

ADOLFO CASTAÑÓN

CORRESPONDENCIA ENTRE ALFONSO REYES Y OCTAVIO PAZ (1939-1959)

De Anthony Stanton, ed.

Edición, prólogo y notas de Anthony Stanton. Fundación Octavio Paz y Fondo de Cultura Económica, México, 1998, 261 pp.

Pocas veces podemos asistir al diálogo de ideas, de voces y de actos entre la lengua y el pensamiento, entre el idioma y la idea; raras veces tenemos la oportunidad de asistir al coloquio entre la poesía sensitiva y la poesía crítica, entre el discurso histórico y el discurso crítico.

La publicación por el Fondo de Cultura Económica y Fundación Octavio Paz de la *Correspondencia* sostenida por Alfonso Reyes y Octavio Paz entre 1939 y 1959 es un acontecimiento editorial por diversas razones. Quizá la primera sea que ese intercambio entre los dos grandes maestros de la literatura mexicana del siglo XX revela una cercanía, una afinidad y amistad que no siempre han sido manifiestas. El encuentro entre esas dos grandes figuras, prolongado a lo largo de veinte

años, no sólo es de interés por ese relieve plástico, humano y anecdótico que el género epistolar imprime a las figuras literarias al permitir conocer la vida de la sombra personal que sustenta la obra. En el caso notable de las cartas que cambian Alfonso Reyes y Octavio Paz se da un diálogo que a partir de las minucias y pendientes de la vida literaria y editorial (una parte de la *Correspondencia* gravita, por ejemplo, en torno a la publicación de *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz gracias a los buenos, generosos oficios mediadores de Alfonso Reyes) permite reconocer la devoción, la inteligencia, la capacidad de admiración de dos interlocutores cuyo proyecto literario resulta distinto.

Salta a la vista que existe en esta *Correspondencia* una disimetría: es el joven Paz el que escribe las cartas más extensas y elocuentes. Reyes, por su parte, es breve pero actúa ayudando a Paz, como éste mismo dice con "cariñosa diligencia", ayudándolo a alumbrar editorialmente sus primeros libros, obras tan definitivas como *Libertad bajo palabra* o *El laberinto de la soledad*, gestionando ante Fondo de Cultura Económica y Cuadernos Americanos su publicación en México. Alfonso Reyes muestra a lo largo de las cartas una generosidad que se traduce menos en expansiones verbales que en acciones y empresas. Pero si Reyes actúa como partero editorial y hermano mayor, a su vez Paz interviene empujando batallas críticas, consultando a Alfonso Reyes di-

versas dudas sobre los poemas que se incluirán de éste en la *Anthologie de la Poesie Mexicaine* editada por la UNESCO desafiando los entuertos de un prologuista vidrioso como Antonio Castro leal quien en su crítica no supo ser justo con el poeta Reyes o bien lanzando con altura e inteligencia la candidatura de Alfonso Reyes al Premio Nobel —ese Premio que obtendría más tarde Octavio Paz. En cualquier caso, la publicación de esta *Correspondencia* "no deja de merecer el reproche de Heine contra el que hurga en las intimidades ajenas y, técnicamente, es una violación de correspondencia a tantos años vista", como escribiría el propio Alfonso Reyes el mismo año de 1949, en que se inicia el intercambio, en el Estudio Preliminar al tomo *Literatura epistolar*, editado por los Clásicos Jackson, aludidos en este mismo libro que hoy se presenta y donde, por varias razones, vemos que la literatura mexicana se muerde la cola, y está expuesta la ley inexorable del eterno retorno. Alfonso Reyes, no lo olvidemos, era un gran escritor de cartas y sabía que la carta —lo cito de nuevo— "viene a ser como esas conversaciones de la mesa de al lado cuando el que habla esfuerza la voz para que, además del que come en su compañía, lo escuchan los demás". "Los demás" somos nosotros: la posteridad —y la voz que más se oye es la de Paz (recordemos que en 1949 Alfonso Reyes ya ha escrito la mayoría de su ingente y aún no editada sistemáticamente *Correspondencia*

(con figuras tales como Pedro Henríquez Ureña, Valery Larbaud, Fouché-Delbosc, Azorin y José María Chacón y Calvo, entre otros). Una Correspondencia es además juego entre un yo y un tú, representa un índice que nos permite medir la calidad, la intensidad de una relación. Pero ¿quiénes se relacionan aquí?

En la cultura mexicana e hispanoamericana Alfonso Reyes es el gran maestro del clasicismo y de la antigüedad clásica, el lector de la Europa jovial, el guardián de la lengua en quien la lengua se encarna, mientras Octavio Paz es el gran maestro de la crítica y de la poesía de la modernidad, el intérprete más fino del alma romántica y vanguardista de Europa, los Estados Unidos y la América Hispana, el descubridor mexicano del otro clasicismo encarnado por las literaturas orientales. Uno es escéptico y pagano; el otro no es menos escéptico pero está marcado por la tabla de valores de la cultura judía-cristiana; uno es tradicional, cortés y prudente, el otro moderno, crítico y apasionado. Los uno, insaciables, un sentido radical, un afán indeclinable de hacer presentes las fuentes. Los junta el fervor por ciertos poetas: por ejemplo por Stéphane Mallarmé, un autor no mencionado en las cartas pero que ocupa en ambas obras un sitio significativo del género de aproximación crítica y poética que es capaz de ensayar cada uno. Poemas, los hermana la conciencia de que "el mayor pecado de la inteligencia contemporánea" es "esa desconfianza para la poesía" — escribe Alfonso Reyes en *Junta de sombras* (*Obras completas* "La estrategia del gaucho Aquiles") — que terminaría cautivando a Europa y al mundo y exponiéndolo a las mitologías más crudas y primarias, a las "esencias mágicas y contrapuestas de dos amuletos enemi-

gos: una cruz ganada y una cruz de hoz y martillo, al parecer desviaciones ambas de una cruz anterior", como escribe Reyes al inicio de su tratado *Sobre los héroes*, escrito a principios de los años de 1950 (quizá entre una carta y otra a Paz) pero publicado sólo hasta 1965. Los reúne también un mismo ánimo: el fervor, la devoción, el rigor intelectual y moral con que asumen su ministerio como escritores, la inspirada energía con que saben entregarse por igual al ejercicio de la literatura y de la poesía como un sacerdocio laico. El discípulo preparando sus armas para hacer de la crítica poética una épica; el maestro deslindando saberes para descifrar críticamente las raíces de la épica. Los afinan también, por supuesto, otros datos algunos de los cuales el acucioso editor de esta correspondencia — el crítico anglo-mexicano Anthony Stanton quien, por cierto, no es pariente del "niño Stanton" que aparece en *Poeta en Nueva York* de Federico García Lorca — ha sabido poner de relieve: el horizonte épico que delinea la historia familiar de ambos personajes, padres batalladores y abuelos militares que abrazan las armas con un valor iluminado por el amor a la tierra patria y ensombrecido por la discordia de los caudillos. La idea de que *ser ciudadano mexicano es un ejercicio activo*, una militancia, un compromiso tanto guerrero como ético y que se transmitirá de abuelos y padres a hijos y nietos. Ambos escritores y poetas ejercen su vocación literaria sin declinar — todo lo contrario — su vocación ciudadana. No es extraño que la discusión en torno a México y a la cultura mexicana sea precisamente uno de los relatos subyacentes que pautan en filigrana esta correspondencia. Un pretexto lo proporcionará la conversación escrita en torno a la publicación de los

ensayos sobre México de Octavio Paz que más adelante conformarán *El laberinto de la soledad*. <

JUAN GOYTISOLO

MASCARADA

De Pere Gimferrer



Península, Barcelona, 1998.

El aura de irrealidad sugestiva que envuelve al lector de *Mascarada* desde sus primeros versos se adensa conforme discurre y se demora en ellos. El raro hechizo del poema, su articulación sorprendente e insólita, la nocturnidad y el fulgor de su substancia, le conducen a una *terra incognita* en la que levita — criatura ingrátida — en el cuadro de un París festivo de fuegos de artificio, celebraciones verbeneras, calles desiertas y amantes furtivos: amantes cuyo secreto ardor enardece, flamea, envuelve en llamas a unos cuerpos absorbidos en el descubrimiento de su ciega vulcanología.

No es frecuente en nuestros días una obra capaz de aunar la originalidad compositiva con la audacia moral: la fineza del oído musical de Gimferrer, la "moderna intensidad" (Antonio Saura *dixit*) de sus versos entreverada con ecos de una tradición felizmente recuperada (la de Villon, Baudelaire y el Aragón de *Le fou d'Elsa*), rompen con la monotonía mortal de la llamada "poesía de la experiencia" y sus inexpertos cultores. La singularidad de *Mascarada* no estriba en una mera *descente aux enfers* sino en la rup-

tura e innovación que arrastran al lector desde el alborozo popular de un "verano que sabe a verberna", de un "verano en ropa de calle" a fiestas más íntimas —"entre la luz desmaquillada" y los "astros de la noche cósmética"—: a las del "presente de las dos lunas/ oro depuesto de lo más tibio".

La violación del tabú exige un rigor ético poco común en nuestra reciente literatura peninsular, entregada en cambio a la estruendosa comercialización del amor o sexo más pedestres y zafios. La aventura estética de Gimferrer al desvestir lo oculto y exponer a la luz la materia expelida y juzgada innoble le fuerza a la apuesta más alta. Cuanto más "sucio", "vil" y "abyecto" sea, según los criterios de la sociedad bienpensante, la forma del amor cantada por el poeta, mayor será su empeño en forjar el lenguaje que la transmute en belleza, en verbo de luminosidad irradiante. Si Quevedo expresaba su coprofilia con fines satíricos, en la vena de la rica tradición de la Baja Edad Media, Gimferrer busca, a su vez, las palabras más nítidas para alzarla a una dignidad artística que desmascare el tabú y proyecte su transgresión a un doble ámbito, estético y moral. Nuestro asombro inicial, el nimbo de extrañeza con el que nos arropa el poeta, ceden paso a la admiración por la magia verbal, el leve encadenamiento de unos versos que, al elevar lo tenido por inferior al nivel de lo cimero, extienden las fronteras de lo decible y muestran la inanidad de las barreras represivas contra la manifestación alquilarada de las pulsiones más íntimas y veladas. El territorio de lo sacro no tiene fronteras: el poema de Gimferrer es así, como el de su paisano Palau y Fabra, la obra de un alquimista:

Ah el ángel de la coprofilia
la piel de armiño de los ángeles

el doble arcángel de las nalgas
frufú de noches clandestinas
de una colegiala de París
el gotear del cobre líquido
nalgas que dan melocotones
regalan monedas de moka
aroma de ámbar subterráneo
Ay el amor de las dos ancas
No me toquéis nunca esta luz...

La estructura verbal del verso catalán, más dúctil y maleable que las del castellano, podrían haber desalentado a un traductor enfrentado a la difícil empresa de trasladar un poema de la enjundia y características de *Mascarada*. La aguda observación de Blanco White sobre la dificultad con la que lidian nuestros poetas, "derivada de la longitud de la mayor parte de las palabras, la escasa variedad de las terminaciones y lo abultado de los adverbios", ha sido resuelta por Justo Navarro con gran inteligencia y sensibilidad. La corriente poética fluye, contenta al oído y satisface el ánimo. La atmósfera irreal de la celebración de los amantes en el encuadre festivo de un 14 de julio —música, bailes, desfiles patrióticos— nos invita a una contemplación/audición lúcida y sonámbula:

En las tijeras de la noche
este ejército de faquines
Los vio Baudelaire en París
inyectándose algún gin fizz
como una orquesta demacrada
El Lucifer del siglo veinte
lleva colorete en la cara

La doble versión del texto permite al lector bilingüe pasar de un idioma a otro sin desniveles ni asonancias. Quien no haya calado en *Mascarada* puede hacerlo ahora con la certeza de que su inmersión será una caja de sorpresas: como dijo bellamente Góngora, "extraño todo, el designio, la fábrica y el modo". ◀

DANUBIO TORRES FIERRO

REUNIÓN DE FAMILIA

De Julieta Campos



Alfaguara, México, 1998.

Reunión de familia, el libro de Julieta Campos que hoy nos convoca, se emplea por lo menos de tres formas distintas.

—como título global de un proyecto literario que recoge ficciones y una obra dramática escritas entre 1965 y 1987;

—como título del prólogo que revisa críticamente ese proyecto, y el itinerario tanto literario como personal en el que se desplegó;

—como nuevo título de una novela de 1965: en efecto, *Muerte por agua* pasa a llamarse *Reunión de familia*.

El conjunto debe entenderse, por tanto, como una reunión de afinidades, convergencias y correlaciones. Estaríamos ante un universo solidario y autosuficiente, nítidamente recortado en sus alcances y sus fronteras. Y a esas analogías e identidades la autora les añade, además, un rasgo común que no duda en enunciar de manera categórica: "La reunión de estas ficciones —señala en el prólogo— significa que las contempló como un trayecto concluso". Es revelador, y muy notable, que la autora se exprese de forma tan radical acerca de su propia obra, una obra íntima y personal en la medida en que es obra de creación, escritura que "reafirma la vida" y que es "sueño que articulamos cuando estamos

despiertos". Claro: que Julieta Campos hable de "trayecto concluso" no implica que aborrezca o reniegue de esas ficciones. Implica, sí, que ha sido capaz de una gimnasia de distanciamiento y, desde ella, ha podido situar en su justo lugar esa etapa de su escritura, contemplarla con cierta lejanía, separarse de ella. Es una gimnasia saludable: desacraliza lo hecho en un determinado momento y lo descongela.

No es extraño que ocurra así. Una de las constantes de estas obras es la reflexión crítica que internamente las contamina. En efecto, cada una de las piezas es no sólo una narración dramática que avanza y se despliega sino, también, una meditación acerca de los resortes que las articulan y los mecanismos —ocultos, impersonales— que las organizan. Pasión y razón, luz y sombra, sentido y sin sentido se alternan, coinciden se complementan y han estado presididos, en toda ocasión, por una voluntad de claridad (en su acepción de lucidez, de limpieza, de vislumbre) que es central en los textos de la autora y que en muchas oportunidades los hace levitar y les presta su singularidad más intransferible. Esta vertiente de claridad expositiva, y de además crítico, aparece en *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* y *El miedo de perder a Eurtíce* que figuran en este volumen como la *Función de la novela*, *La herencia obstinada* y *Un heroísmo secreto*.

El hecho de que Julieta Campos juzgue estas obras de *Reunión de familia* como un "trayecto concluso" es más una afirmación personal y profesional que una negación derogativa y canceladora. Veamos primero el aspecto profesional, entendiendo por tal el área creadora, la manifestación estética. En esta zona, y frente a sus obras, la autora reconoce la existencia de un universo

literario en el que las preocupaciones y las obsesiones, y el modo de vehicularlas, están contundentemente datadas, como si al pie de página apareciera una fecha. En ese mundo, el relato que se escribe no acaba de configurarse, la búsqueda de satisfacer un deseo no encuentra su cauce y hay muchas más preguntas que respuestas... En esos escarceos, en esas cabriolas, en esos encubrimientos circulares y reiterativos, la autora llega a vislumbrar lo que describe como "un imperativo para decir el hiato entre mi memoria personal y dos memorias históricas que me sollicitaban y me eludían por igual". Descubrimos, entonces, con la autora, en esos textos intangibles que son los suyos, cómo la biografía se vincula con la escritura y la literatura. Cubana afincada en México, la autora intenta en sus piezas dar voz a sus fragmentos, traducir su "identidad ambivalentemente" y, de paso, atender a una y otra solicitud. Escribir es así inventarse una identidad, aunque se trate de una identidad esquiva y engañosa, y es también crear un mundo que represente una alternativa a las insuficiencias del mundo real. Lo que se desprende del vínculo entre biografía y escritura es, además, lo que Nathalie Sarraute llamó la emergencia de un "movimiento interior", un movimiento interior que, ajeno a las reducciones psicológicas, desemboca en la palabra y se corona y consume en ella. "La palabra poética —dirá Julieta Campos en otro lugar— multiplica en espejos innumerables su don de configurar otra realidad, a imagen y semejanza del deseo".

Dije antes que la visión de este conjunto de obras como un "trayecto concluso" por parte de la autora era una afirmación personal y creadora, y lo recuerdo ahora porque habla de su capaci-

dad vital: Julieta Campos se ve a ella misma en el tiempo histórico que ha sido el suyo, se sitúa en él sin remilgos y, al reconocerse en sus propias huellas, se lo apropia y se dispone a saltar a otra cosa, a otro destino. Es un rasgo de valentía que debe ser bienvenido. <

* Palabras leídas en la presentación del libro *Reunión de familia*, de Julieta Campos, el jueves 12 de febrero.

FABIENNE BRADU

PASTORAL HOTEL

De Claude Michel Cluny

Verdehalago, México, 1998, 169 pp.
Traducción de Jorge Nájjar.

En ocasión de un viaje a Cuba, México y los Estados Unidos, en 1927, Paul Morand apuntaba en el cuaderno que habría de convertirse en *Hiver Caraïbe*:

Me gusta el desierto. Los árboles nunca tienen más de cincuenta centímetros de altura y se esfuerzan por seguir siendo corales, porque aquí fue el fondo del mar. Es el gran desierto del centro de América. En treinta horas más, se volverá el desierto de Sonora; en cuarenta horas, el de Arizona; en cincuenta horas, el del Colorado, pero siempre es el mismo desierto. En el fondo del horizonte, hay una cadena de montañas que no sirve para nada en absoluto, salvo para enmarcar el paisaje de un azul que recuerda los mosaicos de plumas que, mucho antes que los chinos,

hacían los aztecas para representar los colibríes.

Este es el paisaje de varios cuentos de *Pastoral Hotel*, pero la coincidencia no se agota en los territorios compartidos. Porque nunca hay que invocar en vano, ni a Dios ni a nadie, la mención de Paul Morand debe entenderse como la presencia tutelar de una raza en extinción, a la par de Valéry Larbaud y Henri Michaux, y de la cual Claude Michel Cluny es hoy uno de los herederos más genuinos y destacados. Me refiero, por supuesto, al linaje de los grandes escritores viajeros.

Pastoral Hotel, lejano eco del Hotel Belvédère de Paul Morand, reanuda con la tradición nómada desde la ficción, al tiempo que marca sus distancias con el inventor de la velocidad y del viaje consumado como un café-express. En efecto, a diferencia de Paul Morand a quien le bastaba bajar la ventanilla del coche para exclamar: "¡Ya vi!" y seguir la fuga hacia adelante, Claude-Michel Cluny parece incrustarse en los parajes de sus cuentos como un molusco que se beneficiara del cobijo de su concha para, desde allí, oír, ver y palpar el entorno natural y humano. Aunque cada cuento se sitúe en un momento previo a algún tipo de catástrofe o desmoronamiento —la muerte natural o el asesinato, una decisión individual o la decadencia de un imperio—, el tiempo se antoja dilatado y demorado, como si difícilmente fuera a agotarse en la peripecia y así pudiera sugerir la angustiada y etérea duración de la inminencia.

Claude-Michel Cluny es un escritor minuciosamente elíptico, que esculpe ritmos y arma *collages* narrativos, gracias a la movilidad de sus ojos capaces de registrar la cercanía y la lontananza, en sucesivos cambios de enfoque, que lo mismo perciben

las vetas de una piedra o las turbias manchas en un linóleo, y los movedizos tonos del cielo y el bullicio abigarrado de los puertos vistos desde la proa de un barco o la terraza sombreada de un hotel lujoso. Por supuesto, el oído completa y duplica la percepción del entorno, como si la escucha de Claude-Michel Cluny fuera a un mismo tiempo atentísima y distraída, dando así la ilusión de un narrador que fingiera limitarse al papel de transcriptor de la realidad. Pero, allí donde a veces evoca irremediamente a Paul Morand, es en las pinceladas de una prosa que crea un suceso, un paisaje o un carácter a través de una imagen sorpresiva y sobremana sugestiva. Así, por ejemplo, unas latas de cervezas bien heladas están "llenas de vaho como las penas de una estrella de folletín"; las minúsculas capillas de las iglesias mexicanas erizan el cielo como "dientes cariados"; el sueño resulta ser "ese creador de ilusiones entre los débiles"; el golfo de Florida, "una bandeja de aceite cansada de freír el mismo minúsculo barco, inmóvil, semejante a un pescado muerto". Vista desde la balastrada de uno de los morideros de Florida, como llamaba Julien Green a los hoteles para ancianos estadounidenses, "... la luz disuelve los días. Y sólo se consigue ver el espolvorear pegajoso, el centelleo, el deslumbramiento". Durante una travesía en barco a la India, como si Claude-Michel Cluny fuera por un momento una reencarnación de la Katherine Mansfield de *Pensión de alemanes*, aparece "un joven clérigo sonrosado, lo bastante tartamudo como para ser capaz de realizar la hazaña de pronunciar dos sermones a la vez. No obstante, y ya que el pobre se ponía cada vez más pálido, Dios le hizo volver a su cabina antes de que sirvieran el *roast beef*". El mismo narrador de "A este

lado del mundo de los muertos" propone esta inmejorable descripción de la belleza hindú: "¡Cómo olfan a heno y a hierba fresca los cutis bronceados de los muchachos!", y de pronto suelta esta insuficientemente ponderada advertencia: "En el trópico tenemos que aprender muy pronto que en realidad nunca hay tregua". Y, con ciertas resonancias rilkeanas, se pregunta: "¿Acaso el mal reside sólo en el deseo y no más bien en quien le concede respuestas?", o afirma: "La vida es siempre ir algo más allá de lo que otros suponen". También hay que leer estas afortunadas fórmulas como los temas mismos de los cuentos.

La paleta de pinceladas podría ser mucho más extensa, porque de eso precisamente está hecha la prosa de Claude Michel Cluny: pinceladas que pintan esas situaciones cuando nada espectacular se manifiesta aún, sino que se prepara un sordo y soterrado drama, el escalofriante desajuste entre la irrisión de los destinos humanos y la magnificencia de la belleza natural, hasta que todo vuelve a cerrarse en la "cruel serenidad" de una noche cualquiera. Su percepción de la belleza podría coincidir con la definición que arriesgó Baudelaire en *Fusées*: "Es algo ardiente y triste, algo un poco vago, que deja libre curso a la conjetura..." Pero la tersura de Claude Michel Cluny es engañosa: en casi todos sus cuentos, curiosamente, hay una presencia militar, entre acechante y en proceso de descomposición, que es como una tela de fondo sobre la que se inscriben o se escriben destinos individuales involuntariamente truncados por las guerras; también se reitera la aparición de lisiados, cuerpos jóvenes o viejos mutilados por la insensatez de los hombres y un absurdo ímpetu patriótico, en fin, existe una presencia

de la violencia que no parece suceder dentro del cuento, sino tras bambalinas como en las tragedias clásicas. "Entregarse a la hierba", el cuento que narra la muerte de un soldado bajo la mirada de una niña asombrosamente inmóvil, podría ser una variación de "Le dormeur du Val" si Rimbaud hubiese andado por Indochina o Vietnam hace unos cuantos años.

Debo confesar que el Claude Michel Cluny cuentista fue para mí un descubrimiento que me hizo oscilar entre el asombro y la admiración pero, sobre todo, me hundió en una lectura hipnótica, que se me ocurre atribuir a la gran seducción de la prosa. Conocía al poeta y al crítico; aprecio sobremanera su capacidad para concentrar en unas cuantas líneas la esencia de una obra poética, como mes a mes lo hace en la revista francesa *Lire*. Sus artículos en el *Figaro littéraire*, apenas un poco más extensos, atestiguan sus propios descubrimientos, siempre guiados por la pasión y la curiosidad literaria, y que, además, encuentran un cauce más definitivo en su hoy célebre colección Orphée, al amparo de la editorial La Différence. Algo sabía de sus legendarias y largas escapadas a las regiones más apartadas del mundo —y con apartadas, quiero decir lejanas y solitarias—. La primera vez que oí hablar del personaje fue en el aeropuerto de la Ciudad de México: yo llegaba de un viaje, él se iba a otro después de una breve estancia en el país para presentar su libro de poemas *Los Osoletas*, traducido por Aurelio Asiain y Aurelia Álvarez para la editorial Heliópolis. Un amigo común me señaló un avión de Japan Airlines a punto de despegar, y me dijo: "Allí va Claude Michel Cluny". Fue un desencuentro frustrante, pero bastante elocuente de la clase de escritor que es Claude Mi-

chel Cluny. Por fortuna, ahora lo tenemos entre nosotros, gracias a la traducción de Jorge Nájjar, por el dilatado y deleitoso tiempo de *Pastoral Hotel*. ◀

FABIO MORÁBITO

EL CARA DE NIÑO Y OTROS CUENTOS

De Luis Ignacio Helguera

Ediciones sin nombre, México, 1997.

Como quien ordena su casa, Ignacio Helguera ha publicado hace poco dos libros que seleccionan lo mejor de lo que ha escrito hasta ahora: *Murciélago al mediodía* (Editorial Vuelta, 1997), que reúne poemas en verso y en prosa, y *El cara de niño y otros cuentos*, donde el autor ha reunido sus cuentos publicados en revistas y suplementos. No se trata tan sólo de una recapitulación. Creo que con estos dos volúmenes Helguera nos está dando la versión definitiva de *Traspacios*, su primer libro, mezcla de aforismos, relatos y poemas, en el que ya estaba Helguera de cuerpo entero, pero un Helguera todavía un poco azorado por su vocación múltiple y danzarina y tal vez secretamente ansioso de parecer menos híbrido e inclasificable de cómo lo mostraba aquel librito. Creo que *Traspacios*, no obstante su delgadez, debió de parecerle a su autor:

• Texto leído en la presentación del libro, el día 10 de febrero en la Casa Lamm.

no como un fracaso, sino como un trabajo inconcluso, donde varias cosas se quedaban en boceto, y me parece que todo lo que escribió después fue una lenta corrección y profundización de esa explosión primera. El resultado lo vemos hasta ahora, y el proceso, además de largo, no debió de ser indoloro. Pocos autores en su debut han tenido como Helguera que parar golpes aquí y allá y vencer dudas y desánimos interiores para acabar de encontrar su propia y peculiarísima manera de entender y sentir la escritura. Pero ahora, a la menos, tenemos a un verdadero escritor, ahí donde otras rutas menos escarpadas sólo nos han dado aficionados a la literatura. Creo que con estos dos volúmenes Helguera cierra un primer ciclo de su obra y se cura de todas o casi todas las heridas que le acarreó su primer libro, al que sin embargo se mantuvo siempre fiel, y esta fidelidad la agradecemos ahora, al tener en las manos dos libros impecables en que su vena se bifurca en obediencia a una distinción de género —prosa y poesía— que en su caso es muy tenue, como lo muestra el hecho de que uno de los textos del primer libro, "El cara de niño", pase al segundo libro y le de su título, confirmando así la íntima cercanía entre ambos volúmenes. Una cercanía que recuerda la de las dos hermanas siamesas, Renata y Roberta, protagonistas de uno de los cuentos. Creo incluso que "Siamesas" puede leerse como una clave de los tormentos estilísticos de Helguera, quien siempre jaloneado por la poesía y la prosa, decidió desde el principio fundirlas en el mismo texto. La penúltima frase del cuento de las siamesas: "La vejez las ha vuelto tolerantes y, por fin, una sola persona", que señala la definitiva fusión de las dos hermanas después de una vida hecha de enfrentamientos, re-

conciliaciones, odios y nuevas reconciliaciones, ¿no alude acaso a esa otra difícil convivencia, la de la poesía y la prosa, en la escritura del propio autor, y a los esfuerzos de éste para darles un convincente techo común en la misma página o, si queremos usar una imagen del mismo cuento, para hacer de esas dos criaturas distintas una sola planta, una sola "rama de dos flores"?

Pero las hermanas siamesas pueden verse como un emblema de este libro por razones que van más allá de lo estilístico, porque expresan ese dilema de toda relación humana que consiste en que la afinidad, cuando es profunda, es siempre dolorosa, y genera, junto con el amor y la ternura, el odio y la asfixia. Más cerca se está del otro y más compenetrados estamos con él, más agudamente sentimos que nos oprime, que no nos deja ser con la plenitud que quisieramos. La cárcel como el precio de toda intimidad es precisamente el tema del cuento que da el título al libro, donde un hombre que acaba de aplastar en presencia de su hijo a un "cara de niño", descubre en los últimos estertores de ese repulsivo insecto su infancia aplastada y retorcida, su propia cara de niño que perseguían los grandes. Pero esta revelación —ahí está el toque magistral de la pequeña fábula— es posible justamente en virtud de la presencia de su hijo, que lo obliga a tomarse en serio la expresión "cara de niño" y con ello le permite darse cuenta de su triste pasado de niño—escarabajo, obligado a arrastrarse bajo el yugo de los mayores.

Es éste uno de los puntos fijos del ideario de Helguera: la infancia vista como la verdadera fuente de nuestra sabiduría y de nuestras intuiciones profundas. Sólo de niños somos clarividentes, después nos vemos obligados a llevar una identidad y una más-

cara que, para el caso, son la misma cosa. La primera máscara es la de nuestra presunta identidad, que es igual de impenetrable que la de plástico o de cartón con que a veces nos disfrazamos. Así, en el cuento "Fiesta de disfraces", en que uno de los invitados de la fiesta, un hombre disfrazado de oso, cae repentinamente al suelo, víctima de un ataque al corazón, el horror que produce su muerte no se compara con el que provoca, unos instantes después, el descubrimiento de que nadie lo conoce. Debajo de su máscara los otros invitados encuentran la cara de un desconocido, alguien que probablemente se equivocó de fiesta o, peor aún, un ratero que entra disfrazado para robar. Encuentran pues otra máscara o, mejor dicho, encuentran al muerto que son todos debajo de sus máscaras. Igual que con el cara de niño, un ser inerte, sin vida ya, sin disfraz, se ofrece como el espejo de las miserias de los otros, y para Helguera la infancia se emparenta con esta zona de agonía en virtud de su incapacidad de mentir, que es también su incapacidad de cubrirse. Sólo los niños, parece decirnos Helguera, no han perdido, como los animales, la secreta confianza en el mundo, porque su identidad es fluctuante y variable. Se entiende, por eso, el particular atractivo que ejerce sobre Helguera el tema de la anormalidad, física o mental, que es vista como el último lazo con el mundo prodigioso de la infancia. Las hermanas siamesas, incapaces de definirse individualmente, representan esa región más vasta y elemental que abandonamos cuando adquirimos una identidad precisa. Su vida es un infierno mientras se empecinan en diferenciarse y se torna paradójicamente más humana cuando, cansadas de tanto retorcerse, deciden ya no vivir como hermanas, sino como gatas

siamesas. Entonces, inmersas en una existencia más instintiva, donde poco importa ser uno o ser dos, recobran bajo el sol la plenitud de vivir.

Este estado intermedio, prehumano, confuso e infantil, está presente de uno u otro modo en todos los cuentos de Helguera. Siameses son los dos carniceros de esa estúpida estampa titulada "Carnicería", quienes, al igual que las gemelas, no saben si odiarse o quererse, al grado de que un gesto aparentemente criminal como la cuchillada que uno de ellos le propina al otro al final de un apretado intercambio de insultos, toma el aspecto de un gesto de ruda camaradería. "Ya, ya Chenco, no le hagas al payaso, que apenas si te rocé", le reprocha el gordo a su compañero que se desangra doblado sobre la mesa. "Andale, ya párate, no seas maricón". Mientras tanto, un niño que acaba de entrar a la carnicería, ha observado imperturbable el pleito. "Y tú, patroncito, ¿qué vas a llevar?", le pregunta el carnicero gordo que empuña todavía el cuchillo que acaba de hundir en la panza de su compañero. El cuento termina con esta frase y no sabemos qué contestará el niño, pero intuimos que, lejos de huir, responderá: "Un kilo de bistec", o algo parecido. Porque la sustracción de peso que produce su presencia muda no responde a la necesidad, como podría pensar un lector despistado, de ilustrar el tan manido surrealismo de nuestro país, sino que se debe a esa ligereza e hibridez generales, a esa indefinición de los papeles humanos que es el verdadero tema de fondo de las historias de Helguera. Indefinición que en "Carnicería" se expresa vívidamente a través de la confusión entre la sangre del hombre acuchillado y la de las reses colgadas. El crimen es atenuado gra-

cias a esta confusión y flota en una zona ambigua que es justamente la zona representada por el niño, la zona de las conexiones inesperadas y de la preponderancia del sentimiento lúdico sobre el sentimiento trágico, como si el niño, el "patroncito", hubiera silenciosamente orquestado toda la escena desde el otro lado del mostrador.

Tocamos aquí el método de exploración preferido de Helguera, que consiste en adoptar una mirada infantil, no selectiva, confiada más en el ritmo de las asociaciones que en la sucesión meditada de los hechos. Esto explica tal vez el peculiar ritmo musical de su prosa, menos interesada en construir y proponer que en exprimir las líneas que se van ofreciendo en el camino, y explica asimismo la presencia recurrente de movimientos deambulatorios y obsesivos en la trama de sus historias. "Rotaciones" se llama, justamente, el cuento que cierra el libro, pero igual pudo haberse llamado así el primero, titulado "Vivieros", donde se nos presenta la situación kafkiana de un invitado que no logra cruzar del todo el umbral de la casa de sus anfitriones, a causa del vertiginoso movimiento rotatorio de estos últimos, un hombre y una mujer que, después de invitarlo a su casa de campo, lo van relegando con frases huecas, sonrisas y repentinas desapariciones a una zona de exilio, a una estrecha franja de fiebre en que el hombre se debate desorientado. Cuando por fin la sed lo empuja hacia los bebederos de las caballerizas, en el momento en que se dispone a beber, una turba de caballos desbocados pasa a su lado en el camino entre los álamos, levantando una gran nube de polvo. El hombre, entonces, se inclina para beber, bebe lenta y ávidamente y el agua le sabe al

trote furibundo de los caballos que acaban de pasar. El cuento se cierra con esta imagen que sugiere un comienzo de metamorfosis, quizá la conversión del hombre en caballo o su inmersión pánica en la naturaleza que lo rodea. Hay en su inclinarse sobre el agua de los bebederos una evocación de Narciso, pero aquí no es la propia identidad la que se descubre o se conquista, no es consigo mismo con quien el individuo se fusiona, sino con el latido profundo de su entorno, con el temblor que viene de abajo y lo homologa de golpe al todo que lo rodea, liberándolo momentáneamente del sucederse confuso de las apariencias. Volvemos, así, a la siamesidad del principio, al rechazo de una identidad peculiar en pro de una posible identificación con el otro que, si bien dolorosa y claustrofóbica, es la única capaz de aplacar nuestra sed profunda de ser. En el fondo, para Helguera, la verdadera cuestión no es saber quiénes somos, sino dónde estamos. Esta es la incansante pregunta de la infancia. Y para él, aquel que abandona completamente su cara de niño, esa cara confusa en constante transformación, está condenado a una súper cara, es decir a una máscara, y a llevar una existencia exterior, a aplastar y a ser aplastado. Cuando las hermanas siamesas aceptan por fin su dualidad intrínseca, su incapacidad interior para ser una y no dos, consiguen aceptarse la una a la otra, admitiendo después de mucho penar su vocación mixta, su indefinición de género y su derecho a no poseer una sola cara ni una sola verdad. Y creo que Helguera, con estos dos admirables libros siameses publicados a poca distancia uno de otro, ha ganado con creces, después de mucho penar, este mismo derecho. ◀

DAVID MEDINA PORTILLO

MARGEN/LLAMAR A CAPÍTULO

De Enrique Fierro

Distoria, México, 1998.

¿Cuáles son las cosas a las que Enrique Fierro da cabida en el breve universo poético de *Margen*...? Un árbol al fondo del jardín, una mesa bajo el parasol que nos protege de la luz meridiana en tardes de plácida lectura, la brisa tenue de una fuente o un río, el silencio de los pasillos, el breve recuadro de una ventana que delimita el paisaje inmediato, etc. Al parecer se trata de elementos si no domésticos, sí esencialmente de "uso" diario —nada más lejos de él que las odas y codas al jitomate y la cebolla.

Escribo de "uso" diario eludiendo, a propósito, el término *cotidiano* aceptado en estos casos. Hay en dicha cotidianeidad algo de familiaridad que, para el caso de Fierro, sería equívoca. En efecto, un rasgo de Fierro que me inquieta, y que se repite puntualmente en casi todos sus títulos de poesía, es cierto nervio agónico (en la amplia acepción de lucha), una lacerante extrañamiento consecuencia de la aceptación y crítica —a un tiempo— de aquella realidad inmediata.

Cipreses calvos. Pinos.
Aires de río. Cálidas
y entrevistas calles
que bajan y suben.

Solícita la mano
se lanza al sur del sueño
y recoge otras manos
de otros meses y años
mientras aquí la esperan
desde siempre y apenas
confusión y jolgorio.

Cito este poema de *Margen...* como ejemplo de aquella aceptación del mundo en tanto diversidad —el demonio de la pluralidad—, decía Enrique Molina—. Sin embargo, junto a esta sabia apropiación de la diversidad de las cosas, se da en Fierro un movimiento pendular que, por paradójico que parezca, lo lleva a un extremo opuesto, a un alto grado de distanciamiento escéptico.

En términos formales, dicho escepticismo se convierte en un laconismo poético que entra de lleno en la fragmentación de los sonidos y contenidos del poema. O dicho con otras palabras, en la

poesía de Enrique Fierro se da una suerte de colisión entre los discursos lógico y analógico, dejando como resultado una especie de ecuación verbal mínima asediada por el silencio o, por qué no decirlo, amenazada por una vigilia estéril.

Prefiero callar: hacer silencio.
Entonces puedo leer lo que leo:
el fin que es el principio
y que se torna mancha,
mancha de tinta al borde
de las cosas que fueron:
como la vez que somos.
Lo demás es un fraude.

El demonio de la diversidad se traviste aquí en fantasma de la unidad. Ahí radica el sentido agónico al que me he referido: un drama escenificado con los elementos del lenguaje a los que se les interroga por un más acá o más allá de las palabras. Tengo la

impresión, en este sentido, de que hay en la poesía de Enrique Fierro un afán de trascendencia que no se atreve a decir su nombre, a ordenarse en nombre de aquella anhelada unidad. No hace falta abundar en referencias y ejemplos; se trata, nuevamente, de una justa ganada por el escepticismo radical desde el que Enrique Fierro habla y escribe: esto es: situado al margen de la apelación directa y pormenorizada (y nada más significativo que el título de este volumen).

Para Fierro no hay un pacto de correspondencia mutua en virtud del cual el mundo y el trasmundo acudan al llamado del lenguaje; siempre se da, en este sentido, un tramo último no recorrido, una distancia insalvable trátese de las cosas en tanto cosas o de aquella unidad trascendente que las justifica. Por lo mismo Enrique Fierro es uno de los autores latinoamericanos de hoy más extraños. Y si es verdad que en cada nuevo volumen todo poeta reinicia o reescribe un idéntico y largo poema, el dictamen se aplica con suma justicia al autor de *Margen...* Las páginas de sus libros se parecen entre sí en la medida que responden a una especie de fijeza en el vacío, de vertiginosa fijeza a partir de la cual van surgiendo las palabras y hojas que testifican a favor de una lucha entre la ausencia y la presencia, entre el sentido y el sinsentido de la realidad y la escritura. De acuerdo con ello una summa poética de Fierro sería, a fin de cuentas, una pasmosa acumulación de fragmentos destinados a poner en jaque nuestros juicios y prejuicios poéticos. Por ejemplo, y lo planteo como pregunta ya que yo mismo carezco de respuesta: ¿se puede oír el llamado del silencio y, entre tanto, seguir escribiendo? Enrique Fierro parece haber asumido desde el inicio los riesgos de esta asignatura difícil. ◀

