

BRASH Y PEREA: NUEVOS POEMAS Y NUEVOS CUENTOS

tral": el personaje asumiendo con otra lucidez su pequeña biografía como destino real; el autor siguiendo e inventando el juego de comunicaciones profundas entre Glendas Jacksons o Garsons y los sucesivos Julio Cortázar de México, París y Berkeley; y los "lectores y espectadores que serán los ingenuos puentes" sin cuya intercesión no se consuma el ciclo que lleva al territorio sin territorio, ahí donde cultura y realidad se comunican —penetrando y destruyendo recíprocamente sus límites— para mejor construirse, al fin, como una nueva entidad integradora.

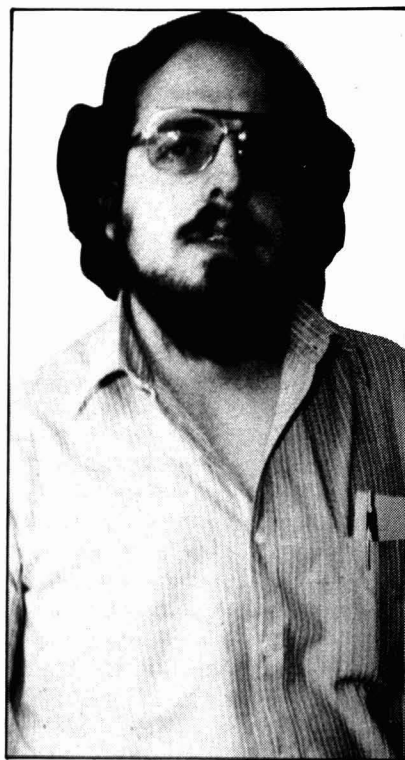
La decisión mantenida de hacer los cuentos en función de una rigurosa conciencia del proceso que se está activando es lo que enlaza orgánicamente todo lo que bulle en *Deshoras*. La validez del libro es la de una obra escrita a partir del compromiso de un escritor con sus fundamentos estéticos y, sobre todo, hacerlo patente en los diversos niveles del relato. Ello se ilustra en el punto culminante donde cuento a cuento es colocado el protagonista ficticio: el lugar de decisiones drásticas ante el destino personal, ante una responsabilidad esencial, en medio de circunstancias adversas que limitan las libres acciones al insertarlas en la atmósfera represiva de una colectividad que escucha las sirenas de muerte al momento de jugar su única ficha. Acaso ello vuelva patéticamente comprensible el fracaso y la cobardía de los protagonistas cuando no alcanzan la estatura que su segundo viaje les exigiera. De este modo concluye el itinerario de Cortázar —uno de sus itinerarios lustrales—, al vincular los hechos concretos extraliterarios (que a nosotros lectores se nos dan como ficticios por mucho que las referencias sean claras) con los procesos literarios, "y entonces Lozano mira el suelo y deja que las palabras jueguen solas (armando el palindroma 'atar a la rata') mientras él las espera como los cazadores de Calagasta esperan a las ratas gigantes para cazarlas vivas". Es, entonces, la aceptación de Cortázar —evidente figura pública— de su vínculo con la literatura como ejercicio de reflexión profunda sobre los conflictos individuales y sociales como repercusiones de las deshoras latinoamericanas.

**Teresa Waisman/Alberto Pa-
redes**

Después de Freud los sueños siguieron siendo a veces crueles a veces inocentes o placenteros. Muy humanos. Los poemas de Jorge Brash son sueños diurnos, dulces y pavorosos, o como el atinado decir de un clarividente. Son el canto de quien teme perder en sí mismo al hombre que duerme en medio de la destrucción. Diríase que es un ingeniero que hace cálculos en un lote baldío: comprueba que a ras de tierra la velocidad se vuelve el poderoso transporte de lo inevitable, que el movimiento desbocado de las fuerzas industrializadas queda sin gobierno, y él, atónito, sabe que con la velocidad nada llegará al otro siglo. La catástrofe, a pesar de las campañas de publicidad. La poesía no habla de la naturaleza para excusarse de su tiempo o para desdeñar otros usos de la literatura. Sorprendido, el ingeniero se vuelve un lunático que grita en medio del estruendo; sus oídos se llenan de un *incendio de voces* entre el cemento y el metal y el vidrio de la ciudad. Se vuelve poeta y canta a pesar del ruido mortal; la ciudad y el hombre pueden ser un bosque donde sólo se oye el consumirse de algunas voces amadas. La tragedia está en uno. Esto no es raro, como lo es que el poeta siga siendo un loco *démodé* que trata de cruzar la avenida Insurgentes con un cigarro eterno que acerca a su boca. Piensa todavía en otras fuerzas y demuestra sus propias posibilidades a ras de tierra. La fuerza del viento, el flotar en el aire, los placeres del oído y el asombro que la velocidad de los demás le impone: a dónde se precipitan los sordos y los ciegos de la ciudad, desde qué calle vienen... Golpes duros, aullidos, pasos cansados... todo es conducido por el viento, junto con las necesarias palabras del poema imposible de enlazar. Y también algo de dulzura queda para los ojos. El poeta que aún per-

▲ Jorge Brash: *Incendio de voces*. Ediciones Papel de Envolver, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1983.

▲ Héctor Perea: *Aboli bibelot*. Ediciones Laberinto, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1982.



Jorge Brash

manece no podría ser otro que un alucinado. Y su viaje sombrío no se conforta con la promesa de un color que remeda a la naturaleza: no cree que el verde derramado sobre la ciudad produzca el olvido del polvo y la paja, sino un estado morboso de confusión y melancolía.

El poeta que a diario sale en busca de sus amigos, ahora piensa en ellos al intentar cruzar una avenida. Nunca logra verlos, nunca llega a ninguna parte. Su fuerza es otra. Se detiene con un paraguas negro en la mano izquierda y mira una corona de hiedra alrededor de la cabeza de un paria que grita, y rechaza, en su canto, nociones como la de progreso: la velocidad no lleva a ninguna parte. Y camina de una esquina a otra y no cruza la avenida. Pertenecer a una tradición poética nunca implicó para el poeta, como algunos creen, haber adelantado algo, porque ni siquiera pudo haberse planteado ese absurdo. No quería un logro tecnológico. Sólo cantaba. Dejaba de ver la velocidad y lo que permanecía en su mirada eran cuerpos rotos, el recuerdo de sus voces. Los demás. Qué otra cosa podía hacer sino quijotesicamente pensar en su amada, buscar un espacio para respirar, reconocerse en los amigos lejanos y en los poetas cuyas voces resuenan en el viento.

Los diversos acontecimientos de los poemas revelan una caminata que revive lo más profundo de nosotros mismos. Cuando ve una saeta es porque ha cumplido un acto de amor y sueña que una gaviota enorme, del tamaño de su sueño —dice Brash— “pliega las alas para surcar a plomo el pensamiento”. Pero, a pesar de esta extraordinaria imagen, una tristeza, “agua mansa que acaricia el oído”, limita su gozo: “cruza lo alto un zorro de cola luminosa” cuando él ya está cayendo. ¿Cuántos futuros atravesaría la saeta? ¿Cuántas veces puede subir y caer un hombre? En ningún futuro puede detenerse, en ninguna altura puede estar. La velocidad lo amenaza. Lo que Jorge Brash confirma son los alrededores del amor, del erotismo, de la imaginación.

Incendio de voces no elude la grave contradicción de un presente sin salida, absoluto y enorme, mortal, y el acto de amor. Percibe en sí mismo los brazos rotos de los demás, “el cuerpo sin peso que desgarran entre sábanas rotas los minutos”, “en medio de esta música sin alas que sólo vuela por amor del pulso”. Allí, central, aparece una figura desnuda que “danza y reverbera como luna borracha sobre el pasto”. De este sueño y otros, como en la “Elegía”, huye

constantemente, de una esquina a otra de la calle. Busca dormir sin sueños. Alucina. Regresa. Fuma. Prueba a taparse con cera los oídos. Lucha contra el miedo. El acto de amor no es pacífico, el sueño tampoco.

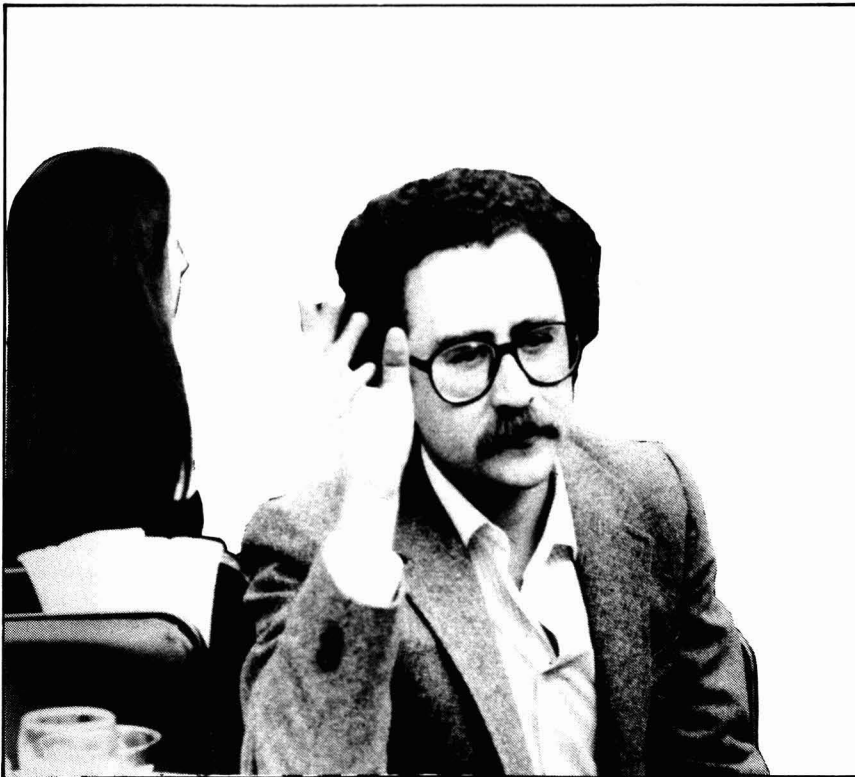
A un sorbo de perderse
esta luz
cubre en vano los ojos

La única certeza es la del viento, que propaga el incendio y las voces de la poesía. En este tercer libro que publica, Jorge Brash da una síntesis admirable de un sufrimiento atroz: la vigilia constante, el murmullo de la abeja poética que impide saber del paso del tiempo, por ejemplo, o de la lluvia. “Incendio en trance de palabra”, dice. Y si todo ha desaparecido llevado por la velocidad, su enemiga más fiel, son los poemas los que quedarán como la verdadera pintura de la gris ciudad, no una promesa sino un alegre fuego.

Aboli bibelot es el título de la segunda colección de cuentos de Héctor Perea. En él no hay nada absurdo. Se trata de un título intraducible, fragmento de un verso de Mallarmé. Es posible que el

autor haya querido significar con su elección que el intento de contar un cuento se ha vuelto una actividad asimismo intraducible. La experimentación, los fantasmas de la cultura o la pura resonancia de la violencia de vivir revelan una figura de inanidad abolida (*aboli bibelot d'inanité sonore*), y por tanto son el inicio de una nueva respiración, como hace el que espira para apagar una luz cuando aparece el sol. Entre la inmovilidad y el desprecio transcurren los cuentos de Héctor Perea. Por ejemplo, la violencia es capturada en su aparente lejanía: alguien huye de una cafetería, alguien teme ser asesinado durante la filmación de un *western*, alguien piensa en escapar de la cárcel y matar a su delator, alguien se prepara para matar a supuestos traidores y, finalmente, alguien piensa en la figura de alguien que se queda “recostada, ya casi sin moverse”. La ilusión de movimiento es un desprecio de éste. Es difícil encontrar otra posibilidad en el problema enfrentado por Perea. El núcleo o el evento más importante descubre su futilidad: alrededor está el vacío. El hombre que huye de una cafetería denuncia el hiperrealismo del relato, el hombre que sabe el final de la historia lo dice sin más y llena todo el vacío anterior, o sea, todas las frases del cuento. Pero en este juego se propone además otro final que resuelve su propia vitalidad: el seguimiento de las reglas del género. Creo que en ello consiste la experimentación de este narrador.

Cuando Francisco Zendejas hizo su mínima reseña de este libro recordó un cuento de Navarrete similar al de Perea que contiene entre otras cosas una parodia de los guiones cinematográficos. No conozco el cuento de Navarrete pero recordé otro de Manjarrez, titulado “Johnny” (*Acto propiciatorio*, 1970). La diferencia con “Interior. Espejo. Día”, el cuento de Perea, no está en la “transposición onírica de la realidad del turista contumaz a la ficción de las películas del oeste”, según la versión de Zendejas, sino en la ubicación de ambos cuentos (el de Manjarrez se desarrolla en la colonia Roma del Distrito Federal; el de Perea, en los terrenos para cine de Durango), en su actitud (el cuento de Manjarrez es el mejor retrato de la clase media capitalina que yo haya leído; en cambio, el de Perea, que no se propone una crítica social, atiende a los aspectos fantásticos que la mitología fílmica permite), etc. A



Héctor Perea

Johnny Miles —y a Matt Dillon, Roy Rogers y Gary Cooper, según la broma de Manjarrez— se agrega ahora el héroe del cuento de Perea: el señor Dequid (*the kid*).

Hay otras referencias literarias en estos cuentos, quizás involuntarias. La cuestión de la "falsa patria" tratada por José Revueltas en *Los motivos de Caín* (1957), la presencia de la guerra de Corea y algunos de sus efectos encuentran un eco en el contexto de "Composición con músicos y arlequín": la guerra de Vietnam, el horror y las demencias de los protagonistas estadounidenses sugeridos sin duda por Hollywood, aunque otra vez la intención de Perea no es el estudio de la situación social sino la minuciosa y rápida mirada del narrador y, en este caso, el caótico resultado que imita la locura del francotirador.

En fin, creo que los "objetos humanos" que Héctor Perea describió en su primer libro, en este se muestran ya con una concreción de figuras que han abandonado sus posturas tipo Francis Bacon, figuras que toman importancia al abolir la vacuidad, que buscan una salida del cuartucho y de los largos pasillos en que se agitaban antes.

Jaime G. Velázquez

REDEFINIENDO LA CULTURA

La presencia crítica de George Steiner no ha gozado de excesiva fortuna en nuestra lengua. La tardía edición de sus ensayos, el arbitrario criterio con que se ha llevado a cabo la selección de los mismos son, entre otros factores, los causantes de esa situación. ¿Será posible ahora una valoración más sólida y ecuaníme de su obra? Si ello no ha sido posible antes, no se ha debido, desde luego, a una cuestión de escepticismo frente a sus méritos, sino a la impresión, coyunturalmente falsa, de un Steiner repetido.

Porque salvo *Después de Babel* —estudio miliar de la historia y el modo de la traducción en Occidente—, los otros títulos editados en castellano

insisten en la tragedia de la cultura europea, siendo enfocada ésta en una de sus cimas postreras: el humanismo centroeuropeo. Las fechas de las publicaciones originales se hallan muy próximas: *Language and Silence* es de 1967, *Extraterritorial* y *In Bluebeard's Castle* de 1971. Pero los intereses críticos de Steiner son múltiples, como dan fe sus libros sobre Tolstoi, Dostoyevski, la tragedia griega o el que trata *Sobre la dificultad*, cuya versión castellana ha venido entregando la revista neoyorquina *escandalar*.

Leyendo *Lenguaje y silencio* —la obra que suscita nuestro comentario— uno tiene la impresión de que otras barbaries, además de la nazi, han acontecido desde el 39 hasta nuestros días. No se trata de clasificar cuál ha resultado peor para la cultura, sino de encarar el presente y su problemática dejando a un lado, que no olvidando, lo irreparable. Que de cara al futuro y después de aquella barbarie Steiner vea en el teatro el medio artístico con mayores posibilidades no dice mucho.

Por otra parte, Steiner no ha sido el único en cobrar conciencia de que en literatura y en las demás manifestaciones del ser humano, nada ha sido igual que antes de Auschwitz. Es posible que con Thomas Mann terminase la estirpe

de un Goethe. Pero ya que mencionamos al autor de *La montaña mágica*, convendría recordar su "reproche" contra el artista, cuando lo emparenta con sujetos de la ralea de Hitler; por si aún cabía duda...

Steiner, cuya última obra de la que tenemos noticia se titula precisamente *The Portage to San Cristobal of A(dolf) H(itter)*, expresa su sincero estupor —más: su indignación— porque entre los ejecutores del holocausto los había que leían a Rilke o porque mientras ardían los hornos crematorios continuaban celebrándose ciclos dedicados a Beethoven. Nada de nuevo, a pesar del inefable horror que ello conlleva: el esplendor artístico de las naciones se ha fundado sobre la explotación y la rapiña. En el nivel de lo individual, Freud ya dejó dicho algo al respecto.

Y, a pesar de todo, de horrores y de apocalipsis, un indefinido número de empecinados han continuado haciendo "arte". Y extraña que Steiner, en *Lenguaje y silencio*, no haya tomado en su debida consideración la obra de individuos cuyo lenguaje y cuyo cuerpo, inseparables, se quebraron con la guerra. Ahí está el caso del poeta judío en lengua alemana Paul Celan o el de L. F. Céline, el narrador de albañales y manicomios



George Steiner

▲ George Steiner: *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Gedisa, Barcelona, 1982.