

LIBROS

LA ARMazón DE LA REFLECCIÓN

POR MARIO GARCÍA

Jorge Luis Borges, *Siete Noches*, Fondo de Cultura Económica, 1980.

El Borges personal se ha hecho cada vez más complejo, irritante, contradictorio, objeto de uso a manos de intereses varios, objeto de uso a manos de sí mismo, infantil a veces, choquete otras, y en otras más muy chocantemente infantil.

El Borges escrito representa un consuelo, máxime a través de *Siete Noches*, obra que por ser tan actual adquiere connotaciones adicionales. La prolija revisión de estos trabajos, originalmente conferencias dictadas en Buenos Aires durante 1977, donde ha quedado borrada toda marca oral, más el decir del escritor argentino que es de por sí una escritura, hacen de estas páginas un liso y llano texto escrito, cuya división en siete momentos es más tipográfica que real. En efecto, las mismas tendencias tenaces sobrevuelan los subtítulos, el mismo diálogo perpetuo con los repliegues cósmicos de las cosas aparece en todos los pasajes, vestidos de temáticas distintas y ahora, quizá, ubicando al hombre en posición más próxima.

Hay que decir de una vez que aquí se encuentra a un Borges reconfortante. Su tono es el de una placentera charla de rincón de librería; hay gusto y comodidad en la comunicación, y el clásico aparato borgiano de erudición aparece bajo el estricto control de la amenidad: la referencia enciclopédica se convierte así, en la mayor parte de los casos, en brillo ilustrativo.

Como para refrenar cualquier entusiasmo reconciliador, Borges desliza un par de menciones absolutamente inútiles a "la dictadura peronista", una obsesión suya tan fuerte que lo hace reaccionar como al más sustancialista y maniqueo de los anti-borgianos.

No faltan tampoco sus inveteradas recurrencias: el laberinto, los espejos, el azar, el olvido, la materia, la cifra, lo indescifrable. Pero no actúan funcionalmente, no integran un código narrativo o discursivo sino que constituyen solamente alusiones, interesantes en algunos casos —en el capítulo relativo a sueños y pesadillas, por ejemplo—, pero en otros no pasan de recordatorio concesivo: la mueca obli-

gada que el comediante debe repetir para que su público lo reconozca ("Ese soñador —tratándose de mí— en este momento está soñándolos a ustedes; está soñando esta sala y esta conferencia...").

Y en esta línea de remedarse y continuarse a sí mismo recae inclusive en otro rictus, el de los juicios solemnemente infundados ("Nietzsche dijo falsísimamente que Dante es la hiena que versifica entre las tumbas. La hiena que versifica es una contradicción"), o en pastiches borgianos ("A Dante lo conocemos de un modo más íntimo que sus contemporáneos. Casi diría que lo conocemos como lo conoció Virgilio, que fue un sueño suyo"; o "... estamos hechos para el arte, estamos hechos para la memoria, estamos hechos para la poesía o posiblemente estamos hechos para el olvido").

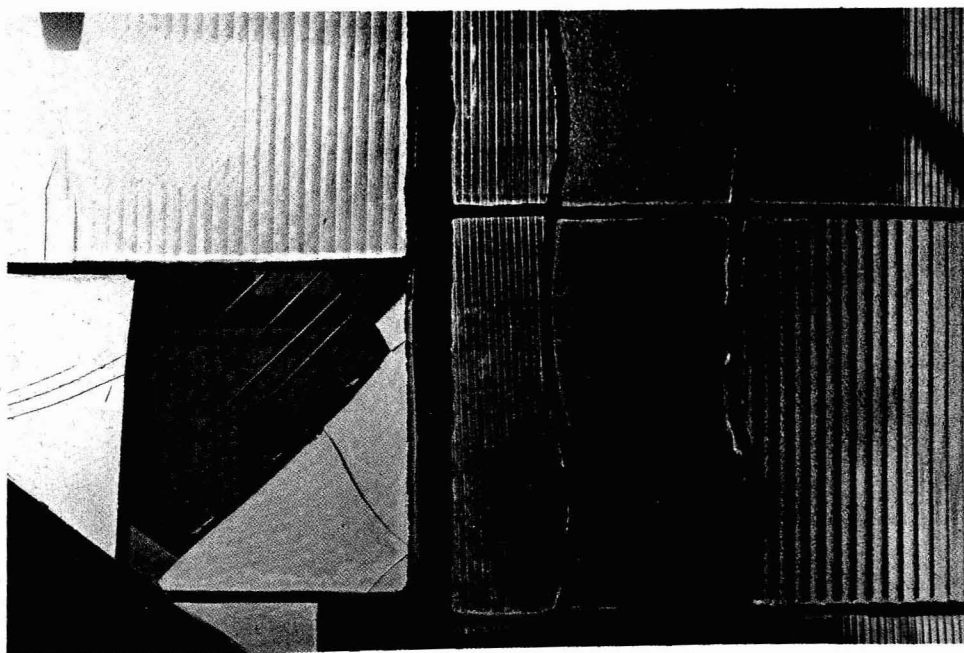
Fuera de aquellas fealdades sobre el peronismo, indisculpables pero a las cuales parece que hay que darse por acostumbrado, y de estos baches, es posible encontrar un libro sumamente interesante, que incluye compensaciones de verdadera importancia. Sobre todo, una postura gratisima de respeto al lector. En cierto pasaje del capítulo sobre *La Divina Comedia*, dice: "Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida". Es decir, abandona el remilgo de hablar de sus propios libros como de aquellos "volúmenes sin importancia" y acepta comentarlos en el mismo plano del interés que despiertan en los lectores.

Posiblemente no constituya más que un leve signo, pero alguna observación estilística casi didáctica (por ejemplo acerca de

un *cade* de Dante) parecen reintegrarnos un Borges que no selecciona acercamientos, impresión que se consolida al repasar páginas como las 27, 32 y 107, donde campean hermosos y sencillos estímulos no ya al lector entrenado sino al hombre que todavía no se atrevió a ingresar plenamente a la literatura. Algunas de las cosas deslizadas en esas páginas por Borges son de una irreverencia realmente productiva, además de mostrar una profunda comprensión de las distancias prestablecidas entre hombres y libros, y un interés tierno por sugerir actitudes que las borren.

Precisamente, son actitudes de lectura lo postulado en forma constante en todo el libro, como expresión programática por un lado y, con mayor incidencia en el balance final, como armazón generadora de reflexiones. La manera en que fundamenta el carácter "literario" de *La Divina Comedia*, por ejemplo, es una reivindicación de la soberanía expresiva del hombre. Diluye con serenidad la importancia de las interpretaciones alegoristas, o las presuntas iluminaciones visionarias del Dante, y relega a un segundo plano las posibles internacionalidades religiosas de éste para suplantarlo todo ello por el principio de la fe poética. En otras palabras, el principio de una verosimilitud surgida en un acuerdo que establecen entre sí los hombres, volcándolos sobre la sola base de convenciones estéticas.

Menos explícitamente pero sin dejar lugar a muchas dudas, el resultado es el mismo en su abordamiento de los demás textos sacros o sacralizados que toca en este libro: las escrituras son invenciones humanas, el peso de lo trascendente se reduce a incitación y se transforma en tema o en énfasis. Si hay un sentido, es el humano, pues



son los hombres los que actualizan a la divinidad en su escribirla y leerla en los textos.

De modo más llamativamente específico, Borges arriesga inclusive un paso más allá, prácticamente hasta ingresar en la reelaboración humanística de ciertas significaciones, como cuando asigna al Ulises del Dante una cualidad prometeica que con seguridad ha de sonar blasfema en más de una geografía. Coherente con ello, Borges recuerda la doctrina de Croce acerca del carácter estético del lenguaje mismo, cuyas fronteras con la literatura quedan así en duda. Sí, por otro lado, tenemos en cuenta que el agnosticismo borgiano tiene aquí una presencia operativa, no es nada difícil transportar el conjunto de sus sugerencias dentro del marco de una atractiva teoría literaria.

El rescate de Borges para una teoría moderna y transformadora del texto ya ha sido hecho, por cierto, tiempo atrás (Goloboff, Aguilar Mora, varios otros). Lo bueno consistiría en un retorno expreso del viejo poeta a afirmaciones que nos obligan a revivir la fuerte incitación de palabras suyas como fueron aquellas de *El otro*: "Lo que se escribe no es de nadie, del lenguaje, o de la tradición."

MÉXICO TENOCHTITLAN POR ARTURO GÓMEZ

Josefina García Quintana y José Rubén Romero Galván, *México Tenochtitlan y su problemática lacustre*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1978. 132 p., ils. (Cuaderno, Serie histórica núm. 21).

Alguna historia de Roma se inicia con la imagen de un puñado de aldeas perdidas en los pantanos del Tiber, de mediocre presente y aparentemente sin porvenir, que en unos cuantos siglos se convierten en el imperio más poderoso que haya existido. Su autor propone al lector: ¿Cuento de hadas? No. Más y mejor que eso, historia. La historia de Roma.

La historia de la fundación de México Tenochtitlan y del vertiginoso ascenso del poderío mexicano en el ámbito mesoamericano en un par de siglos, está muy lejos de ser un cuento de hadas, pero no es menos asombrosa que la historia de Roma. Tenochtitlan, como Roma, empezó siendo una pobre aldea que en menos de doscientos años llegó a ser también el centro cultural, religioso, económico y político de su mundo.

Y la historia del surgimiento, elevación y caída de México Tenochtitlan estuvo fatalmente asociada a su problemática lacustre o hidráulica, o tal vez sería más preciso decir, determinada por ella.

El miserable islote que "el pueblo cuyo rostro nadie conocía" recibió como insul-

LIBROS

to de sus vecinos del Valle, fue trabajosamente acrecentado desecando zonas pantanosas aledañas y adquiriendo espacio del líquido elemento hasta islas cercanas por medio de las ingeniosas chinampas que para los pobladores del Valle "constituyeron por siglos la base de la economía lacustre", y construyendo diques, calzadas, acueductos, puentes, compuertas, acequias, desembarcaderos, albercas, estanques, represas, hasta llegar a ser aquella "gran ciudad de México" que a los conquistadores pareció "... otro mundo de grandes poblaciones y torres, y una mar y dentro de ella una ciudad muy grande, edificada, que a la verdad al parecer ponía temor y espanto" y "cosas de encantamiento... nunca oídas, ni aun soñadas."

Bien conocidas son las asombradas y encendidas descripciones de la belleza y grandeza de la ciudad de México hechas por los conquistadores. También conocemos, gracias a las versiones de cantares indígenas hechas por Angel Ma. Garibay y Miguel León-Portilla, el aprecio y admiración que los mismos mexicanos tenían por su ciudad. Modernos autores a su vez se han encargado de continuar la tradición de cantar la perdida belleza de la ciudad y sus alrededores como Alfonso Reyes en su *Visión de Anáhuac*, Ignacio Bernal en *Tenochtitlan en una isla* y León-Portilla en varios trabajos.

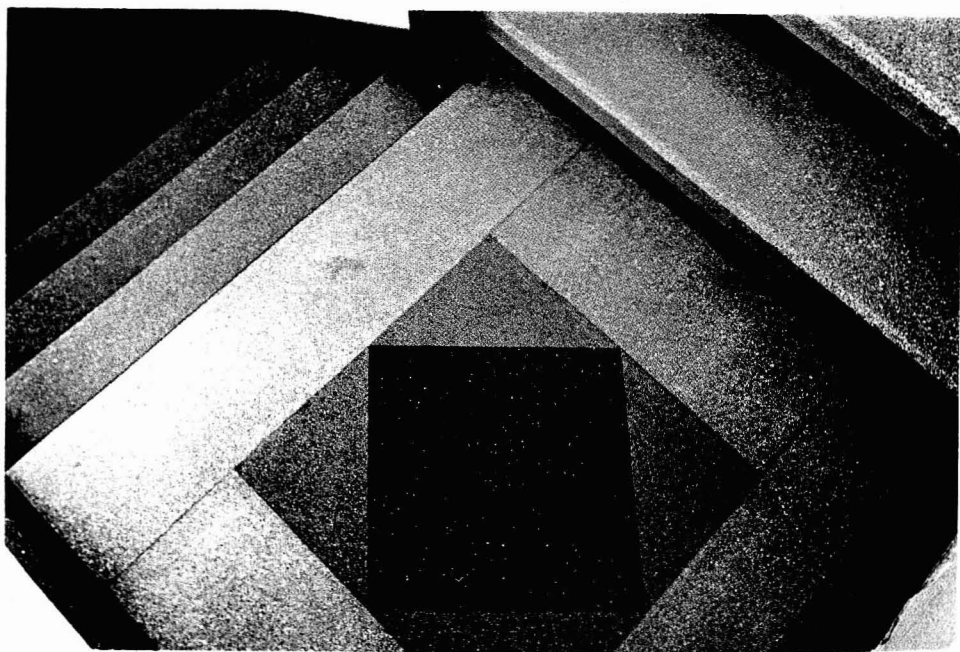
Así que la condición lacustre de México Tenochtitlan nos ha sido siempre familiar, pero los problemas, soluciones y técnicas que estaban asociadas a esta dependencia del líquido elemento, no tanto. El estudio de los complejos sistemas hidráulicos en el Valle de México y su relación con la agricultura se inició con las brillantes investigaciones de Pedro Armillas y Angel Palerm y está siendo continuado y aplicado en otras regiones de Mesoamérica. La importancia de las vías acuáticas —marítimas, fluviales, lacustres— como medio de locomoción, transporte y comercio —en-

tre distintas regiones de Mesoamérica y aun fuera de ella— es también ahora considerada como fundamental para el estudio de las sociedades prehispánicas.

El excelente estudio realizado por dos jóvenes investigadores universitarios y titulado *México Tenochtitlan y su problemática lacustre*, reúne algunos testimonios indígenas —míticos, religiosos e históricos—, los de los conquistadores y los modernos estudios hidráulicos sobre el Valle de México en la época prehispánica, acompañados de interesantes ilustraciones, tomadas de códices, para mostrarnos, "en la forma más clara posible", el peregrinar de la ciudad, desde su trabajosa fundación hasta convertirse en la reina de los lagos.

Albarradas y acueductos —en cuya construcción intervinieron ingenieros de la categoría del sabio y poeta Nezahualcóyotl—, diques, compuertas y acequias para contener y regular el caudal que bajaba de las montañas que rodean al Valle y para separar las aguas dulces de las salobres y utilizar las primeras para irrigar cultivos y chinampas, así como para surtir a toda la ciudad del preciado elemento, y una red de canales, puentes y desembarcaderos, por la que en canoas se organizaba toda la ciudad: "... de traza reticular con calles de agua y con calles de tierra y agua, alineadas a partir de un punto central que era donde estaba el centro religioso. Hacia el exterior, calzadas que la unían con la tierra firme y que dividían la laguna en compartimientos de diversa magnitud. Además, puentes y esclusas que regulaban el fluido del agua. Por otra parte, acueductos que conducían agua potable y acequias que llevaban a la laguna el caudal de algunos ríos."

Tanto llegó a ser el poderío de la bien trazada Tenochtitlan que sus emisarios hacían sentir su influencia en distantes regiones a través de conquistas militares, guarniciones permanentes e imposición de tributos. Algo de ello hablan objetos encontrados en las excavaciones que se están llevando a cabo en el Templo Mayor y que provienen de ambos océanos y del mar Caribe, así como de otras zonas bastante alejadas del Anáhuac. Tláloc —asistido



por otros dioses acuáticos— llegó a adquirir idéntica jerarquía a la del dios tribal Huitzilopochtli, claro reflejo de la potestad de las aguas que hacían a la ciudad favorita de las deidades.

Ombiligo del mundo y lugar donde la Luna se deleitaba con su propio reflejo, México Tenochtitlan, como Roma —o para remontar el cordón umbilical, como Troya— padeció variadas catástrofes. Como a nosotros, a sus habitantes —todos los hombres, dice Borges— les tocaron malos tiempos que vivir. Al poco tiempo de su fundación y a lo largo de su existencia sufrió inundaciones, sequías, hambrunas y calamidades asociadas; un gran *tlatoani*, Ahuizotl, murió a consecuencia de una inundación.

Su caída definitiva fue también producto de una devastadora invasión que trastornó y modificó el sedimento, el entorno y la tradición que habían hecho el milagro posible. Y la ruina de la orgullosa reina del Anáhuac llegó a través del agua; sólo hasta que los españoles dominaron los lagos, pudieron derrotar completamente a sus pobladores. Pero de alguna manera el recuerdo de la perdida grandeza de la ciudad de México nos acompaña cuando nos recreamos con un cuadro como el que dibujan los autores de *México Tenochtitlan y su problemática lacustre* y sólo nos queda el consuelo de recordar que ya en su época se había sentenciado que: *en tanto que permanezca el mundo, no acabará la fama y la gloria de México Tenochtitlan*.

EL RÍO DE TINTA SEGUIRÁ CORRIENDO

POR ANDRÉS DE LUNA

José Emilio Pacheco. *Desde entonces*, México, 1980. Era.

En los textos de José Emilio Pacheco se asoma la sombra floreciente o ruinoso de la temporalidad, que se manifiesta como una síntesis de las proposiciones de la *conciencia contemplativa* al estilo de Husserl, o con el *flujo subjetivo del hombre en acción* tan cercano a Heidegger. Esto se puede comprobar en *Desde entonces* (1980), donde todavía resuenan los ecos juveniles de Pacheco sobre ese tema; basta recordar algunas líneas de *Crecimiento del día* (1962), en el que se lee:

“Letras, incisiones en la arena, en el vaho. Signos que borrará el agua o el viento. Símbolos neciamente aferrados a la hora en que se cumple dentro de mí, al silencio”.

Para después afirmar el sentimiento de lo efímero.

“...la ávida sombra que se cierne sobre el instante”.

LIBROS

En la obra de José Emilio Pacheco “el tiempo de la conciencia pura se vuelve así tiempo existencial. Se determina por el ser del estar, que es la *preocupación fundamental, la angustia*. Es esta preocupación la que se tiene delante de la muerte y de la finalidad del hombre, y, por lo tanto, dará sentido a la estructura del tiempo individual o temporalidad”. Además en este escritor el recuerdo siempre conduce a las *intuiciones futuras*:

“El mundo será algún día de las ratas. Ustedes robarán en nuestras bodegas, vivirán perseguidos en las cloacas” (p. 42).

En ese proceso se realiza un presente que se inserta en el pasado, que se hace vuelta atrás, pero que también transcurre en un *instante* que ve hacia sus posibilidades próximas:

“El gato interrumpió el monólogo silente y de un salto de tigre cayó sobre la rata y la hizo un cúmulo de horror y sangre y carne palpitante” (*idem*).

En *Desde entonces* las referencias temporales son el asombro ante una realidad que se manifiesta en diferentes niveles de conocimiento; una se da en bruto, como una velocísima estampida de caballos desbocados, como el azogue amorfo; y ésta sólo es aprehensible a través de la expresividad y la organización científica, artística o la del brujo que forman una *interpretación paralela* al devenir de la tierra. Pacheco entiende que el mundo es un eterno desaparecer, lo perdurable es la utopía, todo se extingue porque nada es fuego eterno.

Los elementos de la noche (1963), *No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1969), *Irás y no volverás* (1973) e *Islas a la deriva*, al igual que *Desde entonces*, son las reflexiones poemáticas de quien se ve cercado, del

habitante que observa la diáspora y se enfrenta a ella con el recurso del texto:

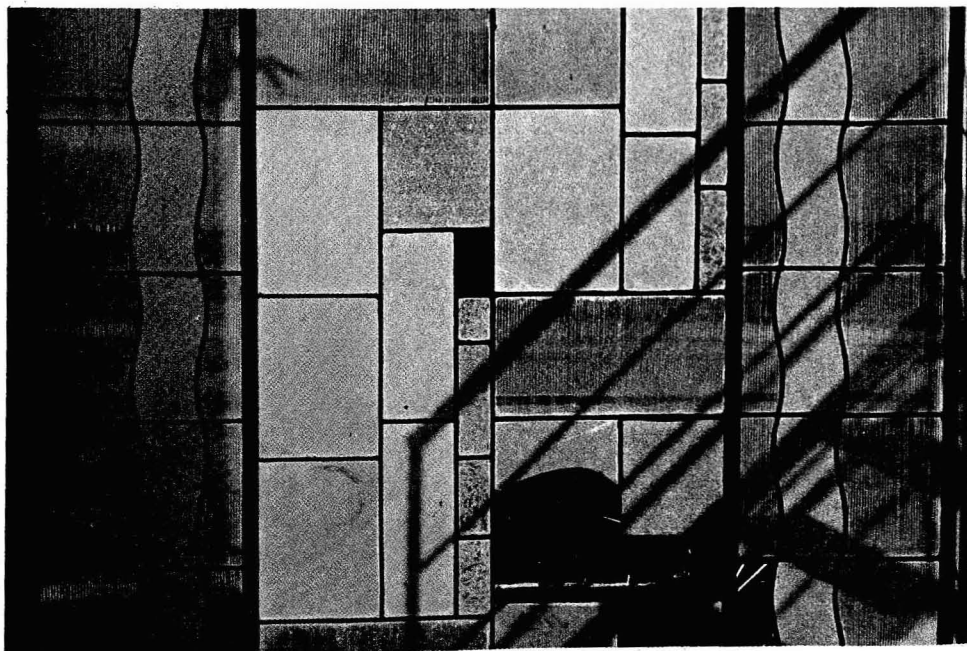
“Con qué cinismo con cuanta desvergüenza o qué locura después de todo esto nos ponemos a escribir otro libro” (p. 21).

En esas condiciones Pacheco continúa la construcción de su arca-bestuario, para encontrar aliados en las hormigas, los babuinos, en las ratas y en todos aquellos que comparten las ruinas del planeta. En las narraciones de *El viento distante* (1963), aparecían sus adhesiones al reino animal, en *Parque de diversiones* escribió: “La muchedumbre regocijada con el dolor de la elefanta admira el nacimiento de una bestia monstruosa, llena de sangre y pelo, que se asemeja a un elefante” (p. 31). O más adelante cuando encuentra que: “Hábiles en su juego pero cobardes por naturaleza, los chimpancés no tienen más desempeño que el de bufones para diversión de los de adentro y los de afuera” (p. 38). Estas palabras se conectan directamente con el *Monólogo del mono*, de su libro más reciente, ahí renueva su solidaridad con los cautivos y los atormentados antes de zoológico:

Nacido aquí en la jaula, yo el babuino lo primero que supe fue: este mundo por dondequiera que lo mire tiene rejas y rejas”. (p.38)

Queda igualmente constancia de su reclamo en *No me preguntes cómo pasa el tiempo* y en *Islas a la deriva*, en los que dedica sus secciones “Los animales saben” y “Especies en peligro”, o en algunos poemas de *Irás y no volverás* en los que late el intento desesperado por conservar una fauna que día a día se extingue.

Pacheco comparte el juicio del Salomón de los *Proverbios*, cuando éste indicaba: “Observa a las hormigas, perezoso, e imita sus costumbres”. En otro de los relatos de 1963, en *Jericó*, denuncia la barbarie que se tiene ante estos insectos, y con una anécdota semejante construye una breve prosa llamada “Vida de las hormigas” en *Desde entonces*.



El último libro de José Emilio Pacheco reúne sus poemas de 1975 a 1978, algunos previamente habían aparecido en *Al margen* (París, Imaginaria, 1976) y en *Jardín de niños* (México, Multiarte, 1978); *Desde entonces* es uno de esos ejercicios en blanco y negro, en los que el pesimismo anula las coloraciones posibles. Es un poemario lleno de ambigüedades y espejismos, algo se capta, puede ser, pero también es probable que sea un simple reflejo, una trampa:

Todo el amor

Todo el deseo

Apenas espejismos sobornos

De la incesante procreación (p. 41).

En algunos poemas de Pacheco se siente el vaivén de Ungaretti, su soledad y su desaliento, sobre todo porque debe tenerse muy claro que toda memoria es espejismo y soliloquio, subjetividad que se aferra a las membranas de los objetos y de las personas. ¿Pero qué es todo esto? Simple opacidad, y ésto es lo que Pacheco ha querido cantar en *Desde entonces*: un instante sombreado lleno de presagios y añoranzas.

DOS GÉNEROS FANTASMAS

POR JAIME MORENO VILLARREAL

Altaforte (Poésie-Fiction-Essai), Nos. 1 y 2. 66, Rue Bonaparte, París VI, France.

La labor del traductor no sólo es "ingrata por mal pagada" sino porque pocas veces el lector de un texto escrito originalmente en otra lengua se detiene a apreciar ese trabajo de transferencia lingüística que siempre —para bien o para mal— exige ser considerado como una propiedad *distinta* y ya ineludible de la obra.

No obstante, en nuestro país la traducción experimenta actualmente una expansión considerable que va aparejada con el ascenso del negocio editorial y —conjetura— es debida en parte a cierta insuficiencia competitiva de los autores vendibles de lengua castellana ante las marejadas de novela desechable. Las grandes épocas, decía Pound, son épocas de traducción; la nuestra es la gran época de las malas traducciones (consúltese catálogo Premiá correspondiente), una época en la que hay que cuidarse de los buenos libros traducidos al vapor que se encogen entre los dedos. Por esto es relevante la aparición de una revista cuyo acento se marca primordialmente sobre la traducción ejercitada como quehacer artesanal, como proyecto estrictamente literario.

Altaforte es editada en París por cuatro escritores: el peruano Armando Rojas, los mexicanos Antonio Santisteban y Alvaro

LIBROS

Uribe, y el panameño Edison Simons. Ha publicado en sus dos entregas colaboraciones en español, francés, alemán e inglés con sus traducciones (al francés cuando el original es castellano, al español en los demás casos).

En términos de escritura, traducción y creación no se hallan tan lejanas como las versiones *eficientes* y rectas sugieren. Aún más, han sido y son tareas complementarias e irresistibles una ante la otra. El interés que en este renglón demuestran los editores de esta revista aparentemente no se sustenta en la convicción de reivindicar esta suerte de género fantasma malversado por el a tanto la cuartilla; más bien pareciera corresponder a una necesidad editorial afectada en gran medida por la situación personal de sus editores hispanoparlantes en París. Este hallarse en su constante cruce de lenguas (dos de ellos son traductores para la UNESCO) posibilita el proyecto de la revista, la amplitud de su propuesta: "La tierra común del latinoamericano es lengua ante todo: la abonan idiomas europeos y la habitan tradiciones que hablan en esos idiomas." Secretamente, se adivina la condición de desarrollo al trasluz de estas palabras. La distancia geográfica del ojo crítico con respecto a América significa también una distancia lingüística. En cierta forma, los miembros de *Altaforte* trabajan como una comunidad selecta —"marginal", se diría— con una disposición para el depuramiento que corresponde de manera inquietante a una situación minoritaria: la distancia lingüística no da solamente conciencia de hablante, exige en este caso voluntad de corrección.

Es quizás esta razón, aunada a la tirantez de las tareas del traductor profesional con gusto artesanal lo que produce cierto prurito de transcripción que demuestran, por ejemplo, las traducciones que Edison Simons hace en el segundo número de la revista a "Sur Watar", poemas de Jonathán Boulting. Así,

(they) assert differences
whence we lie

se convierte en un:

afirman diferencias
desde donde yacemos o mentimos

en el que la intención de colmar en español los sentidos del original forzando la traducción —que en el fondo es buscar la literalidad absoluta— da trágicamente al traste con el verso, pues destruye la ambigüedad al explicitarla.

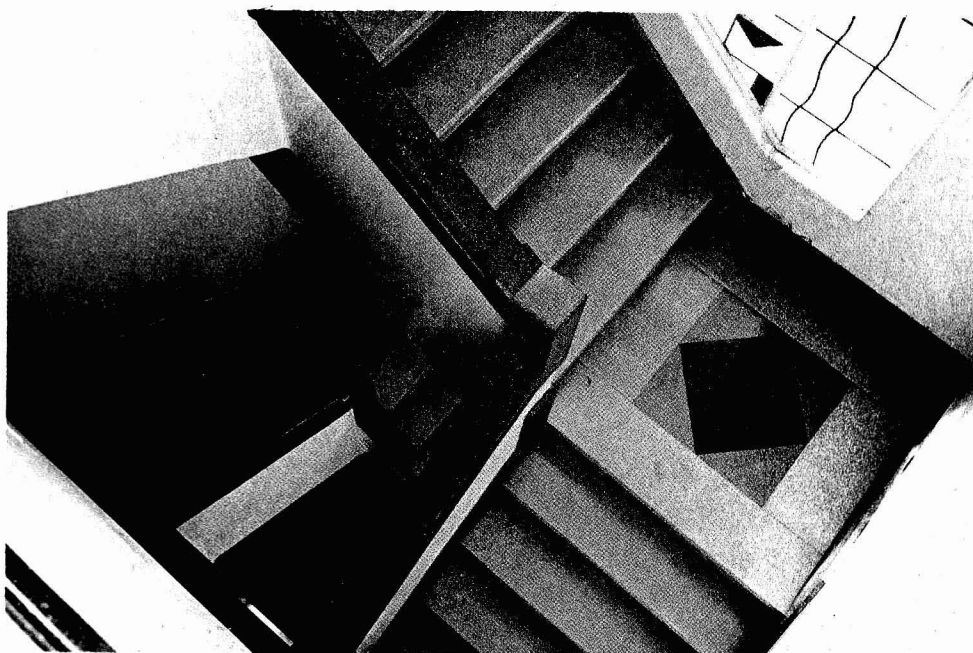
"Al igual que un idioma o una tradición, esta revista es ante todo un espacio de comunidad. Lo común en nuestro oficio es el placer de ejecutarlo", dice Alvaro Uribe al presentar el primer número, y esta idea se realiza plenamente en otra de las tareas singulares que *Altaforte* se propone, la de rescatar un segundo género fantasma: el de la conversación. En ambos números se han transcrito fragmentos de conversaciones "más o menos improvisadas" sostenidas por los miembros del grupo, en las que sobresale de nuevo —y a veces de manera chocante— la intención literaria. Algunos de los mejores momentos de sus páginas se localizan en estas pláticas en las que la pulpa, más que la petulancia erudita que coquetea constantemente, es la ocurrencia hilvanada de la tercera o cuarta copa, que conduce a:

—No sé dónde leí que el mundo es una falla de imprenta. Los libros serían la fe de erratas.

—Y una revista, discreta corrección de estilo.

El primer número, aparecido a fines de 1979, incluye poemas del alemán Jan Cornelius y de Alberto Blanco: un cuento de Alvaro Uribe y un texto de María Zambrano. Cornelius, quien editara junto con Michael Speier la revista de poesía *Park* en Heidelberg, es sin duda uno de los poetas alemanes jóvenes más interesantes:

Me pertenece algo del mundo
la altura del Norte
del Este lo interno



del Sur el abismo del manantial
y el frío del Oeste
me pertenece una parte de la redondez
algo de la cáscara
aquel fragmento blanco
al quebrar
el huevo del desayuno

De Blanco se publican algunos poemas de *Giros de Faros* y otros del mismo corte; de Uribe, "Real de Catorce", cuento que demuestra una voluntad de estilo poco frecuente en autores mexicanos jóvenes y que hace por cierto a este cuentista uno de los menos prolíficos (¿afortunadamente?). Cierra el número "Antes de la ocultación", de María Zambrano, un escrito en rigor fuera de género que cruza de la prosa al poema con una larga mirada que hace de esta colaboración de la anciana escritora, paradójicamente, el texto más moderno de la entrega.

En el número siguiente, aparecido a mediados de 1980, sobresalen especialmente los poemas de Jonathan Boulting y un texto de Robert Marteau, el único ensayo que *Altaforte* ha publicado hasta el momento: "A la vuelta de Acuario". Completan la edición, en cuanto a poesía, Antonio Santisteban, ex-miembro de *El Zaguán*, como Alberto Blanco, y que a diferencia de éste —contenido, silencioso— desata un recio golpeteo de imágenes y una ironía afrentosa; en cuanto a prosa, el guatemalteco Arturo Taracena publica una "Carta a Dolores" que da fe de la revitalización actual de la literatura centroamericana.

Las traducciones de cada uno de estos textos significan algo más que la originalidad de esta publicación, son la condición de su pertinencia intelectual: índice del desarrollo de sus editores. Del mismo modo, las conversaciones incluidas en ambas ediciones son algo más que divertimientos: delimitaciones del espacio difuso de una escritura que carece de sitio por vocación. Dos géneros fantasmas que *Altaforte* ejerce desde lejos con los ojos puestos en un retorno para siempre postergable.

SIN PENA NI GLORIA

POR ALBERTO PAREDES

Oswaldo Soriano, *No habrá más penas ni olvido*, Ed. Bruguera, Narradores de Hoy, 32, Barcelona, 1980 159 p.

El caso de Soriano, su curiosa paradoja, es ya una leyenda: el novelista argentino primero y mejor conocido en Europa por las traducciones a italiano, francés y otros idiomas que por el público hispanoparlante. Sabemos de él por *Triste, solitario y final*, la agri dulce novela de un escritor argentino en Los Angeles indagando con el

LIBROS



invaluable auxilio de Philip Marlowe la suerte final, la decadencia silenciosa de "El Gordo y el Flaco".

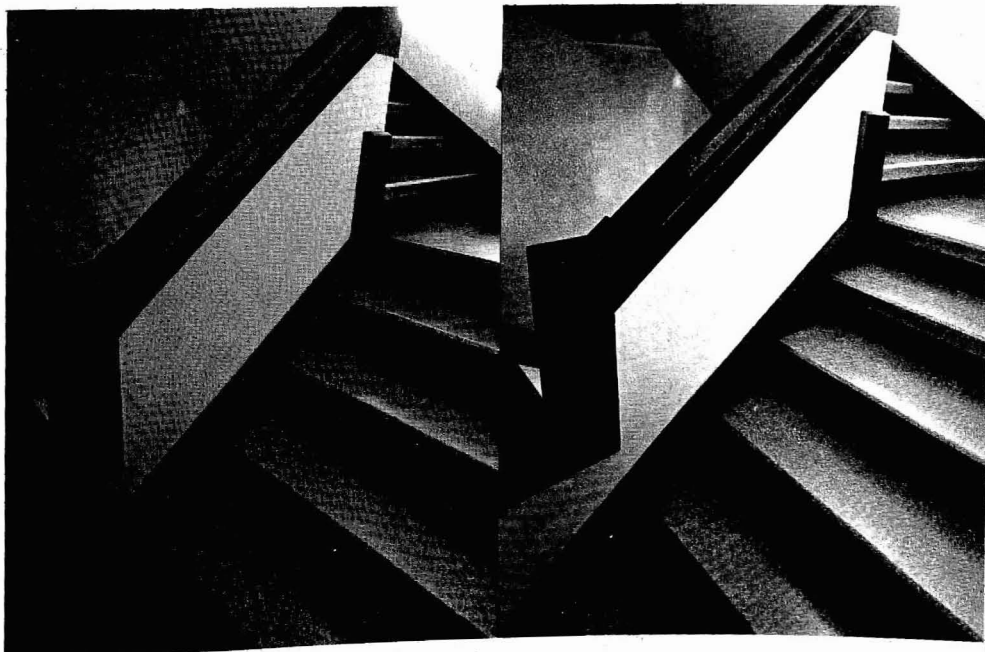
Su siguiente novela se propone como una "satírica observación del fenómeno peronista", según reza el prólogo aclaratorio. Observación o *exposición* y *análisis* son las coordenadas de *No habrá más penas ni olvido*. La parte de exposición es admirable. Soriano cifra en un pequeño poblado, Colonia Vela, "el último gobierno de Juan Domingo Perón, entre octubre de 1973 y julio de 1974." Exposición y microcosmos políticos firmemente afianzados en todos los niveles de la organización literaria. Los personajes de representación política están bien individualizados y atrapan en la primera impresión de lectura: están vivos. Las escenas de acción están lo-

gradas, el autor crea y regula el ritmo de los tiros, golpes, bombazos, de que se alimenta la novela, todo entre interjecciones y palabrotas nada literarias. De hecho la novela es la exposición de un momento climático en lo que se refiere a la acción más que al causalismo político que lo razona. La novela cuenta el pequeño golpe de estado en Colonia Vela a cargo de los fascistas pseudoperonistas y la heroica resistencia de los buenos peronistas viejos.

Ya aludí al lenguaje, éste se incorpora a la dinámica de la historia contada. Es un lenguaje directo, volcánico. Breve y preciso. Asimila aquél de los personajes que emerge directamente de la anécdota. Es el lenguaje necesario y natural de la novela, surge de ella con pertinente fidelidad, espejo que la refleja y refiere.

Mas la novela tiene su falla y se produce en el análisis (falla: escisión involuntaria, accidente que daña el terreno). Desde el prólogo podemos advertirla. Soriano quiso ser únicamente el "observador" de la situación política y referirla. Para su mal, la literatura no es nada más eso, también opina, juzga. De ahí que su análisis, su postura, su evaluación del fenómeno transcurran sin control, inadvertidos —quizá involuntariamente— y funcionen con engaño. Al desatender el inevitable análisis, éste falla: no se asume ni intenta deliberadamente un conocimiento evaluativo de tipo histórico en una novela de deliberada representación política. Se llega, en lo más bajo, a la ingenuidad de buenos contra malos, del héroe-víctima contra el villano-vencedor.

¿Qué monstruo ideológico es el peronismo que permite (aun más: produce) dos facciones tan opuestas hasta el aniquilamiento? Nosotros formulamos la pregunta porque el texto la hace. Soriano pudo, es decir debió, llevar más lejos la misión de fiscalía de su narrativa: no sólo presentar las pruebas inculpadoras, también proferir con firmeza y con razón su "yo acuso" y completar el periplo, ser un fiscal completo. ¿Qué es el peronismo más allá de la causa de un sórdido y criminal *enredo* político? La novela estaba en el camino de la respuesta, pero Soriano no llegó a describir el cuerpo corrupto con la minuciosa saña que tuvo



para recrear sus efectos en Colonia Vela.

El prólogo, al tratar de suplirla, descubre con mayor inclemencia la carencia fundamental. Es un añadido de indicaciones políticas e históricas y de intenciones del autor. Todo ello se anexó al discurso narrativo pues éste no lo contiene ni ostenta satisfactoriamente. El autor nos lo susurra a deshora y en la forma inadecuada.

Es posible advertir, junto a la anterior, ciertas características provechosas de *No habrá más penas ni olvido*. Por ellas descubrimos el estilo de Soriano: pues también se encuentran, felizmente, en su primera novela. Sus héroes —porque de héroes se trata— saben que les está prometido el fracaso pero ello no los hace abandonar la tarea, no se desesperan, ni siquiera pierden su noble ironía sin amargura. Se enfrentan a los grupos humanos adueñados del poder por algún inexplicable malentendido, personajes que en general son más torpes que malvados. Entre los protagonistas se crea camaradería singular, que es el mejor lenitivo a sus múltiples derrotas. Todo lo cual da un tono de farsa de la que sale beneficiada la novela y que muestra con claridad la artificialidad insostenible del estado de cosas que por lo pronto padecen sus héroes.

En *No habrá más penas ni olvido* prevalece, para bien, una visión de Latinoamérica en que pequeños grupos de activistas, representados por personajes moralmente valiosos, simpáticos y solitarios, auxiliados por los contingentes populares explotados libran una ejemplar lucha no necesariamente estéril contra los gorilones. Esperemos la próxima novela de Osvaldo Soriano (la solapa ya habla de *Cuarteles de invierno*, así, en español, quizá ésa...) donde a sus elogiabiles y seguras dotes descriptivas añada una agudeza reflexiva que le permita adentrarse más en los asuntos que le atañen tan de cerca y regrese así, para superarlas, a las glorias de *Triste, solitario y final*.

PARA VERTE MEJOR

POR JORGE CRUZ

Manuel Mejía Valera, *Para verte mejor*, Cuadernos de estraza, México, 1978.

Aceptado es que el poeta que acata con regocijo su papel transformador de esencias, vuelva lo insólito cotidiano y transforme lo cotidiano en sorprendente dentro del ámbito estético. Pero hasta ahora, que sepamos, ningún poeta latinoamericano ha asumido —¿tomado por asalto? el poder pontifical, de otorgar la santidad a una alegoría infantil. Es el caso de Manuel Mejía Valera, que en *Para verte mejor* en medio de rutilantes imágenes, da el tratamiento de Santa a la tierna Caperucita Roja.

LIBROS

Un contrapunto de bondad (representado por Caperucita y su secuela de ingenuidad) y de maldad, a cargo de los lobos, se despliega en el texto. Pero ambos contrapuestos mundos tienen un común denominador, un ardiente enlace, un clima solar único: el color rojo en sus modalidades más exhaustivas y sutiles.

Las alusiones al rojo van desde los “aullantes carbunclos” hasta “las liras de Marte”, sin olvidar “la nota roja sin cruz roja, la zona roja de focos rojos sin benévolo pieles rojas ni chambelanes rojos”. Original argucia para componer un poema.

Con algún esfuerzo nos imaginamos la metodología del autor. Primero, elabora un diccionario privado de sinónimos del rojo, que a su turno, serán sometidas al rigor del tema ya mencionado. La develación de este método —¿truco?— no significa que subestimemos la condición de poeta de Mejía Valera. El arranque, el punto de partida de un texto puede ser la premeditada selección de vocablos o la experiencia más azarosa. Acaso lo que tradicionalmente se llamaba inspiración, ¿no es la sutil malicia o el azar mismo?

Quizá el método de Mejía Valera consista exactamente en lo contrario. De cualquier manera, para la crítica interesa el conjunto, la obra acabada, la construcción definitiva que, en el caso de *Para verte mejor*, es la santificación de Caperucita y la condenación de los lobos a vivir eternamente agazapados en un candil minúsculo.

Hablamos de una oposición de bondad y maldad. Pero esta dicotomía se rompe cuando Mejía Valera habla de un infierno en que Caín y Abel son igualmente rojos y cuando emite un juicio pesimista sobre el trasmundo de los justos: “el cielo es más insensible y furtivo que el infierno. El cielo es el humor vítreo de una execrable hoguera”.

Conflicto y conciliación de elementos poéticos en una arquitectura que no por ceñirse el color rojo disminuye su ambicioso oscilar entre una movediza tabla de va- lores.

Hallamos en el texto patetismo, convulsión interior que no decrece ni en un contexto de humor como el que hallamos en: “Sobre tu desfalleciente pecho se deslavan las camisas socialistas y, en bosques acolchados, se endulza el agua de Jamaica y revolotean el pico el tucán y la nariz del borracho copioso de sentencias”.

Tampoco es ajeno el poema a connotaciones eruditas como la identificación de Caperucita con la mártir María Goretti, la cita de Enyo Belona, de Prometeo, de Robespierre y Marat, de Eric el Rojo, que en un solo afán se precipitan, y que se hallan impregnados de una ráfaga purpúrea. Todo ello dentro de los feudos rojizos de los lobos y el incendiado cielo donde yace Caperucita.

Hemos denunciado el método de Mejía Valera, sostenemos que una ligazón esencial, en este caso el rojo, unifica un tema arbitrario; creo que hablamos de un “truco” atribuido por mí o consubstancial de Mejía Valera. De todas maneras, en todas partes, *Para verte mejor* derrama incolora poesía. No sé si la poesía tuvo alguna vez algún color. Solo se que el texto de Mejía Valera, pretenciosamente aspira a anudar el arco iris. Raimbaud convirtió el arco iris —creo— en una brida, el autor de *Para verte mejor* lo aprisiona, lo somete, lo compendia, lo reduce hasta volverlo al color que él quería.

Hace algún tiempo fue el blanco, ahora es el rojo vivo, vivo, viviente de poesía.

Pontífice de la palabra, Papa de las consagraciones, Mejía Valera exuma de su imaginación un expediente de santidad donde discurre la inocencia de Caperucita. El poeta propone la jerarquía de su patrocinada, y él mismo se la otorga con prescindencia de cualquier conciliábulo de cardenales. Funciones que la tradición sólo concede al primado de la iglesia y que el poeta —el auténtico poeta— asume sin complejos, encuestas sobre milagros, ni otra aspiración que no sea su propio capricho.

