *quipu* es escritura.

Aceptar esta definición amplia de escritura se presenta como un compromiso ideológico, implica rechazar la imposición de criterios de Occidente a otros pueblos. Brotherston identifica la escritura alfabética con el imperialismo y afirma que esa escritura "ha sido en la práctica uno de los principales agentes del dogma y la represión" (p. 72). La afirmación es apasionada, qué duda cabe. Tan pronto la leemos se nos ocurre cualquier cantidad de ejemplos, primero, de cómo la escritura alfabética ha sido agente de crítica y liberación, y luego, de cómo otras escrituras, como la pictográfica mesoamericana, han sido usadas para servir a los intereses de dominio de aristócratas, castas sacerdotales y etnias enteras.

Curiosamente, el intento de Brotherston va más allá de buscar que se considere en un plano de igualdad a la escritura traída por los europeos y a los sistemas indígenas de registro: en efecto, el académico británico plantea la inferioridad de la primera y asegura que los indios lo vieron así: "el empobrecimiento implícito en el alfabeto fonético fue bien comprendido en el Cuarto Mundo" (p. 75).

Es frecuente que se mire a la América indígena con afán de idealizarla, buscando encontrar en ella más belleza y más verdad que en Occidente, y es claro que Brotherston cojea de ese pie. Así nos presenta, por ejemplo, una visión idílica de la relación de los indígenas con el medio natural,

tópico muy socorrido. Después de lamentar la idea cristiana del sometimiento de la naturaleza por el hombre, Brotherston afirma "los muñecos del *Popol Vuh* fueron castigados porque explotaban a los animales y hasta porque se portaban insensiblemente con sus utensilios" (p. 381), y afirma que "la solidaridad americana con otras formas de vida" estaba "garantizada doctrinalmente". Claro que esta garantía no se extendía a los otros hombres: sabemos que muchos pueblos americanos practicaron la guerra, incluso frenéticamente, hasta el exterminio. Y por cierto que también deforestaron las lomas vecinas de las ciudades. Es llamativo que en las casi seiscientas páginas de una obra en la que se habla bastante de política y territorialidad no se mencionen las antiguas guerras de los indios.

Pero regresemos al asunto de la escritura. Habiendo tomado posición a favor de los sistemas de registro americanos, sorprende el etnocentrismo de llamar "universidades" a los recintos en los que se aprendía el arte del *quipu* en los Andes, y sorprende muchísimo más que se aluda al conjunto de ricas tradiciones orales y gráficas americanas diciendo "su libro". Continuamente se habla del libro del Cuarto Mundo, y recuérdese que el título inglés de la obra dice, en singular, "Book of the Fourth World". Hay un afán, que permea toda la obra, de afirmar la existencia de un "texto" americano, una suerte de libro único, lo que sería la Biblia para la cristiandad.

Y efectivamente, Brotherston se refiere a un puñado de obras coloniales como "clásicos" y dice que éstos "ofrecen una versión autorizada del Cuarto Mundo, sobre todo el magnífico *Popol Vuh*, que en todos sentidos merece el calificativo de la Biblia de América" (p. 80). Después de haber denunciado que la escritura greco-semítica ha estado al servicio del dogma y la represión, Brotherston impone a América la idea del libro, habla de versiones autorizadas y presenta a la Biblia como un modelo con el cual puede ser comparado el *Popol Vuh* por ser tan magnífico.

Una de las principales afirmaciones de la obra es que existen una serie de principios e ideas cosmológicas que los pueblos americanos tienen en común. Esta afirmación ha sido sostenida antes por otros autores; muchos la compartimos. Brotherston tiene el mérito de haber hecho acopio de algunos ejemplos nuevos que nutren la antigua convicción sobre la unidad básica de las cosmológicas americanas.

Sin embargo, la afirmación de la unidad de las culturas americanas en el terreno de la cosmovisión y la mitología debe matizarse. Cuando medimos esa unidad con la presencia de pautas tan extendidas como la presencia de los gemelos en los mitos de origen, corremos el riesgo de estar hablando de universales, que encontraremos también en África y Oceanía si los buscamos. Por otra parte, si al encontrar una serie de temas recurrentes en las tradiciones de quince o veinte pueblos americanos afirmamos que se trata de temas de toda América, podemos dejar fuera a culturas que no generaron los mismos modelos. Ambas cosas ocurren en este libro.

La exclusión o marginación de alguna cultura sería el mayor inconveniente que yo vería en las

reflexiones de Brotherston sobre la unidad americana. Sus ejemplos y sus textos se refieren fundamentalmente a pueblos de tradición agrícola, sean del Suroeste de los Estados Unidos, de la cuenca del Mississippi, de Mesoamérica o de los Andes. Él mismo reconoce que el mito de las cuatro creaciones y los cataclismos se desvanecen al norte de California, y eso ocurre con otros temas y otros mitos. Estoy seguro de que un modelo cosmológico y un repertorio temático basados en el *Popol Vuh*, no arrojarían mayor luz sobre las costumbres y creencias de los algonquinos de los bosques del Canadá, tampoco sobre los cazadores del Chaco, los pescadores de Tierra de Fuego o los grupos de la Columbia Británica.

Supuesto que las creencias de los indígenas americanos derivan de una experiencia histórica, sería interesante tejer más fino en el estudio de las cosmovisiones comparadas y tratar de comprender en qué exactamente y por qué las cosmovisiones se aparecen. Me viene a la cabeza un ejemplo: entre los indios yuchi de Tennessee existe un mito sobre el origen del mundo en el que se atribuye a un cangrejo de río la empresa de haber hecho acopio del lodo necesario para fundar la Tierra; pero hay evidencias de un segundo mito de creación del mundo, que en algunos relatos los yuchi agregaron al anterior: es un mito en el que aparece el gigantesco monstruo partido en dos y separado por un poste, a la manera mesoamericana. Ese es un hecho histórico que hay que explicar. Cómo una antigua cultura de recolectores y pescadores ribereños recibe el impacto de Mesoamérica: gracias al golfo y al Mississippi penetró en el norte la agricultura intensiva, y eventualmente se adoptó el régimen de asociación del maíz y el frijol; de la mano de estos cultivos fueron algunas creencias. Así que

entre los propios pueblos de tradición agrícola encontramos diferencias y podemos identificar sus rasgos.

Un estudio que fuera más allá del rastreo de las coincidencias, hacia el análisis comparativo de las tradiciones, debe incluir una discusión de los criterios de regionalización de la América indígena. En este renglón *Book of the Fourth World* quiere ser original. Brotherston parte de la afirmación del dirigente aymara Takir Mamani según la cual "llamar a nuestras ciudades, pueblos y continentes con algún nombre extranjero significa sujetarnos al deseo de nuestros invasores y sus descendientes" (p. 31). La idea de rescatar los nombres originales de los lugares es encomiable; pero veamos qué es lo que hace Brotherston.

Utiliza nombres indígenas para referirse a dos regiones: habla de la zona de los Andes centrales con el término Tawantinsuyu, y del ámbito de los actuales estados de Arizona, Nuevo México y Colorado con el nombre Anasazi. Tawantinsuyu es un término indígena, de lengua quechua, de acuerdo. Pero es el nombre del estado inca, estado que invadió y sometió a muchos otros pueblos, por ejemplo a los aymaras. Qué paradoja que tratando de satisfacer el reclamo del líder aymara que no quería recibir los nombres dados por los dominadores se le adjudique a su región la denominación establecida por quienes los conquistaron en 1450. En cuanto al término anasazi, se trata de una voz en navajo: los navajo fueron pobladores tardíos de aquellos lugares en los que otras culturas habían creado una rica tradición agrícola. En todo caso, los descendientes de los antiguos pobladores del área serían los hopi y los zuni, quienes no utilizan el término Anasazi.

La cosa se complica cuando

Brotherston crea, de plano, un nuevo nombre, "Isla tortuga", y pretende aludir con él a la inmensa superficie que va de las montañas Rocosas al Atlántico, y del golfo de México a los Grandes lagos. Es verdad que varios grupos, específicamente de la cuenca del Mississippi, se refieren a la creación del mundo hablando de un gran monstruo, a veces un reptil, a veces un gran sapo y, sólo a veces, una tortuga. Pero ese tema mítico no equivale a la existencia de una demarcación territorial específica, ni hay indicios firmes de que entre estos grupos haya habido una conciencia de unidad y una relación de pertenencia con el gran territorio indicado. El único sustento que Brotherston da a su idea es un diagrama, ilegible en la fotografía, elaborado por el pueblo Chickasaw en 1721, en el que, por cierto, no se menciona a la tortuga ni a otro reptil.

En fin, para otras regiones Brotherston se conforma con utilizar los nombres que la antropología creó para definir áreas culturales —aunque no siempre respeta sus límites geográficos— y, así, habla de la zona Circun Caribe y de Mesoamérica. En este último caso intenta establecer una regionalización interna, tan novedosa como desconcertante, presuntamente basada en concepciones indígenas del espacio. De esta manera surge la llamada área Papaloapan en la cual se incluye a Coixtlahuaca, una importante ciudad prehispánica que resulta fundamental para entender la historia de la Mixteca, y de las relaciones entre Oaxaca y la Meseta central, pero muy poco relevante para la historia de la cuenca del Papaloapan.

Parece que el autor no se siente obligado a brindar una explicación rigurosa de las demarcaciones regionales y mucho menos a caracterizar con detalle las regiones mencionadas. Se limita

muchas veces a enumerar rasgos curiosos de las zonas a que va haciendo referencia, y no debe extrañarnos que concluya su capítulo dedicado a la procedencia geográfica de las tradiciones diciendo "A través de este viaje preliminar por el Cuarto Mundo hemos sobrevolado sus paisajes, las costas del mar Caribe... la costa del Pacífico con su sabiduría sobre las ballenas... sus delicias de mariscos". Sobrevolar, es lo que hace Brotherston con frecuencia ante la magnitud de la materia que pretende tratar: toda América, todas sus fuentes indígenas, sus conceptos cosmológicos, etcétera.

Gordon Brotherston emplea fuentes de variada antigüedad y procedencia, realizadas bajo las circunstancias más diversas; el hecho de que hayan sido elaboradas por indígenas o a partir de declaraciones o escritos indígenas hace que califiquen para el corpus de testimonios de las concepciones del Cuarto Mundo. Quizá Brotherston mira ese conjunto de textos como profesor de literatura: todos tienen igual valor. Yo no puedo evitar mirarlos como profesor de historia: cada uno obedece a circunstancias e intenciones diferentes que deben desentrañarse. Por eso me sorprende cuando Brotherston se refiere a tres clásicos de la literatura del Cuarto Mundo, y estos son el *Rabinal Achí*, el *Popol Vuh* y el *Lienzo de Tlaxcala*. Las tres son obras escritas después de la conquista: el *Rabinal Achí* es una obra teatral maya que recogió por escrito un europeo en la segunda mitad del siglo XIX. El *Popol Vuh* es un manuscrito de mediados del siglo XVI, conocido por la copia que de él se hizo en 1703. El *Lienzo de Tlaxcala* es una obra pintada alrededor de 1550 por órdenes del cabildo de Tlaxcala para solicitar al rey de España el respeto de ciertas prerrogativas que los tlaxcaltecas

habían obtenido como aliados de los españoles en el proceso de conquista.

El carácter colonial de las obras en cuestión no resta una pizca de valor a su contenido, pero sí obliga a un estudio detenido de las circunstancias de su producción y a una valoración de la procedencia de los diferentes elementos que en ellas coexisten. Dicho en otras palabras: una obra indígena colonial puede reflejar el pensamiento indígena pero refleja necesariamente también las circunstancias coloniales.

Conozco muchas fuentes indígenas, tanto pictográficas como escritas en el alfabeto fonético, que se refieren a la peregrinación de los mexicas desde Aztlán y se inspiran reiteradamente en el libro bíblico del Génesis. También conozco documentos novohispanos del siglo XVIII en los que las comunidades afirman haber recibido privilegios de Fernando el Católico en 1517, y otros en los que se dice que los otomíes de Querétaro eran católicos antes de la conquista, etc. Como mesoamericanista considero relevantes estos materiales para el estudio de la cosmovisión indígena, pero me parece inexcusable ponderar su carácter y sus intenciones.

En fin, cuando Gordon Brotherston afirma que los *Cantares mexicanos* son poemas y canciones recitados en la corte Azteca, debería indicar también que se cantaban durante el siglo XVI, que se recogieron en la década de los setenta y que incluyen referencias a temas cristianos. No sería nada extraño que, como ha dicho Bierhorst, estos cantares se hubieran adaptado a las circunstancias concretas de la crisis del orden indígena en el siglo XVI.

Ya no tengo espacio para seguir intentado esta glosa del largo, muy largo libro de Brotherston, así que me voy a limitar a señalar el rasgo que, finalmente,

más me sorprendió de todo el trabajo. Cualquiera que se haya enfrentado al estudio de la historia indígena, y particularmente de las fuentes indígenas, sabe con cuánta frecuencia tenemos que decir "quizá", "probablemente", "esto puede haber sido así". Brotherton, por el contrario, no duda nunca, y nos llena de "absolutamente inequívoco", "confirma con todo detalle", "su clara auto-definición", "sin duda". Yo desconfío mucho de los autores que no tienen dudas, pero cuando no tienen dudas y además plantean problemas incomprensibles me siento desconsolado. <

FABIENNE BRADU

ACTO DE PRESENCIA. LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA EN HISPANOAMÉRICA

De Sylvia Molloy

México, 1996, FCE, 300 pp.

Sylvia Molloy es la autora de un libro que debería ser imprescindible en México y aún sigue en busca de un editor. Se trata de un estudio sobre *La difusión de la literatura hispanoamericana en Francia en el siglo XX*. La versión francesa publicada bajo el sello de Presses Universitaires de France, en 1972, ofrece un detallado mapa de las relaciones entre un continente y una lengua, entre escritores, por ejemplo Valéry Larbaud y Alfonso Reyes, cuya amistad se fortaleció en el espíritu de San Jerónimo. El estudio de

Sylvia Molloy tiende a rectificar el mito de la indiferencia de los franceses hacia la literatura hispanoamericana y, en lo que respecta a la mexicana, a mostrar que la ignorancia actual no se debe a la parsimonia de los traductores. Entre éstos da una merecida pero siempre postergada atención a los belgas que, como Emilie Noulet o Fernand Verhesen, mucho contribuyeron al descubrimiento de la poesía hispanoamericana en lengua francesa.

Aunque desconozca los otros trabajos de Sylvia Molloy, no me extraña que *Acto de presencia* se proponga cavar una veta poco transitada por la investigación hispanoamericana: la escritura autobiográfica. Sylvia Molloy tiene un espíritu pionero y no le espanta picar piedras para abrir nuevos senderos al margen de las anchas avenidas ensayísticas. En este sentido, *Acto de presencia* no es sino un punto de partida para una exploración de mayor aliento, pero es sumamente sugestivo.

Inspirándose en trabajos similares en otras tradiciones, Sylvia Molloy pretende darle a las autobiografías de este continente un espacio propio que los lectores no siempre le han concedido, al imponerles el filtro de la ficción o de la historia. En efecto, un espacio propio es ante todo una lectura atenta a las estrategias de una representación que puede llegar a confundirse con el testimonio histórico o la fabulación figurativa sin ser exactamente ninguna de las dos cosas. Sylvia Molloy ensaya dos puertas de entrada a este espacio: la escena de la primera lectura y la del primer recuerdo, para desde allí reconstruir el edificio de algunas autobiografías. "Si la biblioteca es metáfora organizada de la literatura hispanoamericana, entonces el autobiógrafo es uno de sus numerosos bibliotecarios, que vive en el libro que escribe y se refiere incansa-

blemente a otros libros", advierte Sylvia Molloy al empujar la primera puerta. Puesto que ha escogido explorar el género a partir de casos concretos —*Acto de presencia* es una suma de ensayos sobre autores tan diversos como Domingo F. Sarmiento, Victoria Ocampo, Mariano Picón Salas, Norah Lange, José Vasconcelos, entre otros—, se antoja que la puerta principal de entrada le cancela pasadizos más secretos que bien valdría la pena recorrer para iluminar otras dependencias del edificio autobiográfico.

El capítulo dedicado a Victoria Ocampo es, a mi gusto, uno de los más logrados y refleja una aguda comprensión del personaje. Aunque faltaría esculpir más relieves para completar el retrato, los atisbos de Sylvia Molloy constituyen las páginas más inteligentes que he leído acerca de la fundadora de *Sur*. Partiendo de un perspicaz análisis de la estrategia narrativa de los *Testimonios*, muestra cómo Victoria Ocampo va buscando una voz para afianzar una presencia amenazada por una vacilación fundamental entre la posición social y la autoridad literaria. A propósito del famoso encuentro o, mejor dicho, desencuentro con Virginia Woolf, Molloy describe la actitud de Victoria Ocampo: "Era como si, cuando la escritora vacilaba, entrara en acción la gran dama, con una seguridad que no tenía la escritora. Esta excesiva facilidad para cambiar de papeles encontró un lugar en sus escritos, con resultados poco felices: a momentos de sorprendente acierto literario siguen rencores mezquinos o declaraciones arrogantes que a menudo llevan la marca de su clase. Además de su sexo, y quizás aún más que su sexo, es esta vacilación entre dos formas de autovalidación —la competencia literaria y la posición social— la que acaso explique, finalmente, su carencia de

autoridad literaria. Sin duda explica cómo la juzgaron sus críticos menos generosos: como una mujer rica, a la vez exasperante y fascinante, a quien le da por escribir." Sylvia Molloy advierte el papel jugado por los "hombres-libros-ideas" en los escritos de Victoria Ocampo, pero le reprocha exagerar su soledad para así crear la ilusión de que es una mujer única en sus tiempos. Aunque vea atinadamente que las escritoras son objeto de estudios aislados pero no una fuente de inspiración intelectual, resulta absurdo criticarle a Victoria Ocampo sus fuentes masculinas, como si las ideas tuvieran un sexo y un uso exclusivo por parte de uno u otro género.

Un mismo absurdo pesa sobre otra crítica de Sylvia Molloy a sus autobiógrafos. Me refiero a lo que denomina el "archivo europeo", que corresponde a las tempranas lecturas de autores extranjeros y constituiría una perniciosa influencia en un hispanoamericano. So pretexto de que "leer al otro no es sólo apropiarse de las palabras del otro, es existir a través del otro, ser ese otro", habría que excluir de los imaginarios infantiles aquellos libros que no fueran estrictamente hispanoamericanos. ¡José Vasconcelos no hubiese caído así en la tentación de equipararse con Ulises y de incorporarlo a sus fantasías o megalomanías, aún cuando lo diluya en el adjetivo "criollo"! Es un argumento que no resistiría una aplicación a la inversa: si un pequeño francés lee *El Quijote* o cualquier relato de la épica hispanoamericana, a nadie se le ocurriría reprochárselo como una desviación ideológica; al contrario, sospecho que aplaudirían la elección como una muestra de curiosidad y una victoria sobre el nefasto eurocentrismo.

El ingrediente ideológico enturbia inexplicablemente la perspicacia de Sylvia Molloy para des-

cifrar las estrategias de la escritura autobiográfica. En los recuerdos de infancia de Mariano Picón Salas, antes que una buena prosa al servicio de la recreación de un pasado, quiere ver una "ideología reaccionaria" al servicio de una crítica del presente de Venezuela. Esto la conduce a cometer una injusticia de estimación literaria cuando afirma: "La evocación que hace Picón de esos primeros años parece una colección de *bibelots* verbales que no han envejecido bien". La condena es tanto más inexplicable cuanto que Sylvia Molloy logra analizar con fineza los motores de la escritura de Picón Salas en *Recuerdos de infancia* y *Viaje al amanecer*. Sería difícil no adherirse a esta concepción que Picón Salas expone en *Regreso de tres mundos*: "La vida personal o la historia no es sino la nostalgia del mundo que dejamos y la utopía ardorosa, siempre corregida y rectificadas, de ese otro mundo a donde quisiéramos llegar." Por lo demás, no parece ser muy lejana a la que sostiene Sylvia Molloy en sus reflexiones sobre la naturaleza y la apuesta de la representación autobiográfica. Sin embargo, se antoja que la autora es la víctima de una corriente académica que malgasta sus buenos instrumentos de análisis, su buen oficio de crítica literaria, con reparos y conclusiones de índole ideológica que le busca tres pies al gato después de haberlo plantado en sus cuatro patas.

De mejor calidad me parecen los ensayos exentos de la apuesta ideológica, como el ya mencionado sobre Victoria Ocampo o el que dedica a Norah Lange. No cometeré la barbaridad de decir que el análisis resulta más clarividente porque se trata de mujeres, sino que Sylvia Molloy se muestra más sensible a problemas de identidad individual que a los de indiosincrasia regional. Aunque le discutiría el hecho de presentar al

surrealismo como "una convención literaria", los *Cuadernos de infancia* de Norah Lange, esposa de Oliverio Girondo, la entusiasman hasta el punto de arrancarle sus mejores párrafos, como éste que concluye sobre la singular escritora argentina: "...posee una elegancia derrochadora, una especie de despreocupado dandismo enormemente seductor. Si otros relatos de infancia, como los de Cané o Picón Salas, llevan siempre presente en sus páginas la imagen del destacado autobiógrafo hombre, archivista y guardián de un precioso pasado, el relato de Lange saca a la luz, exhibiéndola desde las azoteas, una figuración diferente, original: la de la autobiógrafa como payaso que corta y demenuza su infancia como corta y demenuza palabras, y lanza los pedazos, alegre, apasionadamente, a los cuatro vientos." *Acto de presencia* es, pese a todo, un libro que vale la pena visitar, porque su anfitrión es una presencia que estimula el intercambio de ideas y restituye los desacuerdos. <

MIGUEL GOMES

CARACTERES DE IMPRENTA

De Aurelio Asiain

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones del Equilibrista, México, 1996.

No siempre el lector se percató de que la efectividad de un texto ensayístico se cimienta en elementos tanto conceptuales como expresi-

vos. En contraste con parientes suyos como el estudio, la monografía o el tratado, que recurren a una enunciación oblicua para autorizarse a través de una objetividad en apariencia impersonal, el ensayo se esfuerza en relatar una voz de cuya verosimilitud dramática depende en gran medida nuestra aceptación o no de las ideas que se exponen. Ello explica por qué con frecuencia, ante las producciones de los maestros del género, tenemos la impresión de hallarnos en un terreno tipológico movido, entre la argumentación y la efusión lírica, o entre la meditación y el relato —baste recordar los casos de Reyes, Borges o Paz. Lo anterior aclara, no menos, la urgencia con que ciertos ensayistas se entregan a la creación de semi-personajes que oscilan entre la ficción y la realidad, entendida ésta como la posibilidad de vincular al sujeto de una obra con el autor de carne y hueso —un ejemplo memorable: el Zarathustra de Nietzsche. ¿Cuánto no deben a sus "personajes" ensayísticos las páginas reflexivas de Martí (agitador iluminado), Rodó (profeta de la juventud y filósofo de las mareas), Martínez Estrada (portador de los despojos del *pathos*), Uslar Pietri (apólmico intérprete del Nuevo Mundo), Picón-Salas (abnegado maestro de las masas)? ¿Cuánto no debía el "pensamiento" montaigniano mismo a la habilidad del escritor para pintarse y recrearse como apacible escéptico solitario? Dicha característica del ensayismo lo vincula sólidamente al orbe de la creación artística sin alterar para nada su valor como pieza en el engranaje de discusiones intelectuales.

Caracteres de imprenta, además de ser una colección de textos breves acerca de escritores tan variados como Josep Pla, Jaime Gil de Biedma, Francis Ponge, Adolfo Castañón, Juan García Ponce y Alejandro Rossi, entre otros,

constituye un sólido ejercicio en el género que aquí nos ocupa precisamente porque su unidad libéscica reposa en el hablante que desde las primeras líneas sale a nuestro encuentro. Un hablante cordial, debería agregarse, puesto que elige un tono que no abunda en las letras hispánicas, tan propensas a devastadores tormentos críticos (Unamuno) o a iras sagradas de acusador (González Prada). Asiain, el ensayista, se inclina por el comedimiento y la sutileza, un ademán de reposo y discreción que mucho lo acerca a la "bonhomía" dieciochesca sin comprometerlo, no obstante, con poses reformistas ni afanes didácticos o racionalistas. La nota preliminar del volumen orienta nuestra lectura en esa dirección, al advertir que las páginas que siguen

...no tienen propósitos exhaustivos y con frecuencia se limitan a llamar la atención sobre un rasgo peculiar para definir un carácter. Las une la convicción —poco moderna— de que la literatura la hacen personas y los estilos cifran personalidades. Una convicción que no excluye, desde luego, la certidumbre de que el personaje de un autor es una figuración literaria que no coincide del todo con su persona cívica y aun la contradice.

Después de la manoseada *muerte del autor*, que uniformó tantos discursos críticos durante los años setenta y ochenta del siglo XX, destaca en las palabras de Asiain la osadía de crear nuevamente en el individuo como punto de referencia privilegiado, así sea el individuo verbal que perennemente se construye en y desde el lenguaje. El suyo, de hecho, es un curioso humanismo irónico ya muy apartado de la ingenuidad antropocéntrica de otras eras, pero también de las utópicas predicas del conocimiento sin perfiles personales tal como lo soñaron en

alguna oportunidad Foucault, Barthes o Lévi-Strauss. ¿Cómo se las arregla Asiain para dar ese arriesgado salto ideológico? No sólo sugiriéndolo como argumento, según se constata en la citada advertencia a su libro, sino de modos infinitamente más soterrados y elípticos, aptos para una demostración de su pericia ensayística. En efecto, si en uno de sus textos se nos recuerda que "darle forma a una idea es dar con la idea misma", podría aseverarse que Asiain ha logrado expresar con nitidez y constancia su confianza en lo humano no mediante simples anuncios, sino a través de las estrategias discursivas de las que se ha valido. En estos apuntes me gustaría reparar algunas de ellas.

La primera consiste en circunscribir fenomenológicamente la totalidad de los enunciados del libro a una consecuencia del Eros autorial, es decir, la persistente inclinación del ensayista a instalarse en el mundo en declarado e irreverente compromiso con sus afectos. Esto, desde el principio, cuando confiesa que "a mí lo que me gusta es leer y mis personajes favoritos son caracteres de imprenta". Esa pasión, ciertamente, se proyectará a lo largo del volumen y hemos de suponer que en ella radica la fuerza que ha reunido todas las partes de éste, dotándolas de coherencia casi biográfica:

Siempre he sido un lector voraz pero —nos ocurre a todos— nunca como en la adolescencia. El tiempo era más vasto, las solicitudes del mundo menos apremiantes y mucho mayor mi capacidad de concentración. Para ir a la secundaria debía tomar un autobús y, como el trayecto era largo, casi siempre podía encontrar un asiento y entregarme a la lectura. Me había acostumbrado a la duración del viaje, siempre más o menos la misma, y a despegar cada vez la vista del libro en el preciso instante en que debía

cerrarlo. Un día, sin embargo, sentí llegar ese momento, miré por la ventanilla, dudé unos segundos y volví a las páginas. Estaba leyendo una novela: *Figura de paja*, de Juan García Ponce...

También se hará notoria dicha continuidad afectiva cuando nos percatamos de que muchos de los ensayos tratan de escritores con los que se han tenido contactos personales. Lo que para otros críticos constituye un comercio distante con un corpus, de esta manera, en Asiain se vuelve presencia, cuerpo animado que rinde homenaje incluso a la amistad literaria (es el caso, en particular, de los ensayos dedicados a Gil de Biedma, Castañón y Rossi).

Un segundo procedimiento que fortalece la subjetividad elocutiva en la prosa de nuestro ensayista es el énfasis en sus propias percepciones como puente entre el objeto tratado y el lector. Véase, para no ir muy lejos, el acertado paso de la primera persona del singular a la primera del plural en la éfrasis con que se inician las meditaciones acerca del barón Denon:

Tengo ante los ojos la reproducción de una acuarela en la que se representa la medición de la columna de Pompeyo, durante la campaña napoleónica en Egipto. El centro de la imagen lo ocupa, naturalmente, el monumento [...]. Otros miembros de la expedición, igualmente empequeñecidos por la perspectiva del artista y de los siglos [...] miran la operación [...]. La escena transcurre serenamente o, mejor, está detenida en la serenidad. No vemos al artista, pero contemplamos la escena con su espíritu. Durante la campaña de Egipto [...], Vivant Denon, en el calor del desierto y entre el olor a pólvora y las balas, se ocupa en medir, dibujar, estudiar (y, cuando puede, sustraer) los monumentos egipcios con un despre-

cio del peligro en el que no es aventurado ver una profunda ironía ante las vueltas de la historia...

Por si la conexión entre nuestro entendimiento y la experiencia de la voz ensayística no hubiese quedado clara, adviértase la no menos mercurial transformación de la "mirada" del Yo en el "ver" final, que pertenece al intelecto y delata, por la forma en que se produce, que el saber que encarna en *Caracteres de imprenta* se aproxima más a los sentidos y las intuiciones que a las abstracciones del raciocinio. Sabiduría individualizada y vivida, claramente distinguible de los silogismos y la asepsia científica o académica.

También hace acto de presencia la voz ensayística y se sitúa en el centro mismo del enunciado cuando insinúa su cercanía con los asuntos abordados. Identidad y no distancia es lo que se evidencia, ni más ni menos, a la hora de hablar sobre el *Cuaderno gris* de Pla y discurrir acerca del modelo que ofrece a todo escritor, incluido el que ante nuestra lectura reflexiona: "¿Cuál de nosotros no ha querido verse viviendo como él al correr de la pluma, [...] haciendo de cualquier tema su pretexto? ¿Quién no ha querido realizar una obra como la suya, cifra acabada de su destino y que es enteramente él en cada una de sus páginas?" (28). Identidad e incluso comunión es lo que se afirma cuando en el autor comentado el comentarista se encuentra a sí mismo, por ejemplo, en la faceta de poeta —y Asiain ha recibido en ese campo incluso el prestigioso premio Loewe por su *República de viento* (1990)—: "Cada uno de los libros del poeta veracruzano Jorge Brash es un capítulo de su biografía interior. A la mitad del puente se llama uno de ellos. Un título ambiguo: ¿no son todos los libros de poesía que publicamos libros de transición?"

Otra manera de subrayar la inseparabilidad de sujeto y discurso es verificar en el prójimo lo que se ha reclamado ya como seña de identidad propia. Sucede esto en las piezas de Asiain cuando, como se percibe en la cita previa, se recalca la naturaleza literaria de lo biográfico o, al revés, la índole verbal de toda vivencia. Al referirse a Gil de Biedma, por eso, se anota la coincidencia de persona y personaje poético; algo semejante ocurre en el ensayo dedicado a Rossi. Lo cierto es que para Asiain la enunciación, o sea, la encarnación de la subjetividad en las palabras, parece constituir la esencia o acaso el nervio más recóndito e intenso del oficio literario; la atención que le prestemos a ese oculto centro, por otra parte, se presenta como único camino que podría conducirnos a superar tanto el simple egocentrismo como la deshumanización absoluta del pensamiento; de ahí que oigamos decir al ensayista, con ocasión de una lectura de Jorge Hernández Campos, que "la voz personal está tejida de la voz de los otros, y en la voz íntima resuena la voz de la historia".

En estos *Caracteres de imprenta*, la persona, la obra y el personaje que los enlaza son, de principio a fin, inseparables. En la cubierta del volumen, de hecho, hallaremos un *Retrato alegórico del barón Denon* —rodeado, muy a gusto, de libros y papeles— que no podemos evitar asociar, como lo señala (¿o recomienda?) la nota de contraportada, al Asiain que nos entrega sus ensayos. Así, la ficción libresco, los asuntos y el autor se funden. Además, ha de repararse en que, igualmente, en el índice del volumen, junto a los títulos de cada uno de los ensayos —siempre genéricos, concernientes a motivos o temas— nos topamos entre paréntesis con el nombre de la persona cuya obra se discute, lo que confirma que el

individuo hecho verbo como unidad fundamental del conocimiento estético es lo pregonado sigilosamente. Pero el pregón, he de insistir en ello, es, ante todo, cortés. A eso aludía cuando caracterizaba esta compilación ensayística como labor de un "hombre de bien" o, dicho en otras palabras, un sujeto para el cual la creación literaria supone una actividad civilizada y culta, hija del buen humor y la naturalidad, ajena a todo malabarismo gremial y a toda estridencia. El suyo es un quehacer en el que la precisión y el rigor persisten sin necesidad de aniquilar lo que en nosotros sienta y sueña, aquello que nos arrastró, alguna vez, en un día ya remoto, a una ocupación tan inexplicable como la lectura. El ensayista se desnuda ante nuestra mirada y personaliza todo lo que toca para invitarnos a la conversación afable y a que nos hagamos uno con él, siquiera por el breve trecho que nos ofrecen las páginas de un libro. <

RAFAEL-JOSÉ DÍAZ

NIEVE, LUNA, FLORES (ANTOLOGÍA DEL HAIKU JAPONÉS)

De José María Bermejo



Calima Ediciones, Palma de Mallorca, 1997; 296 págs.

En un célebre ensayo de 1954, "Tres momentos de la literatura japonesa", afirma Octavio Paz que con Bashō "el haiku se convierte en la anota-

ción rápida, verdadera recreación, de un momento privilegiado; exclamación poética, caligrafía, pintura y escuela de meditación, todo junto." La traducción que por esos mismos años haría el poeta mexicano en colaboración con Eikichi Hayashiya del libro *Sendas de Oku*, de Bashō, supuso una aportación frontal y rigurosa al conocimiento de la literatura japonesa —y, más concretamente, del género del haiku— en nuestro idioma. Como ha estudiado Pedro Aullón de Haro en su fundamental tratado *El haiku en España*, la introducción de ciertos componentes de la poética "haikista" en español se debe a Antonio Machado en su libro *Soledades, galernas y otros poemas* (1907), al que varios años después vendría a sumarse, en el otro costado del idioma, el primer libro íntegramente constituido por haikus en español: *Un día...* (1919), del mexicano José Juan Tablada. Los principales poetas españoles de esta época contemplarán en sus obras, en mayor o menor medida, elementos de esta precisa poética: Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén, Federico García Lorca o Luis Cernuda, por citar sólo algunos de los ejemplos más altos.

En otros de sus ensayos, así como en la recopilación de traducciones poéticas *Versiones y diversiones* (México, 1974), ha ofrecido Octavio Paz excelentes muestras de haikus que, gracias a su buen hacer traductor, pueden leerse como poemas escritos en español sin que en ningún momento la sospecha de un lenguaje lastrado por la supuesta fidelidad al original o por inadecuados prosaísmos o manierismos recaiga sobre la lectura. Se trata de las versiones de un poeta que además ha reflexionado —y con cuánta lucidez— sobre la práctica de la traducción literaria. Las muestras más amplias que han ido ofreciendo otros autores, en especial

Francisco Rodríguez-Izquierdo (*El haiku japonés*, 1972) y Antonio Cabezas García (*Haikus inmortales*, 1983), tienen sobre todo el mérito de haber aportado un mayor rigor filológico y un corpus más extenso de poemas traducidos, pero no logran, por regla general, la necesaria transparencia, esa especial gracia de la dicción que permite leer los poemas como originariamente escritos en español.

Es ésta, precisamente, la principal virtud del libro que aquí comentamos, *Nieve, luna, flores* (*Antología del haiku japonés*). José María Bermejo —poeta, narrador y crítico de dilatada trayectoria— ha logrado hacer vibrar en español cada una de las diecisiete sílabas de que se compone un haiku, como si éstas siguieran conservando los tonos y los timbres que las vertebran en su idioma original. (Baste ahora este ejemplo de Buson: "la luna clara / brilla sobre las piedras / de la llanura"). La selección de los poemas comienza con los iniciadores del género en el siglo XVI, especialmente Moritake y Sōkan, concede especial importancia a los tres grandes maestros (Bashō, Buson e Issa), se detiene ampliamente en el gran poeta del siglo XIX Shiki y acaba extendiéndose hasta nuestro siglo, recogiendo incluso haikus sin fecha y uno anónimo.

Sin desatender las más importantes cuestiones históricas y formales, José María Bermejo prefiere centrarse en su texto introductorio en los componentes filosófico-religiosos y temáticos del haiku. La vinculación de esta forma poética con los postulados del budismo Zen hace que nos encontremos ante algo más que una modalidad literaria: lo que se contiene en el haiku es un verdadero modo de percepción de la realidad, una manera de concebir el mundo desde el abierto espacio intermedio ente la idea y la

sensación, entre el sentir y el pensar. Disuelta la escisión entre sujeto y objeto, la voz que habla es la de la fusión del lenguaje con la realidad en un instante que, situándose fuera del tiempo, viene a ser una suerte de culminación o silencioso estallido de éste. *Satori* (iluminación), dicen los budistas Zen. La reunión de lo disperso en un único instante constituye al mismo tiempo una fusión del *happi*, del autor de haikus, con la totalidad de lo existente —con el todo.

Si Octavio Paz ha insistido fundamentalmente en la estructura dual de muchos de los haikus —contraposición, complementariedad, unidad—, José María Bermejo destaca en ellos un elemento a la vez estructural y temático: la palabra estacional o *kigo*. Propia también del renga y de algunas otras formas de la poesía japonesa, la palabra estacional diseña un complejo sistema semántico-simbólico que viene a ser una especie de código secreto para los poetas japoneses. Aunque la aparición del *kigo* en el poema no es obligatoria, muchas veces actúa a modo de cifra o matriz poética del haiku. La palabra estacional constituye, además, un testimonio de la profunda comprensión de las estaciones —y aun, acaso, de la *estación total* juanramoniana— a que han llegado los poetas japoneses. (¿Podrá bastar un ejemplo, aunque sea de Bashō: “este camino / ya nadie lo recorre; / tarde de otoño”?)

“Ese punto donde confluyen movimiento y quietud, lo momentáneo y lo eterno es el alma del haiku”, dice José María Bermejo. Este libro nos permite acercarnos a ese mínimo espacio inabarcable, a esa breve brisa de lenguaje más allá del lenguaje. Nieve, luna, flores: la trilogía de la belleza para los japoneses recorre todo el libro —y muchas veces las notas

nos aclaran la simbología de una flor o algún secreto del calendario lunar. No podemos, desde estas páginas, sino agradecer a José María Bermejo y a la joven editorial Calima el cuidado y la pasión que han puesto en entregarnos este libro eterno. ◀

DAVID MEDINA PORTILLO

COPLAS DEL AMO

De Ildefonso Rodríguez

Icaria, Madrid, 1997.

Para alguien que consume buena parte de su tiempo leyendo las novedades que ofrece la joven poesía escrita en nuestra lengua siempre será grato dar con un libro que, en efecto, rebasa las expectativas de lectura. En lo personal y si intentara un balance de lo publicado durante el año, reconozco el interés de un escaso número de títulos (dos o tres), cuyas señas de autor me reservo, salvo el siguiente ejemplo: *Coplas del amo*, de Ildefonso Rodríguez.

Hispano leonés nacido en 1952, Ildefonso Rodríguez incluso reclama nuestra atención más allá de cualquier registro que reseñe la oferta editorial reciente porque, advierto el gesto oracular, su libro constituye una de las experiencias menos previsibles dentro del actual panorama poético español. Y si no fuera porque no sabría sustentar del todo mi afirmación, diría que *Coplas del amo* no pertenece a dicho paisaje ya que su autor, antes que un poeta peninsular, es simple y llana-

mente un buen lector de poesía que hace suyas, en su acepción noble, las más distintas retóricas. En este sentido, por ejemplo, tanto *Mis animales obligatorios*, publicado en 1995, como *Coplas del amo*, se ajustan con dificultad a las normas que definen el pleito generacional entre la oscuridad formal y la “nueva sentimentalidad” que han vivido sus pares, ese alboroto que Pedro Provcencia reseñó durante varias entregas de *Cuadernos hispanoamericanos*.

Cómo explicar entonces el trastabillado silábico de quien escribe en “ladino”, según frase expresa de *Mis animales obligatorios*:

Uno que escribe en ladino
no oculta lo malo se puso
el dedal negro siempre cerca de la
estufa
trafica lleva y trae secretos en la
cartera

vive la vigilancia del guardián
el excesivo el amargo que recela de
sus cosas;
supuran esos montes un flujo
lo indiscernible con ojo de gallina
vigila

si viene el miedo en la bodega silba
desata el nudo útil

se aparece con imágenes se vuelve
desmemoriado se abandona se
embarba
se desembarba de un día para otro

en la casa hay relojes espejos
la inconsistencia el mal del
habitante.

Lo cierto es que los poemas de Ildefonso Rodríguez están muy lejos de la práctica lírica que ignora la tradición de la cual procede, sin embargo, la ha decantado tanto que parece extraño en su propia casa. En este orden, a unos les parecerá demasiado “oscuro” y, para otros, acaso peque en la forma y el tris “vivencial”.

Presumo que el acierto de *Coplas del amo* proviene, en parte, de que su autor no se ha dejado distraer por las sirenas del trueno ambiente. Gracias a ello, Ildefonso Rodríguez puede preciarse de haber conseguido una de las poéticas más personales; inconfundible en el *zumbido*, diría Gonzalo Rojas, en el silabeo que da cuenta de un natural verbal indiscutible trenzado, a su vez, al hilo de una evidente capacidad reflexiva sobre la experiencia abismal. Transcribo, con cierta largueza, el inicio de *Coplas del amo*:

El que movió el hueso que atrancaba su garganta y lo alojó en la nuca, así dejó libre la oquedad vibratoria para que saliese la voz, pudo gritar, dar gritos articulados, pudo cantar;

el animal que sabe poner tensa su membrana interior, para la resonancia simpática: resuena en los bailes comunales, en el carifio y en la pena, contagia el bostezo y la risa;

ése soy yo.

Ése que al sentir el vuelo de una mosca se dijo: esta es mi mosca, y la tomó por mensajero leve y gris de todos los asuntos de su vida;

El que siempre se supo impedido para alcanzar el centro de todo lo que hacía y, así, oyó crecer una maleza sin articulación, o muchos centros le atrajeron, pero también le rechazaron;

el que entendió por fin que todo centro es mortal, esos ojos al acecho, y que sólo aceptando la muerte propia es posible plantarse en el centro con poder, como quien baila encandilado por el ritmo y le asiste una gramática, y no el combate gesticulante de manotazos y mor-

discos (el niño que inicia una lucha inútil y se resiste a la inyección).

(...)

Las páginas que siguen a este inicio repiten un mismo esquema formal; se trata del vocativo que apela a una tercera persona que, se entiende, hace las veces de una máscara en la que se ha desdoblado el hablante poético. Todo el volumen, así, va poblándose de fragmentos en prosa sin propósito narrativo alguno que, no obstante, deja ver el rastro firme de una y a la vez varias historias. En estas *Coplas del amo* se narra algo en la medida que las anécdotas aparentemente aisladas cuentan: son como ciertos objetos abandonados que, de pronto, parecen restituir otro orden: "Uno cuya preciada posesión es una cuelga de cosas traídas por el azar, con ellas va componiendo su amuleto".

De este modo, al tratarse de un libro de la memoria Ildefonso Rodríguez deja que las imágenes fluyan como en una suerte de proliferación espontánea, que con sostenida naturalidad se instala en la clave amorosa de raíz nerudiana: "Quien la vio orinar en la calle corta, llovía y él la cu-

brío con el paraguas de niña mientras se acuclillaba; volvió muchas veces a aquel rincón cuyo contagio nunca pudo apagar, rastreó la mancha invisible del orín que se filtró en la tierra y era su gesto como el de un hombre arcaico, aún hoy volvería allí". E inmediatamente después pasa al, por decirlo así, garbato demiúrgico (¡Huidobro!): "Quien desgrana los mundos pequeños y se abisma en su contemplación; en la palma de la mano se contenían dos montes y un valle por donde corría el agua; amasó el paisaje con los dedos de la mano libre y acercó los ojos hasta perderse en la fronda;/ el valle persistía, aunque intentara borrarcelo de la piel". Y encalla, provisionalmente y sin mayor exabrupto poético, en la negrura de la siguiente frase: "Uno que al entrar en la habitación a oscuras vuelve a preguntarse: ¿de quién es la mano que va a encender la luz?".

Me detengo aquí, no es mi propósito seguir llenando estas páginas con citas de *Coplas del amo*. En todo caso, creo que esas líneas valen como una prueba de que, en efecto, Ildefonso Rodríguez nos ha entregado un libro excepcional. <

