

(demostrar) un Octavio Paz astringente, autocomplaciente que se halla a un grado de alcanzar la incorporeidad. Uno se niega a aceptar a Octavio Paz seccionado de la vida y de la historia. Flaco servicio se le hace a Paz pintándolo como un humanista superdotado, místico aéreo alejado de toda contingencia. Magis insiste, por ejemplo, en que “la poesía social (‘revolucionaria’ si se quiere) de Octavio Paz se hizo expresión de un compromiso con la realidad total del hombre antes que una mera forma de militancia política” (p. 15) y hace a un lado la crisis española para refugiarse dos párrafos después en la *inanité sonore* de la “visión poética” y la “metáfora trascendente”. Paz no es tan hermético y esto parecería afán de hermetizarlo en el otro sentido. ¿Cómo si no entender el que se insista hasta en que Paz “excluye del todo lo puramente anecdótico del poema”, como si las anécdotas pudieran diluirse en la pureza de la expresión? Así, el Paz que se insinúa en la segunda parte del trabajo “Estación violenta” resulta mucho menos improbable que el Paz ser humano inscrito en la historia, ignorado totalmente para evitar biografismos tergiversadores que empañarían otro principio del formalismo: el texto vive autónomamente de su productor, y que quizá hubiera resultado mejor. Mas cómo evitar caer en eso si en el planteamiento de los objetivos Magis advierte que “las circunstancias históricas (estructura sociocultural, ‘ideología’ y hechos que los explican o ponen en crisis) no son ‘determinantes’ de la creación literaria”? Bueno, o todo o nada. Pero el Paz que se le filtra por el cedazo del método a Magis, ideológicamente, es una especie de Aquamán pomposo y acrítico que se mueve con immaculada soltura en un océano bastante sucio. Por ejemplo: Magis acepta que Paz sufre “la existencia ingrata del hombre dividido” pero que eso no es tan serio porque “Paz se mantiene de pie gracias a la terca confianza en otra forma de ser y en otra manera de realizarse” (p. 217) que es la del “desterrado”; los poemas que se dan bajo la forma de la interrogante (que en Paz no son pocos) “equivalen casi siempre a una propuesta cuando no a una afirmación” (p. 222); hasta el insomnio deja de ser desgarramiento y confusión para convertirse en “un estado propicio para las más profundas revelaciones” (p. 227). Sostiene incluso esta tesis: Paz “alcanza la plena realización de su propio yo y por añadidura se le revela un nosotros esencialmente inclusivo:



el yo sólo llega a ser en la comunión con los otros, quienes a su vez se realizan gracias a este yo que ha podido hacerse” (p. 232). Así Paz usurpa (el Paz de Magis) —“los otros se realizan gracias a este yo” cámara— las funciones dispendiosas y amalgamadoras que hasta hoy creíamos propias del gran Og Mandino. Si, por ejemplo, Paz, cuidadoso —sobre todo en un país como el nuestro donde la crítica siempre se vigila para no herir susceptibilidades o para conseguir canonjías— duda, DUDA, y considera que la facilidad expresiva entraña el peligro de no decir nada (“Mutra”) Magis dice que no, que terminará “por realizarse plenamente: ‘inventa’ su palabra y descubre el camino para llegar a la poesía” (p. 243) que, lejos de ser el lugar propiciatorio de la crisis, adquiere las virtudes curativas del bálsamo bengué. Pero si hasta “tiene la elegancia (Paz) de no recurrir a las imágenes irreverentes por gusto de escandalizar, influencia muy superficial del ‘satanismo’ de Baudelaire y de algunos de sus discípulos en la que se quedaron ciertos poetas con un pie en el Posromanticismo y otro en el Modernismo” (p.148) como Leopoldo Lugones, lo que a sus ojos (de Magis) reivindica a Paz y borra, al tiempo, de un plumazo las preocupaciones de necios como Huxley o Pierre Emmanuel que sí le dieron seriedad al asunto (como Paz mismo en *Los hijos del Limo*).

Tanta pretendida pureza y sofisticación (parecería que a Paz, según esto, jamás lo picó abeja dorada alguna del jardín de Petronio, como decía Darío de Theo Hannon) abotaga e irrita. Otra vez: o todo o nada. Valéry mismo dijo alguna vez que

hasta el espíritu es un “animal con instintos”. De haber querido nada más una descripción estilística de la poesía de Paz hubiera sido importante y significativo, como lo son las dos secciones dedicadas al asunto. Pero en el libro hay otros elementos en juego. La descripción que, hace años, hiciera Pacheco de “Piedra de sol”, Phillips, repito, en su capítulo “El modo místico” o Jean Franco en “El espacio”, son buenos ejemplos de lo que se puede hacer con una poesía tan gratificante como la de Paz. Cuando Magis basa su crítica en lo que se puede hacer con el texto es buena; cuando, con o sin intención, habla de él desde afuera es malo. Ya lo dijo Blöcher hace años: sólo el intelecto puede (y debe, agregaría yo) contribuir a desban-car la estéril antinomia entre arte y vida.

Guillermo Sheridan

* Carlos H. Magis. *La poesía hermética de Octavio Paz*. El Colegio de México. Serie “Estudios de Lingüística y literatura” núm. VII. México, 1978.

Declaro sin escrúpulo

EL PROLOGO

Declaro sin escrúpulo, volumen que reúne las narraciones de siete nuevos escritores mexicanos tiene un panegírico, a manera de prólogo, escrito por Pedro Orgambide, quien también inaugura aquí una nueva esquematización de la literatura mexicana cuando apunta que estos jóvenes “superan dialécticamente viejas alternativas: literatura

regional/ urbana; realista/ fantástica/ estética/ política". Orgambide exclama que estos escritores tienen un carácter "revulsivo renovador" y anota que en ellos se pueden encontrar "formas tradicionales y otras de penúltima moda" como puntuaciones y estilos de los narradores de la década pasada, para agregar que a diferencia de los escritores de la llamada corriente de "la onda", los nuevos, es decir, los que participan en este volumen, utilizan el inglés porque tienen un "sentimiento descolonizado". O sea: para Orgambide, aquellos fueron unos muchachos alienados que nunca se dieron cuenta de la terrible opresión colonial a que estaban sometidos y de la cual se han liberado, pluma en ristre, quienes aportaron colaboraciones para *Declaro sin escrúpulo*. Y el lector termina, exhausto, preguntándose si será tan fácil señalar —como— "colonizados" y por lo tanto despolitizados y desconcientizados, a escritores como Juan Tovar, al José Agustín que tiró un rollo archipolitizado y lúcido en el prólogo a las obras completas de José Revueltas, o a un René Avilés Fabila cuya obra se puede criticar por todo menos porque carezca de "un sentimiento descolonizado". ¿No será que Orgambide está confundiendo a esos autores con los personajes que crearon? La cosa está como para pensarse más seriamente.

EL CONTENIDO

Ignacio Betancourt que con *De cómo Guadalupe bajó a la montaña y todo lo demás* ganó el premio nacional de cuento, colabora aquí con cuatro narraciones que siguen el mismo estilo de aquéllas y en las que confirma las habilidades que tiene para convertir en literatura sus divertimentos cotidianos. Pero Betancourt hace todas sus narraciones graciosas porque así evita los problemas específicamente literarios que le plantean las anécdotas. Si su trabajo tuviera un poco más de rigor, ahora estaríamos hablando del escritor más agradable y completo de cuantos pululan por ahí, en vista de la elogiada actitud lúdica que tiene ante su trabajo. Los cuentos de Betancourt valen más por lo que muestran y desmistican que por su trabajo literario, pues mezcla lo litúrgico con lo coloquial de una manera muy hábil y así rescata esa onda popular en la que tan bien se mezcla el sentimiento religioso con el desmadre.

Entrar al volumen con las narraciones



betancourtianas obliga a pensar que la narrativa actual ha huído de la colonia Del Valle y de Narvarte para instalarse en los atrios de las iglesias y en los prejuicios que ciertos ámbitos sociales generan en algunas féminas provincianas. Y es que con Betancourt, los estilos narrativos surgidos en la capital (Agustín & co.) se trasladan al interior. ¿Culpa del desarrollo, el subdesarrollo, la descentralización cultural, la industrialización, la virgen de Guadalupe o la descolonización?

Alberto Enríquez estudia estomatología (what is this?) en San Luis Potosí, y aunque no sabemos qué tiene que ver eso con la escritura, diremos que Enríquez aporta narraciones espontáneas y que además cuenta historias de adolescentes tan divertidos como Archi y Verónica (los cuales aparecen en uno de sus cuentos) y que siempre están enojados y haciendo pucheros de frustración. Su mejor cuento es el titulado *OK. Estaré tranquilo* donde cuenta la historia de un cuate medio chiflis y neuras en monólogo interior. A Enríquez le falta redondear más sus anécdotas, detallar dramáticamente a sus personajes y rematar sus historias sin dejarse llevar por el delirio de la máquina de escribir.

Alejandro García es el más chavo de todos los que fueron publicados en este volumen. Su cuento del monólogo está bien interesante y es muy efectiva la manera en que maneja la técnica respectiva; en este cuento, García le habla a un esquirolo universitario desde una perspectiva de reproche y lo pone pinto con facilidad. Este escritor enriquece sus narraciones con canciones populares y muestra que para él

escribir es un acto que tiene mucho que ver con el placer: "Te metes debajo de la cama jalas por la patita de la "a", trepas encima de ella: es una palabra gorda, escurriendo de grasa, rimbombante. La crucificas en la hoja de papel. Sale un discurso alrededor de tus piernas y sonríes sintiéndote satisfecha". Con sus dos colaboraciones al libro, García demuestra que puede llegar a ser un narrador original, con un sistema de puntuación y construcción de frases personal. Su trabajo lo presenta como un escritor de muchas posibilidades.

Alberto Huerta es zacatecano y aporta tres colaboraciones. La primera se llama *De Nuevo: Blues*, que es la habilidosa descripción de uno de esos tiempos muertos no tan muertos en donde suceden miles de cosas en el interior de los personajes: "Eres una mentirosa. No, es verdad, lo juro. La mosca camina por la mejilla llena de pecas. Un día de estos te voy a tatuar mi cara en tu estómago, para que me recuerdes siempre, para que no me olvides. El cigarro se termina." Como se ve, la narración de Huerta es de una meticulosidad casi ideática; en ella el tiempo va y viene: el personaje habla de negocios en África y cosas así, para darle a la narración un vaivén espacio-temporal muy bien logrado. En *El verano casi terminó*, (título debido a una canción de los *Doors*) Huerta se deja arrastrar por un lenguaje que lo envuelve hasta aniquilar la anécdota y donde, al igual que en *Blues*, tampoco sucede otro asunto que el transcurso del tiempo, un tiempo que se mide con la palabra. En *Pacífico Jardín*, Huerta cuenta la historia de dos fugados, prófugos, que se encierran para no ser descubiertos y que no logran su libertad debido a sus propios demonios. En este cuento, Huerta logra conciliar la subjetividad con lo concreto. Si se conserva en esta línea y abandona las miradas al ombligo que practica en sus otros dos cuentos, pronto surgirá como un narrador sensacional.

Lilia Martínez es la única voz femenina del grupo y elabora frases que sólo sería capaz de publicar Jorge Arturo Ojeda: "Que viniera una ola y los tirara después de decir te amo". Con este tenor, Martínez inicia seis párrafos que juntos intentan aparecer como un cuento, cuando apenas llegan a ser pequeñas y femeninas (tradicionales, sobadas) opiniones acerca de lo que es el amor y la vida: "Que viniera una ola rápido, rapidísimo, para destrozarnos la idea de que podrían ser compatibles sus sueños,

de que podrían seguir perdiendo el tiempo en filosofar sobre el sentido de la vida". En *Eres un muchacho solitario* describe, sin abandonar el tono meloso, a un cuate que está sentado en la banca de un parque y al que termina diciéndole "eres un muchacho que parece que se aleja porque camina lentamente". Lilia Martínez mejora muchísimo cuando, en lugar de regodearse en la plañidera, nos describe un apartamento apestoso y asfixiante, como los que salían en los melodramas de los cincuentas.

David Ojeda escribe con una gran madurez de estilo. En sus cuentos trata, abiertamente, sin cortapisa alguna, problemas sociales y políticos muy claros. En *Sobra un cadáver y un recuerdo* elabora una feroz crítica al devoramiento —y también el rechazo— que el american way of life hace de los llamados *country worker*. En el *Cumpleaños de Mamá* se avienta una severa descripción de una familia típica de la clase media. En *Ese Pinche Crucifijo*, Ojeda narra admirablemente, compenetrado con el personaje, la angustia de un hombre que se encuentra en situación límite y que recuerda con ansiedad algunos escarceos eróticos; aquí, Ojeda maneja el tiempo magistralmente y evita con habilidad las posibles situaciones melodramáticas. Al contrario de *Frankie* que es una narración llena de lugares comunes politizados, *Club de Leones* es un gran cuento; en este, Ojeda lleva la historia *in crescendo*; construye al personaje y hace avanzar la anécdota con mano maestra. Este es un cuento con atmósfera y textura, sólido, denso, donde Ojeda denuncia la "natural" corrupción militar. Hay algo que molesta en los cuentos de Ojeda:

siempre los antecede con epígrafes de escritor aspirante a premio casa de las américas y no resultan acertados casi ninguna vez. Las citas discursivas de Eisenhower o Kennedy, podrían cambiarse por un hermoso espacio blanco que evitaría la demagogia. De cualquier manera, Ojeda es un cuentista "hecho".

César Yáñez es un escritor magnífico. En *Declaro sin escrúpulos*, le publican tres cuentos donde combina lo real con lo fantástico (diría Orgambide) de manera muy convincente. Su cuento del *Mago* donde narra la historia de un hombre que se devora a sí mismo y enseguida al público, es una pequeña obra completa y exacta. Los cuentos de Yáñez tienen la cualidad de la concreción, de la sencillez y, por tanto, de la ausencia de pretensiones poéticas, filosóficas o de izquierdas, más bien, Yáñez está por la literatura en el mejor sentido de la palabra: toma la realidad y la transforma hasta lo onírico. *El Mago* concluye así: "Cuando llegó la policía, él se quitó el sombrero y lo aventó a los pies del comandante. Entonces, sin que nadie lo pudiera sospechar, del sombrero salió un conejito de color blanco que poco a poco se comió los pies del comandante y los de sus amigos ejecutantes de la justicia". Hay que leerlo.

José Buil

Declaro sin escrúpulo. Volumen colectivo de cuentos publicados por la UNAM. Ediciones de la Revista Punto de Partida. 1977. 119 pp.

La creatividad: alteridad o silencio*

Rilke escribió *El Testamento* en un momento de profundo desconsuelo, como ejercicio de análisis interior para sondear las causas de su larga esterilidad —experimentada a partir de 1914. Dicho análisis representaba un intento por adentrarse en el estado de recogimiento y reconocimiento de sí que lo podía llevar al inicio de su trabajo creador. Para Rilke, que había encauzado su vida como una totalidad dirigida hacia la meta única de ese contacto con los "Ángeles" que se manifiesta en el surgimiento creativo, la imposibilidad en que se encontró durante casi ocho años de volver a encontrar ese "contacto con las Fuerzas", que le había llevado a escribir el principio de las *Elegías*, significaba un cuestionamiento profundo y casi religioso de sus vivencias más íntimas. En ese sentido puede ser el *Testamento* un texto de gran importancia para entender, no sólo la génesis de las *Elegías de Duino*, sino el mismo fondo espiritual del poeta.

La lectura de las *Elegías* es probablemente una de las menos felices hoy en día. Como lo afirma Romano Guardini, su mensaje necesita ser captado por una atención nacida de una intensa experiencia espiritual. La falta de una concepción espiritual de la vida hace que en una época de valores "objetivos" como la nuestra conozca escasos ejemplos de dicha experiencia.

Es evidente, por otro lado, que en cualquier momento de la historia el arte ha

