

DE LIBROS

LA NOVELA COMO AUTOBIOGRAFÍA TOTAL

Mala noticia para los amantes de las catástrofes —dijo Cocteau una vez, refiriéndose a la publicación póstuma y completa de *A la recherche du temps perdu*. Parodiando al viejo *enfant terrible* de las letras francesas, se podría decir que este otro infante: los latinoamericanos, amantes de las catástrofes, están en la mala: el último libro de Cabrera Infante no sólo desmiente la especie de que era autor de un solo libro (los otros muchos que ha publicado no cuentan para los que leen midiendo el ancho del lomo). También desmiente la especie de que no podría escribir otro libro tan apasionante como *Tres tristes tigres*. Hasta cierto punto, *La Habana para un infante difunto* es una demostración de que Cabrera Infante no sólo es capaz de escribir en el tono leve (pero no superficial) de sus obras menores sino que es un escritor de visión unitaria y polifacética como pocos hoy día.

Lo que nos lleva a reformular la profecía. En realidad, los que fingían lamentar que Cabrera Infante fuese escritor de un solo libro tenían razón. *La Habana es Tres tristes tigres*, de la misma manera que también lo era *Un oficio del siglo veinte*, y antes *Así en la paz como en la guerra* y después *Vista del amanecer en el trópico*.¹ Hasta los libros de recopilación (*O, Exorcismo de esti(l)lo, Arcadía todas las noches*) pueden ser leídos como extensas notas al pie de aquel libro central: *TTT*. El primero en reconocer la unidad secreta y la centralidad de una obra que sólo en el accidente de su publicación parece dispersa, es el mismo Cabrera Infante. En la dedicatoria del ejemplar que me obsesó lo dice explícitamente: allí se refiere a "esta otra escritura del mismo libro".

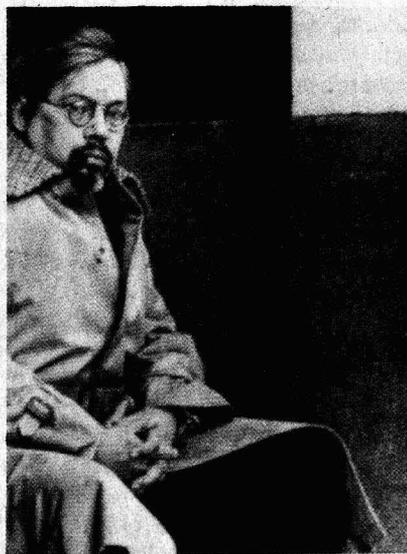
No menos importante es el hecho de que al hablar tanto de *TTT* como de *La Habana*, Cabrera Infante hable de libro.

▲ Guillermo Cabrera Infante: *La Habana para un infante difunto*. Seix Barral, 711 pp., Barcelona, 1979.

Sí, ya en la época en que se publicó *TTT*, en plena euforia del *boom* de la novela latinoamericana, el autor explicaba que no se trataba de una novela (*Cien años de soledad*, sí, era una novela, acotaba) sino de un libro. O dicho de otro modo: la ficcionalidad de *TTT*, como la de *La Habana*, no es la de la novela sino otra.

Hacia la autobiografía

Demasiado tiempo la palabra novela ha monopolizado toda la narrativa. De hecho (los tratadistas han abundado en distingos), la novela es sólo una de las formas, y no la más antigua ni la más interesante, de la ficción. Sólo el predominio de la producción novelesca en los siglos XIX y XX, y la miopía monumental de tratadistas como Lukács, han facilitado en nuestro siglo esta confusión. La mayor parte de los libros que circulan como novelas son cualquier otra cosa: alegorías, parodias o sátiras, autobiografías o biografías, memorias o crónicas, etc., etc. Los intentos de un Northrop Frye o de un Bakhtin por diversificar la siniestra unidad impuesta por los dogmáticos del realismo (para quienes la novela es apenas un documento de la burguesía), han dejado intacto el problema que subyace estas categorías. Ese problema fue abordado en una forma directa, y algo ingenua, por H. G. Wells en una carta a Henry James. Si tuviéramos coraje, dijo el entonces joven Wells, sólo escribiríamos autobiografía. (El mismo cobraría coraje unos veinticinco años después, al re-



dactar *An Experiment in Autobiography*, 1934.)

La línea que separa la mentira de la ficción y la verdad de la autobiografía es muy tenue, y sólo visible en el mundo fuera del texto, no en el texto mismo. Bajo el nombre de Albertine puede Proust enmascarar un Albert real de la misma manera que, en sus *Memorias*, Pablo Neruda sigue llamando Josie Bliss (el nombre con que la inmortalizó en un poema) a la mujer birmana que seguramente tenía otro nombre. Esas discrepancias entre el nombre real y el del texto sólo muestran que en el texto todo nombre tiene el mismo estatuto. Es sólo en la realidad que se puede establecer una diferencia. Pero la crítica debe ceñirse al texto, nos han enseñado.

Como texto, pues, *TTT* y *La Habana* son el mismo libro. ¿Qué importa que en el primero el autor sólo aparezca como unas iniciales que firman un breve comentario a la traducción del relato de Mr. Campbell y el bastón? Todos sabemos que el autor es, también aunque no exclusivamente, Silvestre y Bustrófedon. En *La Habana*, ¿qué importa que el autor y el narrador y el protagonista se confundan como una sola persona textual? Todos sabemos que la última aventura (para poner un ejemplo) en que el protagonista es absorbido por la generosa vagina de una mujer casualmente encontrada en el cine, es imposible. ¿Habremos de creer, con el ingenio Todorov, que el estatuto del relato cambia y que de golpe la autobiografía realista se transforma en fantástica?² De ninguna manera. Lo que determina la naturaleza del texto no puede ser su ajuste o desajuste con una realidad exterior —sobre cuyo verdadero estatuto también tenemos dudas ya que está sujeta a las metamorfosis provocadas por una ciencia casi tan fantástica como la propia ficción.

Los dos libros son el mismo libro porque, textualmente, se sitúan en aquel campo de la narración en que los límites entre ficción y realidad no son respetados. En *TTT* la cronología (aunque maniáticamente minuciosa) era imposible. El monólogo de la mujer psicoanalizada excedía los límites temporales del relato, así como algunas parodias de Bustrófedon jugaban con el anacronismo. En *La Habana*, el demonio de la aliteración rige los nombres con que son bautizados los personajes,

reales o literarios, que aparecen en el texto. Si Delia es deliciosa, podemos preguntarnos: ¿quién vino primero, el nombre o el adjetivo?. El mecanismo queda al descubierto cuando nos enteramos que en el Goethe de *La Habana*, Fausto es forzosamente fatal y que Valentín es viejo. (Que Valentín sea joven en el poema, ya que es hermano de Gretchen y apenas un soldado, no le importa a Cabrera Infante que busca la aliteración: viejo Valentín.)

El mundo de *TTT* está regido por la traducción: todo es traducido (traicionado) en el cuerpo del texto, desde las alusiones a Carroll y a Mark Twain en los epígrafes y advertencias hasta el sueño de Silvestre en que un error de Lino Novás Calvo, al traducir a Hemingway, se convierte en pesadilla verbal.³ La traducción, ya se sabe, es la metáfora, el traslado, el paso de un código a otro. En *La Habana* esa metáfora abarca el libro entero. Entre la primera escena (el niño Cabrera Infante sube en La Habana la primera escalera de su vida, ya que en su pueblo sólo había casas de un piso) y la última (la vagina lo absorbe, o re-absorbe) se instaura un sistema metafórico que desanda el camino del engendrar y el nacer. Subir la escalera (Freud dixit) es símbolo del acto sexual que tiene el poder de engendrar; hundirse en la vagina es símbolo del mismo acto, pero invertida la perspectiva por un fenómeno paródico. Porque lo que se deposita no es la semilla de la que saldrá el ser, sino el ser mismo, ya hombre (y por lo tanto, capaz de engendrar él mismo) que ha sido devuelto por inversión al estatuto de feto. En vez de nacer, desnace. Con lo que la autobiografía ficticia, la falsa novela, se convierte en lo que siempre fue: alegoría.

Como la parodia, como la traducción, como la crítica, el estatuto de la alegoría (del punto de vista del lector) es el mismo: se trata de un texto que para ser leído debidamente postula la existencia de otro.

En el caso de las tres primeras actividades, el otro texto es ajeno: es un texto cuyas marcas o inscripciones están *dentro* pero que realmente existe *fuera*. En el caso de la alegoría, el otro texto está dentro; es decir: es el mismo, pero leído de otro modo. Si entendemos esto, entenderemos no sólo que *TTT* y *La Habana* son el mismo libro, sino que hay que leerlos de otro modo.

El relajó cubano

TTT cumplió la hazaña, no bastante celebrada hasta ahora, de ser un libro sobre La Habana nocturna del batistato (cuando la ciudad era poco más que un burdel para turistas norteamericanos) en que el sexo era nombrado pero no aparecía descrito, en que la lengua de los personajes se detenía ante la pornografía verbal, en que una reticencia muy británica cargaba de sobreentendidos hasta las situaciones más explícitas. (La censura franquista contribuyó con su granito de arena: las referencias más groseras fueron podadas para salvaguardar la castidad de la imprenta española.) En *La Habana*, esa reticencia ha desaparecido. No sólo las descripciones son explícitas: el vocabulario tanto del narrador como de los personajes es gráfico hasta la pornografía. ¿El mismo libro, o la versión no censurada del primero?

La explicación no es simple. Es cierto que el texto es ahora explícito, y esa misma explicitación ha asegurado el éxito del libro entre lectores que aún sienten el regodeo de las "malas" palabras, o las descripciones que antes se llamaban "sicalípticas". (Nunca busqué la palabra en el diccionario; prefiero conservar la inocencia de su tabú.) Pero no es la lectura de los especialistas en leer con una sola mano, como los definió para siempre Rousseau, la que me interesa. Esa lectura masturbatoria existe en el libro y está apoteotizada en el capítulo "Amor propio", uno de los más brillantes. No. La masturbación

textual está demasiado ligada a una de las funciones básicas de toda ficción (compensar con la aventura, o el *voyeurismo* de la aventura, las carencias del lector) para merecer un estudio especial. Lo que tiene *La Habana* de masturbatorio es lo que tiene de literario. Apenas si la dosis es aquí más fuerte y directa. Está, digamos, más cerca del rabelesiano Henry Miller de los *Trópicos* que del lúcido Casanova de las *Memoorias*.⁴

No. La explicación viene por otro lado. La diferencia entre *TTT* y *La Habana* desde este punto de vista es la diferencia entre un libro, el primero, que ofrece una visión adulta del mundo, y del sexo, y otro que reconstruye una visión adolescente. Lo que nos lleva a la otra parte del título: *para un infante difunto*. Sí, el infante es aquí no sólo el protagonista (difunto) sino que es el narrador cuyo punto de vista determina el estatuto del libro. Etimológicamente, infante no sólo indica que el personaje no sabe hablar sino que está aún confinado al mundo materno. Es claro que la palabra es usada, en español como en otras lenguas, en un sentido más amplio: casi siempre se la usa en el sentido de niño, aunque sepa ya hablar; y en el vocabulario cortesano español (del que sale la alusión a Ravel y su *Pavane*) indica un estatuto social y no lingüístico. En el caso de *La Habana*, todo se complica porque Infante es el nombre real del autor. O mejor dicho: es el apellido real de su madre. Esta última comprobación nos hace avanzar un poco más. El infante del título alude más a la condición de servidumbre del niño con respecto a la madre que al reducido estatuto lingüístico. Este infante lo es, no por no saber hablar, sino por estar (aún) dentro del mundo de la madre. La biografía de Cabrera Infante, y *La Habana misma*, nos informan que la madre era la figura más importante del hogar. (Su muerte, en 1965, determina la ruptura definitiva del autor con Cuba y su exilio en Europa.) Es de esa madre, que certifica la condición de infante del protagonista, y que lo sitúa en un tiempo ya difunto, de quien realmente se ocupa el libro.

La dadora del habla

Otras mujeres llenan el primer plano de *La Habana*: encienden el sexo, lo mortifi-

G. Cabrera Infante
LA HABANA
PARA UN INFANTE DIFUNTO



fican o apaciguan, lo enloquecen y hasta lo devoran. Pero todas pasan. La única que está siempre al fondo y rara vez pasa al frente pero nunca desaparece del todo, es la madre. Ella es la otra voz que este libro, tan aparentemente monológico, permite escuchar. Ya Leyla Perrone Moisés, es un brillante trabajo inédito, ha subrayado la condición del personaje de la madre de ser la iniciadora en todos los placeres, a diferencia del padre al que la militancia comunista (en épocas de Batista, no ahora que los misiles soviéticos sirven de invisibles paraguas) lleva a la pobreza, la austeridad y el sacrificio. Incluso es el padre el que impone el tabú de las malas palabras y de la conducta corporal higiénica. Contra el padre, el infante se entregará a la pornografía verbal y a la promiscuidad sexual. (Sólo tardíamente el protagonista descubrirá que la fachada represiva e higiénica del padre no excluía las aventuras extraconyugales.)⁵

De la mano de la madre, en cambio, el protagonista va al cine, lee libros, asiste al teatro, escucha música. Es decir: adquiere la cultura del placer. La única limitación es la vieja limitación del infante: la madre es también castradora porque estatuye un prototipo inconsciente imbatible: la gigantesca mujer que amamanta al infante y le trasmite, con la leche, el habla. Ese prototipo, ya estudiado clínicamente, aparece ficcionalizado en *La Habana* en una aparición de la madre que ocupa la calle entera, agrandada por la busca del hijo (p. 438). Como bien señala la profesora Perrone Moisés, es en los episodios de las mujeres gigantes que encuentra el protagonista en sus visitas al cine (una vez, ¡oh coincidencia!, está viendo *Los viajes de Gulliver*; la otra vez, es envaginado) donde se toca esa figura fantasmática en el sentido freud-lacaniano en que se ha transformado la madre.

Pero lo que omite decir la profesora Perrone Moisés es que esa giganta lo es por ser una reminiscencia de la madre que al dar el pecho da también (como la vio con agudeza Melanie Klein) el habla.⁶ La madre-fálica de la fantasmática es también la madre que metamorfosea al infante en hablante. Es decir: ella es la dadora del habla. Alpha y Omega, desde la escalera que sube verticalmente el niño hasta la vagina gigantesca en la que se hunde, la madre-fálica es también la madre que hace po-

sible que este infante muera como tal y renazca en la fabla de su escritura.

Narciso habla

Valéry había descubierto que Narciso no sólo se contemplaba en el espejo de su propia imagen: también Narciso habla.⁷ Y es precisamente este lado narcisístico del habla de este libro (que la profesora Perrone Moisés destaca en su contexto machístico) lo que permite cerrar esta primera aproximación a *La Habana*. Porque al contar sus fracasos y sus éxitos en el campo del sexo, el narrador está menos interesado en promover la imagen de un atleta sexual (el Don Juan de Mozart en la versión de su criado Leporello) que en mostrar su hielacha narcisista. Las conquistas (o las derrotas) cuentan menos que la infinita memoria del sexo como escritura.⁸ Es el *habla* lo que importa a este Narciso. El espejo de las aguas ha sido suplantado por el papel y sobre esta lámina vuelca Narciso su habla. El infante ha muerto pero el narrador que hace su crónica sólo tiene palabras para cubrir esa ausencia. La muerte del que no hablaba queda para siempre celebrada por el que sólo puede hablar. Aquí llegamos, termina el libro y la crónica.⁹

Emir Rodríguez Monegal

Notas

1. Guillermo Cabrera Infante: "Las fuentes de la narración" (Entrevista), en *Mundo Nuevo*, No. 25, París, julio 1968, pp. 41-58; recogida en Emir Rodríguez Monegal, *El arte de narrar*, Caracas, Monte Avila, 1968. En esta entrevista, Cabrera Infante habla de un libro en preparación, que luego se transformaría en *La Habana para un infante difunto*.

2. Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970. Para una crítica, véase Irène Bessière, *Le récit fantastique*, Paris, Larousse, 1973.

3. He escrito sobre esto en extenso en un trabajo de 1968 que está recogido en *Narradores de esta América*, II, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1974, pp. 331-364.

4. En la entrevista citada en la nota 1, Cabrera Infante critica acrememente a Miller. Aunque lo que dice es cierto, no afecta la observación del texto. Tanto Miller como Cabrera Infante reconstruyen el percurso erótico propio con una vivísima memoria de su carnalidad. En Casanova (casi impotente desde los 35 años, y ya viejo y enfermo cuando escribe las minuciosas *Memorias*) la carnalidad es apenas soporte de una reconstrucción que evoca menos el delirio sexual que la lucidez del manipulador de hembras. Casanova es menos Don Juan que el director de un espectáculo tea-

tral en que él también tiene el papel protagónico. Este aspecto de *metteur-en-scène* y de cómico de la Comedia del Arte de la vida lo vio muy bien Fellini, otro *metteur-en-scène*. Miller y Cabrera Infante no dirigen nada ya que son arrastrados por fuerzas elementales.

5. Leyla Perrone Moisés: "L'Infant dans la glace (ou Don Juan en Amérique Latine)", será publicado próximamente en una revista francesa.

6. Melanie Klein: *Love, Guilt, and Reparation and Other Works*, New York, Delta, 1975. En mi *Jorge Luis Borges, A Literary Biography* (New York, Dutton, 1978) discuto y aplico las teorías de Klein, a la luz de lecturas practicadas por Lacan y Didier Anzieu. (Ver en particular las pp. 23-26.)

7. Paul Valéry: "Narcisse parle", in *La Conque*, marzo 15, 1981 (*Oeuvres*, I, Paris, Pléiade, Gallimard, 1965).

8. Otro memorialista del sexo, el victoriano caballero que se esconde bajo el seudónimo de "Walter" y publica *My Secret Life* (New York, Grove, 1966), consigue transformar sus millonarios encuentros con el sexo opuesto —no con las portadoras del sexo— en una crónica obsesiva y casi infinita que reduce Proust a la categoría de un memorialista amnésico. Algo de la capacidad de recuerdo total que tiene Walter, y de su obsesión con los órganos femeninos, hay en el narrador de *La Habana*. Pero Cabrera Infante es un escritor, en tanto que el victoriano es un escriba de sus propios recuerdos.

9. La última frase de *La Habana*, en la mejor tradición del espectador de cine continuado de ésa. Está en la última de las 711 páginas del libro.

UNA LECTURA DIFERENTE

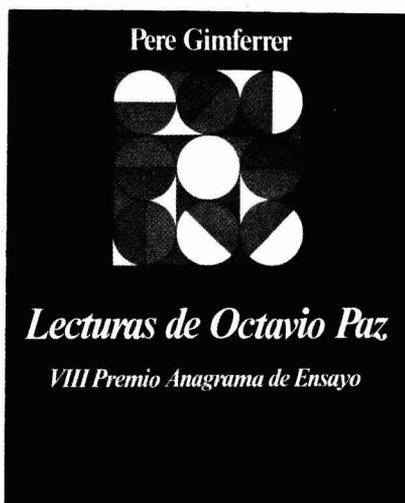
La poesía no ha podido escapar a uno de los problemas que afectan al arte en lo que va de este fin de siglo: su situación. Por situación me refiero a cierto modo de perplejidad a que nos condena una cada vez más gruesa masa de iniciados en lo que podría llamarse una *teoría* del arte actual. Naturalmente que, a esta altura del siglo y de la enciclopedia, nadie puede ignorar el polifónico concurso de disciplinas adyacentes que, a la luz de una teoría generalizada del quehacer artístico, parecen necesarias para el abordaje de un simple —y aparentemente solitario— objeto estético. Psicoanálisis, historia, lingüística, filosofía, entre otras, son disciplinas que han venido colaborando, de las manos francesa y eslava, de la formación de un discurso que, planeado sobre un objeto estético, puede recibir el nombre único de metalenguaje (para

▲ Pere Gimferrer: *Lecturas de Octavio Paz*. Anagrama, 92 pp., Barcelona, 1980.

usar la denominación de Roman Jakobson sobre esta función crítica del lenguaje) y, planeado sobre nuestras débiles conciencias cada vez más abrumadas, el nombre ¿por qué no? de discurso de poder. Si nos atenemos a la previsión hegeliana de que en nuestro siglo sería más significativa la escritura *sobre* el arte que el arte mismo, no podemos más que reverenciar a ese totalizador dialéctico y gran amigo de Hölderlin, aunque pudiera resultarnos más necesario a esta altura, saber lo que el mismo Hölderlin pensaría, a los efectos meramente artísticos. Una interpretación de esta crisis actual del arte fue enunciada por el primer Barthes de *El grado cero de la escritura*, cuando explicaba el movimiento interiorizante, textual, de la escritura, como producto de la quiebra de la conciencia producida en el ser humano al separarse de los objetos a causa de la Revolución Industrial. La respuesta de Barthes, aunque un tanto sociológica, carece de esa ingenuidad mecanicista de cierto Lucács y ayuda a una comprensión más general de un fenómeno particular como la escritura de finalidad estética. Lo cierto es que, por obra y cuenta de la *teórica* francesa fundamentalmente (llámense a ésta algunos textos de Barthes, la obra de Foucault, la mayor parte de la escritura del Padre Lacan, la producción del dúo Deleuze-Guattari, entre otros) estamos asistiendo a una sustitución de la obra de creación por un discurso *sobre* ésta. Y la metáfora y la ausencia son, como es sabido, recursos de la gran poesía. Irónicamente, sería como si Romeo y Julieta fueran rodeados por un grupo de teóricos disertando sobre el arte de amar: la poesía abrumada por la crítica.

II

El breve libro de Pere Gimferrer, *Lecturas de Octavio Paz* (VIII Premio Anagrama de Ensayo) es peculiar en una serie de niveles: en primer lugar, es la lectura que hace un poeta de un poeta mayor que provoca su admiración y reconocimiento (por lo tanto, es una forma de homenaje); en segundo lugar, Gimferrer no se adhiere a ninguna preceptiva crítica determinada y, en tercer lugar, su trabajo pretende ser una reconstrucción, desde el punto de vista de un lector, claro está (aunque este lector



sea un experto en poesía) de algunos de los momentos más importantes de la poesía de Octavio Paz. El proyecto de Gimferrer es de una ambición obvia. Es claro que un poema no termina en su formulación objetual sino en la *posible* reconstrucción (en este sentido, participación) que el lector pueda hacer de su médula estética: reconstruir el instante de la creación es recrear. En esta feliz conjunción de creador y lector-creador radicaría, quizás, el logro final de un poema.

III

En la primera parte de su trabajo, Gimferrer lee los poemas que representan, al menos hasta ahora, el aporte más importante de Paz a la poesía: "Piedra de sol", "Blanco" y "Pasado en claro". La lectura de "Piedra de sol" es correcta en la medida en que sitúa al poema en un marco temporal determinado de la poesía hispanoamericana: el espacio que estaba vacante en lengua española después de los aportes de la generación del 27 español y de la vanguardia hispanoamericana de principios de siglo. Es correcta, aunque breve, la confrontación del poema con uno de los mayores logros de la poesía hispanoamericana de principios de siglo: "Altazor", de Vicente Huidobro. El espacio que correspondía al "poema largo" después de la experiencia radical de Huidobro parecía casi imposible de llenar en nuestra literatura. Como puente entre España, Francia (aquí especialmente el surrealismo, aunque también es sabido que en Paz este movimiento alcanzó el plano de la visión del mundo y nunca el de

la construcción del poema) y América Latina, "Piedra de sol", escrito en impecable endecasílabo (según el mismo Paz, el verso más cómodo a nuestra lengua) y con ese efecto de simultaneización tan característico de la poesía de Paz, es reconstruido en base, fundamentalmente, al debate del "yo poético" del autor y el mundo que le sirve de entorno. En este sentido, la lectura crítica de Gimferrer, siempre cronológica en el caso de estos tres poemas, aunque sienta las bases de ciertas constantes de la poesía de Paz que le servirán para abordar los otros poemas en estudio, alcanza poco más que un acompañamiento del poema en su linealidad y no una desconstrucción de su materia. Aunque tal vez pedirle a Gimferrer una lectura desconstruccionista fuera obligarlo a caer en una preceptiva textualizante, la sensación que se tiene al abordar su lectura de "Piedra de sol" es la de la escasez de un relevamiento material más explícito del poema. Si bien explica algunos tópicos que ya despuntaban en la poesía de Paz, como el del amor como conocimiento (lo que acerca al poeta mexicano a los metafísicos ingleses —a Donne en especial— y le otorga cierto aire trovadoresco), las relaciones lingüísticas internas del poema quedan prácticamente intactas.

El caso de la lectura de "Blanco" es diferente. "Blanco" es un poema mucho más explícito, en cuanto a su formulación teórica: en primer lugar, encaja cómodamente en la tradición mallarmiana de "poema constelación", **construido con una sintaxis fragmentaria** y con la conciencia siempre puntual del acto estético que se está llevando a cabo, es decir, con la conciencia del poema integrada al poema mismo. En segundo lugar, "Blanco" es el primer poema en lengua española que se construye como un juego de ausencias y presencias, juego que lo sitúa en un lugar, aunque tardío en cuanto a la cronología de su creación, muy preferente en la literatura experimental latinoamericana. Por último, la conciencia manifiesta del creador (desde el nombre mismo del poema, que alude, en uno de sus significados, a la página en que se escribe) simplifica la lectura obviamente, en cuanto a la *presencia* que su escritura, y todo el bagaje teórico que la acompaña, producen. Una lectura poética de "Blanco", desde una perspecti-

va original, significaría prácticamente una utopía de la lectura creativa: descubrir lo no dicho por la escritura, lo que es elipsis aquí y salta allá, esto es, exorcizar su ausencia. Salvando este imposible, Gimferrer acompaña la escritura de "Blanco", hace un mapa de su piel y de su trayectoria sanguínea y esto resulta más que suficiente.

Como *Pasado en claro* es el poema recolector de Paz, su recapitulación conciente de una trayectoria estética singular, la lectura tiene que abordarlo necesariamente en el plano del sentido: organizar sus ideas e imponerles un ordenamiento que sincretice toda su tóptica anterior. Poema donde el "yo poético" deja lugar a un ser neutro, es sin duda el objeto de Paz donde la integración yo-lenguaje se da sin mayor violencia para crear, por ausencia deliberada, un "ello" que no tiene más forma que el mundo objetivo-real que ya está internalizado, cosificado lingüística mente. Dejando de lado *El mono gramático* (que no es estudiado por Gimferrer), donde a mi modo de ver la opacidad del lenguaje encierra al mundo para anularlo como perturbación. *Pasado en claro* es uno de los ejemplos más transparentes de oposición poética a la realidad en un plano teórico, donde la escritura misma está en función (al contrario de "Blanco", por ejemplo) de la neutralidad del "yo poético". Digo al contrario de "Blanco", porque en este poema el "yo-poético" está sustituido por su propia conciencia, asimilada a la conciencia del poema como materia: el yo-poético de "Blanco" son signos, páginas, montaje.

En la segunda parte de su lectura, Gimferrer se ocupa del "Nocturno de San Ildefonso" y de "La arboleda", en lo que creo es el momento más feliz de su trabajo. El "Nocturno" está perfectamente ubicado genéricamente en las distintas oposiciones que sugiere: movimiento/quietud, "mundo mecánico/mundo natural", etc. —aunque Gimferrer haya saltado por encima de una oposición tan cara al romanticismo y por ello a los nocturnos: sol/luna, es decir, masculino femenino, fuego y agua.

La lectura de "La arboleda" cierra el volumen y está encarada desde una perspectiva esencialmente poética: el instante. Esta lectura se lleva toda la concentración perceptiva de Gimferrer por tratarse de un tema elegido que es

la médula misma de la utopía creadora: encerrar el instante en otro instante, aparearlo poéticamente. Dada esta condición subyacente que el tema encierra, es en esta ocasión donde el propósito de lectura-poética, reconstructora, alcanza su mayor intensidad. Y, paradójicamente, es también aquí que Gimferrer apela a todo el bagaje teórico que está en el aire, practicando un contrapunto microscópico con la escritura de Paz: como si Joyce, el Joyce de *Finnegans Wake* leyera silábicamente el tiempo del *Ulysses*. Es que el instante apresado poéticamente sólo puede ser aprehendido en base a una microcósmica visión. Es el descubrimiento de este sentido —la conciencia de que el vértigo del instante es el tiempo de mayor abertura de concentración— lo que transforma a la lectura recreativa de "La arboleda" es un verdadero prodigio perceptivo y de comprensión del acto poético.

Eduardo Milán

EL SILENCIO DE JULIO TORRI

Al terminar los años de la adolescencia, cuando deja de usarse la palabra inquietud porque ya no se requiere su vaga protección, Julio Torri (1889-1970) se encontró escribiendo como consecuencia del ejercicio de la inteligencia y de su ser diletante, y sin saber cómo se llamaba lo que escribía. Poco después de los veinte años de edad, Torri tenía algo escrito. Ese algo estaba rodeado por una preocupación que al final fue avasallante: la esterilidad.

Poemas en prosa o ensayos, como luego empezó a llamar a aquel algo, cada línea escrita representaba un afán extraño: Torri fertilizaba el silencio. Y lo breve de su obra señala lo extenso de su silencio, el vacío, lo no escrito. El silencio se vuelve el espejo de la esterilidad.

Hacia 1914 escribía sus composiciones como el desarrollo musical de un epígrafe, elegido quizás al azar. (Debe observarse que no todos los textos de *Ensayos y poemas* (1917) aparecen bajo un epígrafe, lo cual impide un estudio detallado de este punto. "La vida

▲ Julio Torri: *Diálogo de los libros*. Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

del campo", que a Alfonso Reyes le pareció genial, un epígrafe de Villiers de l'Isle, donde asoma el alma de los violoncelos, provoca armonías en las que la muerte se reconcilia con la alegría, *emportée dans le cri d'une corde qui se brise*.) El contraste del sonido de la palabra con el silencio no ocasionaba, en verdad, un problema respecto de la brevedad o de la amplitud —ésta fue rechazada expresamente por Torri—. Había, por tanto, un problema de perfección. Cuando Alfonso Reyes recibió el libro de Torri comentó: "Graciosa esterilidad", porque no creía, ante su belleza, que fuera ciertamente estéril. Gozaba, más bien, del silencio que reflejaba cada palabra. (Torri, como Shaw, según cuenta el primero, odiaba las "sensibilidades ruidosas" y amaba en cambio el silencio de la lectura, porque ésta era una forma de adquirir un "conocimiento profundo que se convierte en carne y sangre de uno, y que trasciende a los ademanes y gestos habituales".) Torri se quejaba de su esterilidad pero la convirtió en la solución buscada. ¿Era estéril porque quería ser insólito? No quería hacer nada que rompiera demasiado su silencio; no quería ser lanzado "a la plaza del vulgo" donde algún crítico lo mostraría a "los hijos de los vidrieros" bajo equivocados cielos.

En febrero de 1916, Torri dio a conocer algunos textos como ensayos breves. Ese mismo mes, Ramón López Velarde escribía en *El Nacional Bisemanal*, a propósito de otro asunto, que no había querido "zurcir un ensayo, pariente (de lejos siquiera) de los que debemos a la maestría de Julio Torri".

El libro *Ensayos y poemas*, publicado por primera vez entre julio y agosto de 1917, hace aparecer un tema de discusión que a Torri debió apasionarle en sus pláticas sobre géneros literarios (él pensaba que de este lado del mundo "la crítica literaria, tal vez por timidez de pueblo, se hace en las conversaciones"). La necesidad de un deslinde entre ensayo y poema es señalado por Serge I. Zaitzeff en su estudio preliminar a la edición de *Diálogo de los libros* (FCE, 1980), recopilación de la obra dispersa de Torri:

Aunque la diferencia de las prosas de Torri pueden considerarse como poemas en prosa y cuentos, otras escapan a las categorías genéricas

tradicionales. Esta confusión, por cierto deliberada de parte de Torri, se refleja con nitidez en las antologías. Por ejemplo, se encuentran los mismos textos de Torri tanto en *Poesía en movimiento* de Octavio Paz como en *El ensayo mexicano moderno* de José Luis Martínez o en *El cuento mexicano del siglo XX* de Emmanuel Carballo.

La diferenciación y precisión de estos tres aspectos en la obra de Torri ocuparía más que el espacio de esta nota, sin embargo, esa necesidad parece permitir una ampliación del tema. Zaitzeff afirma que en Torri "lo importante es que todo lo ve desde una perspectiva crítica y original". Es entonces un homenaje a Torri contribuir con nuevos indicios acerca de las posibilidades de su prosa.

A fines de 1910, Torri publicó su "Diálogo de los libros", al que seguirían otro "Diálogo de murmuradores" y "El embuste", en 1911, y "De la vida maravillosa de Salva-Obstáculos" y "La desventura de Lucio el perro", en 1912, ahora reunidos en esta edición de Zaitzeff. Los dos primeros títulos indican la forma y son el nombre de la fusión de la conversación con la escritura, es decir, de la inteligencia con el arte. Aun en "La desventura...", el final presenta la forma de diálogo, y en el "Diálogo de los murmuradores" la mención de Sócrates y el *Fedro* sugiere esa misma fusión. Como dije antes, la actitud musical de Torri lo lleva lejos de la idea. Al contrario, Alfonso Reyes advertía esto y le recomendaba (en una carta de marzo de 1914) "no dar por acabado un trabajo, mientras no hayas puesto en él alguna idea importante y tuya". Pero si Torri procedía de acuerdo con el estímulo de la lectura de su colección de epígrafes, se entiende que cuidaba más las maravillas eufónicas de su prosa que las ideas que pudiera gestar.

"Nada más lejos de las formas puras de arte que el anhelo inmoderado de perfección lógica", dice Torri en "El ensayo corto", y en "La conquista de la luna" insinúa que la literatura es una imperfección terrestre a la espera de sucesos sorprendentes.

Cuando Torri encuentra la palabra ensayo, ¿en qué pensaba? Sabemos lo que escribe en "Diálogo de los libros":

"Por algunos días traje este pensamiento en la cabeza, y acabé por creer que era natural y verosímil..." La crítica ha subrayado en la obra de Torri su brevedad y Zaitzeff habla de un "creciente afán de síntesis". Hay otros indicios. En la edición de 1918, el título del libro es *Ensayos y fantasías*. Este pequeño cambio, que elimina por un momento el término *poemas*, me hace pensar en que no era tan importante éste como justificación de una labor. Esto se demuestra gracias a la publicación en esta edición del epistolario de Torri y Reyes, donde el primero reconoce haber sufrido mucho debido a un error en un subtítulo, que apareció como "Leyendas mexicanas" en vez de "Fantasías mexicanas". Supongo que su autor no habría permitido un error semejante en el título de un libro suyo, publicado además en el extranjero (Costa Rica). Ahora otra vez un epígrafe puede ser el tema inicial de una explicación de las fantasías: "Aparte de que las fábulas hacen concebir como posibles muchos acontecimientos que no lo son, etcétera", tomado de Descartes (en "De la vida maravillosa...", 1912). Fábula, acontecimiento fantástico como aquel diálogo que no fue soñado ni inventado por el entendimiento, ni escuchado por un oído ebrio; acontecimiento del arte, del pensamiento artístico, como ese etcétera que indica los posibles muchos, si tuviera un "longue haleine", si resolviera su paradoja de *ingenio estéril*.

Después de esos años de fantasía y música, de ensayos y poemas, Torri dejó de tentar al silencio para mejor leer. Entonces escribía de tarde en tarde un prólogo. Dos años antes de ver impresa su historia de la literatura española, escribió un prólogo a las *Crónicas* de Luis G. Urbina para la UNAM (1950). Un vistazo a la bibliografía de Urbina revela que la década de 1910 fue la de su mayor actividad editorial, pues publicó nueve libros (tres de poesía) en México y España, y reimprimió dos *De Cuentos vividos y crónicas soñadas* (1915; selección de prosa escrita entre 1893 y 1912) y *Estampas de viaje* (1916). Torri quizá disfrutó leyendo sus páginas innumerables veces, pero creo que desde aquella época de su aprendizaje y búsqueda, de crítica y originalidad, debe haber leído con suma atención en el prólogo de *Cuentos vividos...* la lucidez con que

Urbina juzgaba los años del *delirio* modernista. "Me envenené de verbosidad", decía; pero, además —fuerza es reconocerlo— las gentes de Hispanoamérica no nos hemos distinguido ciertamente por la sobriedad de la palabra".

Urbina creía en una "natural tendencia de amplificación expresiva" y en que el lenguaje se desborda para atenuar una "viciosa fantasía, que es como un iris en ebullición".

Por su parte, Antonio Castro Leal pensaba que el título del libro de Urbina era, en lo que respecta a *crónicas*, demasiado modesto y que muy bien merecían el nombre de *ensayos* (esto, en 1946). Y aun cuando Torri dejó de simpatizar en aquellos años de juventud con Castro Leal ("mal educado, de malos pañales", "se ha vuelto muy petulante", contaba Reyes), después coincidiría con él al opinar (en 1950) que la prosa de Urbina era limpia y fluida: "su prosa se fue ennoblecendo hasta alcanzar esa limpieza y finura que admiramos sin reservas"; sus crónicas, consideraba Torri, están escritas "con maestría absoluta". Sin embargo, estableció una diferencia fundamental entre éstas y el ensayo:

"La crónica periodística es el medio de comunicar ideas, con cualquier pretexto del momento, aun a los frívolos; como el ensayo es el vehículo para los meditativos y acaso para los misántropos."

Si bien es cierto que la crónica tiende a vivir alejada de la literatura, aunque con pretensiones de serlo¹; si bien Torri era meditativo y hasta misántropo, Urbina tenía la "generosa sensibilidad del cronista" que le permitía hacer el tema del día un *artículo literario* —como lo llama Castro Leal—. Urbina vio su propia "verbosidad" en correspondencia con "la rapidez con que se suceden en nuestro pensamiento, hasta telescopiarse, las visiones interiores", con las que podía hacer un diálogo o de las que disfrutaba como de *la nada dentro de un paréntesis*.

Esto aclara el juicio de Zaitzeff: "a

¹ Es obvio lo poco que tienen que ver la crónica literaria o el ensayo con los actuales géneros periodísticos; ahora los reporteros de que hablaba Gutiérrez Nájera han buscado prestigiarse acercándose al ensayo literario, para lo cual han tenido que dividirse en pedazos tratando de aparecer enteros.

las reconocidas tendencias de exuberancia verbal del escritor hispanoamericano Torri opone una concisión y una sobriedad sin par". De hecho, en México esas tendencias fueron condenadas desde los tiempos de Urbina y Torri.

El mérito de este *Diálogo de los libros*, que completa la recopilación de los escritos de Julio Torri, es la amplia variedad de temas que suscita junto al silencio. En otra ocasión tendremos que volver a él en busca de la fuerza depurada que, según Villaurrutia, no ha tenido ecos.

Jaime G. Velázquez

LA CASA ENCANTADA

Bajo este título, la Editorial Lumen ha publicado la última traducción al español, hecha por Andrés Bosch, de un libro de Virginia Woolf. Se trata de una serie de cuentos, los únicos escritos, según dice en el prólogo Leonard Woolf, a manera de esbozos durante la elaboración de alguna novela y como "descanso" mental. Casi todos aparecieron en publicaciones periódicas entre 1922 y 1941. Sólo dos fueron corregidos por la escritora.

Esta particularidad de ser meros esbozos permite apreciar un poco más de cerca ese otro lado luminoso gemelo del lado oscuro del sentimiento de lo fugaz y provisional subyacente en la obra de Virginia Woolf. Oscuro por corrosivo, por hostil, porque no deja nada de pie, como quien deshace una piedra de lodo seco con los dedos. Luminoso por su avidez de duración, de bondad, de belleza, por su centelleo gratificante y su gozosa vitalidad. En los 18 textos —en realidad sólo tres o cuatro de los relatos podrían considerarse literalmente cuentos— la escritura se ha despegado de la necesidad de obedecer a un hilo conductor y la imaginación se ve liberada hasta tocar los bordes de la fantasía, ese dominio de lo mágico en el que por lo regular la Woolf no se adentra dada su poderosa barrera intelectual y esa especie de frialdad escudriñadora que desmenuza todo lo que

toca sin transfigurarlos. Y no es que en estos escritos haya dejado de mirar a su modo, sino que se tiene la impresión de verla volcada sin restricciones con todos sus sentidos simultáneamente hacia afuera y hacia el interior en una labor de alfarero que da forma a su arcilla a ritmo libre. Se diría el pincel de Lily Briscoe —la pintora de *Al faro*— plasmado con veloces toques impresionistas todo a su alrededor, y no para pedir "¡Detente!", sino para desbordar en un continuum que es puro juego de asociaciones, chisporroteo de imágenes que se dejan venir bajo cualquier pretexto, ya sea a propósito de una audición musical ("El cuarteto de cuerda") en el ánimo de un alguien que relata, seducido, desnudado; o a propósito de la figura de un caracol que en los prados de "Kew Gardens" intenta contornar una hoja, perdido en sus esfuerzos como un reflejo en ralenti de los afanes humanos que, por encima de su diminuta existencia, parecería estar mejor capacitados para atravesar por el mundo siendo que, en el fondo, sus vidas son "tan largas como la de un insecto, y de parecida importancia."

Ubicua, desasida del imperio de la mente, de la "inexactitud de pensamiento", la materia de la vida se despliega en su esplendor y misterio, exuberante tanto en su belleza como en su crueldad, en su alternancia de dolor y placer, emitiendo sin cesar su "sonido de burbuja", la voz de lo "transitorio y perecedero". Porque nada hay vacío, todo está poblado, todo percibe, todo siente —"Y el cuarto tenía sus pasiones, sus furias, sus envidias y sus penas cubriéndolo, nublándolo, igual que



▲ Virginia Woolf: *La casa encantada y otros cuentos*. Editorial Cumen, 166 pp., 1979, Barcelona.

un humano. Nada seguía invariable siquiera durante dos segundos"—, todo fluye sin parar en su ansia de... ¿de qué?, ¿acaso de inmortalidad? En Virginia Woolf no hay, como en Rilke, la clara conciencia de que es el Espíritu quien se manifiesta en la materia; ella deduce de las partes un posible Todo; para el poeta el Todo está en las partes y viceversa, no hay fragmentación, pues lo visible no es más que manifestación de lo invisible. Para él la vida se resuelve en una última metamorfosis: la muerte, principio de metamorfosis a su vez. Para ella lo efímero es insuperable, el tiempo destruye, la muerte no redime. Pero el artista se vale del arte para trascender la provisionalidad y aprender lo fugaz, así como el hombre común y corriente tiene que asirse a sus "instants of being", a esos momentos que son como "cerillas encendidas inopinadamente en la oscuridad", para no caer en el desaliento y el sinsentido totales.

A través del arte, la materia de la Vida, barro que da vueltas y revueltas en el torno del alfarero, va quedando apresada como un reflejo en el espejo, esa superficie bruñida donde las cosas se están quietas "en trance de inmortalidad" gracias a la precisión y al peso que les confiere la escritura. Es la palabra quien va a plasmar la belleza y el horror latente en la perfección de todo lo vivo, palabras que van uniéndose una tras otra hasta constituirse en un edificio, arquitectura de arabescos donde se encierra el grito capaz de derrumbarlo de un golpe. Y es ese mismo grito, nacido del propio seno de la Vida, el que acecha sin descanso a los seres humanos, trágicamente desamparados, solitarios, en perpetua frustración emanada de la imposibilidad de afincarse en nada, ni siquiera en sí mismos ("El hombre que amaba al prójimo"; "El vestido nuevo"). Aunque, sí, al igual que para el artista, de pronto hay "algo" en la existencia de los hombres que les hace exclamar "¡Esto es esto!" en un arrebatado de gratitud, algo inefable que parece emanar como "puras gotas de plata" de la "mismísima fuente del ser" ("Momentos de vida"), la sensación de un "puñado de milagros" que le aguardan a uno en la propia casa ("Juntos y separados"), y que, por el hecho mismo de ser acontecimientos esencialmente imprevisibles, permiten una suerte de

esperanza. (Alguna vez, al preguntarle que por qué la vida, a pesar de todo, valía la pena de ser vivida, E. M. Cioran respondió: "A causa de unos cuantos instantes de plenitud".)

Y sin embargo, aunque hay menos desesperanza que en sus novelas, aunque hay un cierto sentido del humor y una espontánea aceptación, en *La casa encantada*, la Vida, "esa cosa espantosa, hostil y dispuesta a echarse encima en la primera ocasión", según el sentimiento de Mrs. Ramsay, inapreciable, inexpresable, es comparada abiertamente a la posibilidad de que "la lancen a una por el túnel del metro a cincuenta millas por hora, para acabar en el otro extremo, sin siquiera una horquilla en el pelo. ¡Que la lancen a una a los pies de Dios totalmente desnuda! ¡Cruzar rodando los prados de asfódelos igual que los paquetes de papel castaño son lanzados por el tobogán en correos! Con el cabello al viento, como la cola de un caballo de carreras. Sí, esto parece expresar la rapidez de la vida, el perpetuo destrozo y reparación, todo tan al azar, tan sin sentido..." Para liberarse de ese sentimiento la única salida, entonces, es crear, recurrir a la fantasía e inventarse un mundo distinto, consistente, concentrado, definido, que absorba el ánimo por entero —de ahí quizá la manía de los coleccionistas ("Objetos sólidos")— en un acto de mimetismo. Poco importa que a la larga también este acto resulte provisional ("Lappin y Lapinova"), pues los hombres son inconstantes, incrédulos, "transigentes y temerosos de la belleza", ya que habrá sido real mientras duró y le habrá dado realidad a su creador.

A pesar de que en estos textos Virginia Woolf no se olvida de sí misma como creadora, a veces se confunde voluntariamente con sus personajes, juega a que los adivina —ya sea introduciéndose en sus pensamientos, ya sea como una especie de estestocopio que recorre desde afuera los cuerpos—, a que se sorprende de que, al final, cuando bajan del compartimiento del tren (y en el que, a su vez, ella se imagina que va viajando), ni siquiera se acercan a lo inventado ("Una novela no escrita"; "La cacería", porque resulta que tienen vida propia y que su misterio es impenetrable, incluso para el creador. Así, como en ninguno otro de sus

escritos, en estos esbozos la Woolf se entreteje al tejido de sus creaturas para saber más de sí misma, para participar con ellos del misterio de la vida aprendiéndolo con una mayor libertad por cuanto ha volcado como bosquejos lo más inmediato a su sensibilidad sin intención explícitamente literaria, como una manera de aligerarse del peso de la tarea gruesa. Encontrándose "tan sólo en la etapa posterior al primer esbozo", según aclara Leonard Woolf, estos textos son redondos, autosuficientes, y mantienen íntegra toda la carga que la escritora ponía en sus obras elaboradas a conciencia, e idéntica capacidad de plasmación a través de la palabra.

Esther Seligson

DE ARTES PLÁSTICAS

HACIA UNA FOTOGRAFÍA CRÍTICA

La fotografía, pese a sus poco más de cien años de existencia, es ya un medio lleno de historia y —lo que es más importante— profundamente vinculado a nuestra vida cotidiana. Y eso es así porque frente a ella somos algo más que espectadores: eventuales actores capaces de desarrollar, en la medida de nuestras posibilidades, y de manera in-

mediata y poco aparatosa, escondidas aspiraciones creativas o, en el caso de los más osados, de sentir la fascinación de la alquimia moderna. Precisamente este atributo de la fotografía, que la hace muy popular, es (además) el que puede justificar la denominación de maestros otorgada a los grandes de este arte, es decir, a quienes, ya sea mediante exposiciones o a través de publicaciones periódicas, pueden admirar y/o inspirar a aquellos que, desde una u otra perspectiva, están tentados por el fenómeno. Añádase, también, que quizás sea ese mismo atributo lo que ahora asoma como la mayor herencia que la pintura legó a la que durante tanto tiempo, y tan injustamente, se consideró su parienta pobre. Después de todo, la aparición de la fotografía, aparte de algunas consideraciones teóricas que —en cierto modo— constituyeron una de las razones más importantes del nacimiento del impresionismo, acabó con los pintores profesionales (en realidad dibujantes de segunda fila) que servían para satisfacer la demanda mobiliaria de cualquier familia burguesa *comme il faut*. Así, acabó también con esa relación maestro-innovador y discípulos-casi émulos que tanto alimenta la moda. No obstante, esa misma fotografía ha logrado recobrar para sí algunas de las (mejores) pautas de esa relación, que en el dominio de la pintura quedó restringida a minorías activas, llevando el magisterio hacia sectores cada vez más numerosos. De ahí que, en ese contexto que gana en extensión y en divulgación, una exposición fotográfica sea doblemente significativa: es algo que concierne íntimamente a la sociedad moderna tanto por su andadura estética como por el buceo en el conocimiento de lo que debe llamarse, sin miedos, una ciencia (y lo de ciencia es, también, una deuda que la pintura tiene con la fotografía).

Desde esta perspectiva, la exposición *Sujeto, verbo, complemento* de Paulina Lavista (en el Museo de Arte Moderno) cumple con abundantes exigencias. Su análisis —bueno es advertirlo— no es fácil dado el carácter antológico de la muestra, que cubre un período de producción que abarca de 1969 a 1981, y que recoge series o partes de series que la autora elaboró a lo largo de ese lapso. Allí aparece, puntualmente, la inquietud creativa de La-

Foto: Graciela Iturbide



▲ Paulina Lavista: *Sujeto, verbo, complemento*, Museo de Arte Moderno.