

DE LIBROS

EL PERDIDO PARAISO

Carlos Fuentes (1928), cuya trayectoria literaria se había alejado del cuento y la novela breve durante los últimos años, para demostrar oficio y maestría en otras facetas de la prosa (novela, ensayo, teatro), regresa con *Agua quemada* a su obsesión por el número cuatro —tan evidente en *Cambio de piel* (1967)— en un cuarteto narrativo cuya relación está definida a través de los contactos incidentales que tienen los personajes de cada historia, que puede ser leída como un relato independiente, a la manera de las narraciones de Chesterton, Saki, Conan Doyle, Poe o Boccaccio.

Aquí la preocupación de Fuentes por la sociedad mexicana y su desarrollo histórico se sitúa en el último lustro de la década de los sesentas y los primeros años de los setentas, en un mundo que es producto de una Revolución cuya última memoria es un viejo y en la capital de un país donde abolengo y aristocracia apenas son reconocibles en unos cuantos objetos, donde pulula una masa informe de personas, de la que apenas sobresalen los marginados, los explotadores y algunos instrumentos de represión brutal cuyo único recurso es la supervivencia a cualquier precio. Así, el lector capitalino puede muy bien identificar sus gestos y su ámbito.

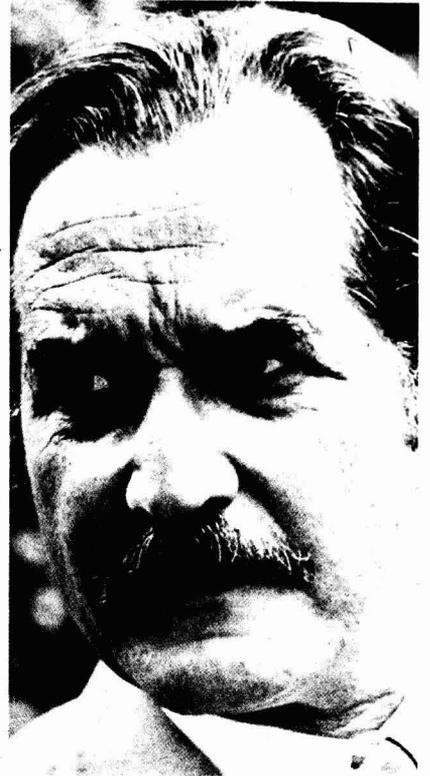
En *La región más transparente* la ciudad de México era una ciudad con esperanza, o el lugar propicio para el cumplimiento de un ciclo secular, como en *Aura* y *Cambio de piel*, una máscara glamorosa para el infierno individual (*Zona sagrada*) o un emporio de violencia y petróleo (*La cabeza de la hiedra*). En *Agua quemada* asistimos a una ciu-

dad con esas características, pero que ha perdido la esperanza, a la que sólo le queda la consumación, la violencia como único rito para encontrar la muerte. Allí no hay propiamente salidas para el amor ni las relaciones humanas. Estos parámetros pueden situar con facilidad las historias de *Agua quemada*, un libro cuya principal intención es presentar como eje alrededor del cual giran no sus vástagos sino sus contemporáneos, personas que de alguna manera estuvieron relacionadas con un vencedor de la Revolución, el general Vicente Vergara, amigo personal de Plutarco Elías Calles.

A ninguno de estos personajes subordinados hace justicia la Revolución. Doña Manuela, antigua sirvienta de la esposa del general, es arrumbada en una vecindad, propiedad de Federico Silva, donde nada más la soledad la acompaña; su único amigo, el niño Luis, sustituto emocional de su hija, tiene prohibido hablar con ella.

Bernabé, nieto de un ayuda de campo de Vergara, hará su propia revolución, será enlistado como fuerza de choque en un grupo paramilitar creado para defender a los enemigos de un régimen omnipresente e invisible. Su madre quería hacer de él una "gente decente"; su salida de la vecindad de Silva, de la que partieron cuando el padre fue congelado en la burocracia estatal, permitirá que lleguen a unos terrenos como paracaidistas y, ante el abandono del padre, tíos maternos que trabajan en una gasolinera como empleados de Vergara, mantengan a Bernabé y a su madre. Bernabé optará por la violencia y el poder que de ella se deriva en lugar del amor y la pobreza. Su destino se consume cuando cae como empleado del peor enemigo de su padre, el licenciado Mercado, que lo adopta y le enseña el valor de la represión.

Ser rico o ser pobre es un albur in cuestionable, fuera de la comprensión del escritor o del lector. La única forma de aproximarse al significado de esas posiciones es describir sus impresiones, sus movimientos, sus sensaciones. Federico Silva, el contrapunto del general Vergara, dentro del libro, describe la imposibilidad de redención del mundo moderno. Hijo apegado a su madre, cuya frustración amorosa conduce a la soledad, vive sus últimos años acompañado únicamente por su valet y mayordomo. Federico Silva es descendiente



Carlos Fuentes

de la más rancia aristocracia de la colonia Roma, pero será degollado, paradójicamente, por la población más depauperada y dueña en esa zona: unos jóvenes "descarriados" de los que pululan alrededor de la glorieta del metro en Insurgentes y Chapultepec.

En contraste, el otro viejo plutócrata, el general, morirá en paz, en su cama, acompañado por su hijo y su nieto. En este aspecto el lector encontrará el tema más discutible de *Agua quemada*. En "El día de las madres" padre y abuelo se ocupan de destruir la imagen materna de Plutarco Vergara. En "Las mañanitas", la madre de Federico Silva es un vampiro que se encarga de aniquilar en su hijo todo vestigio de vitalidad. Bernabé Aparicio pretende encarnar la imagen de su abuelo e ignora el verdadero heroísmo del padre. El niño Luis, en "Estos fueron los palacios", es el único que comprende la demencia senil de la anciana Manuela. Toda presencia femenina en *Agua quemada* evoca la imagen de Coatlicue.

El equilibrio de las historias se encuentra en una frase que Fuentes prefiere callar. Mientras el viejo no sea el joven, como en la dionisiaca que viven abuelo y nieto Vergara, el mundo que recibe a estos seres no podrá ser el pa-

▲ Carlos Fuentes: *Agua quemada*. Fondo de Cultura Económica. Colección Tierra Firme, México, 1981. En nuestro número 3 apareció una reseña crítica de Adolfo Castañón sobre *Agua quemada*. Ahora publicamos ésta de Bernardo Ruiz. Ambas reseñas plantean lecturas diferentes y legítimas de este libro.

raíso. Si —como en la historia de “Las mañanitas”— el viejo ignora la vida y a los jóvenes, su mundo será aniquilado.

“Se quebraron los signos
atl tlachinolli
se rompió
agua quemada”

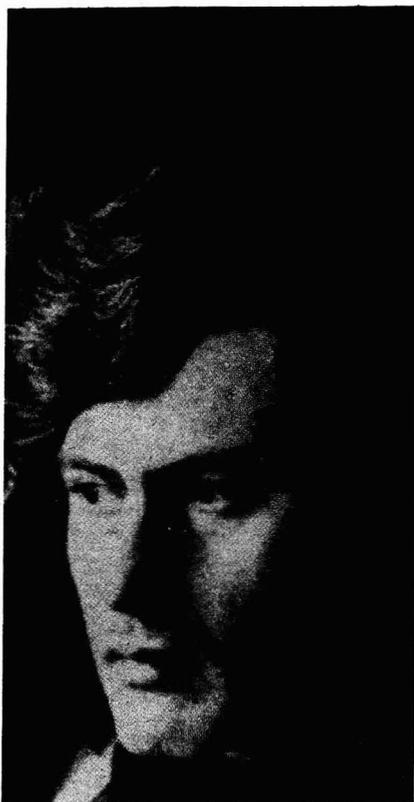
cita en el epígrafe del libro Carlos Fuentes a Octavio Paz. Y su tono es aviso y profecía, porque la esperanza no tiene lugar en el antiguo valle metafísico de Alfonso Reyes. Tan rotos están los signos, y tan abandonado el valle, que el lenguaje que describe los diálogos y juicios de *Agua quemada* es ese lenguaje cotidiano, devaluado en su pobreza comunicativa, de “la onda”, del caló capitalino.

Tuvieron muchas puertas los palacios. Cuatro calzadas llegaban hasta el islote de Tenochtitlán, un lago era salobre y otro de agua salina. Ya no hay caminos. El agua está podrida. Si, como Bernabé Aparicio, el nuevo habitante del Anáhuac opta por la violencia y olvida las palabras de sus padres, el mundo tendrá que ser purificado por el fuego. Ojalá el niño Luis cuando crezca no olvide la enseñanza y la fantasía de la bondadosa Manuela.

Bernardo Ruiz

VOLVAMOS A LO DE AYER

1. El tiempo que ya transcurrió, su inexorabilidad y su presencia inevitable, es uno de los temas más reiterados en la obra de José Emilio Pacheco. Y, junto a él, el tiempo incesante y transformador, la inminencia de la destrucción tras los actos cotidianos, las amenazas del mundo circundante. En *Las batallas en el desierto* aparecen algunos de estos temas, y todo se organiza a partir de la experiencia del narrador, Carlos, que recuerda su infancia treinta años después. A partir de la memoria de éste, los hechos que se cuentan son comentados para que logren algunos matices, estableciéndose dos miradas en el texto: la del Carlitos púber y la del Carlos



José Emilio Pacheco

adulto que recuerda. Las experiencias de la familia y de la escuela (a través de ella, los compañeros y el amor de Carlitos por Mariana, mamá de uno de sus amigos), mundos a los que llega el impacto del gobierno de Miguel Alemán, se convierten en el eje del asedio de la narración de Carlos. Pero el verdadero asunto de *Las batallas en el desierto* no es el escándalo de la escuela y de la familia por lo que la gente cree que pasó entre Carlitos y Mariana, ni el enamoramiento de éste, sino la labor corruptora que se hace presente en el Estado, en la escuela y en la familia, que llega a todas las personas por medio de las diversas máscaras de la hipocresía y se manifiesta a través de escándalos más o menos públicos, o de la represión moralista, o de actitudes contradictorias que a veces no se disimulan. Ese es el México que, según Carlos, “a nadie le importa”, el horror del que “nadie puede tener nostalgia”. La memoria de ese horror es la que el narrador ve olvidar, pero el pasado es ineludible y necesita ser escrito por él.

2. En los hechos recordados por Carlos se cuenta el proceso de aprendizaje del propio narrador. A través de la familia y de la escuela, y de las cosas que Carli-

tos alcanza a ver del México alemanista, se va construyendo la paulatina pervisión del personaje. No sólo él ha tenido que ver cómo sus actos bienintencionados son convertidos en reprobables por los diversos medios que lo rodean, sino que, a través de los castigos, de los consejos, o de los ejemplos ajenos, comprende y asume la moral desconcertante que se le propone. El relato de Pacheco, además, hace coincidir la adolescencia de Carlitos con su aceptación del estado de cosas: es más profunda la marca que le han dejado los demás, que el salto de la pubertad a la adolescencia. Además, el narrador es consciente de que su propia situación, después de treinta años, se explica a partir de lo ocurrido en el pasado. De esa manera, *Las batallas en el desierto* se convierte en la búsqueda de explicaciones y en el ajuste de cuentas con un momento que ya transcurrió, pero ese rastreamiento no se detiene sólo en los aspectos personales de la experiencia del narrador porque también la época alemanista es registrada en la memoria de Carlos, y es enjuiciada indirectamente por la ausencia de comentarios de Carlitos: su extrañeza y su incompreensión son mejores juicios que algunas reflexiones que a veces Pacheco se permite hacer a través de lo que el narrador observa. Pero la transformación es inevitable, ya que su asombro terminará en la asimilación de ese mundo que le es extraño e incomprensible: cuando la situación económica de la familia se recupera, Carlitos se desliza hacia la actitud de Harry, un compañero suyo de los tiempos en que su situación económica no era tan holgada. Harry, hijo de extranjeros ricos, hizo sentir a Carlitos, en un momento dado, su “mala educación” y su diferencia de clase. Esa es la distancia que fijará el protagonista con Rosales, ex compañero suyo, cuando lo encuentre vendiendo chicles en un camión, al término del relato.

Así, el mundo circundante se convierte en la amenaza que modifica al narrador. La fragilidad de Carlitos es rota finalmente por la actividad implacable de la sociedad. Los padres, el hermano, algunos amigos, los maestros, el sacerdote, etcétera, son los encargados de transformar al narrador en un ser semejante a ellos a través del enjuiciamiento de sus actividades. El único personaje que podría haber salvado a Car-

▲ José Emilio Pacheco: *Las batallas en el desierto*. Era, México, 1981, 68 pp.

litos de esa corrupción es Mariana pero, paradójicamente, ella es la mujer fatal del relato, ya que es la amante de un funcionario del gobierno de Miguel Alemán y la desencadenadora del núcleo anecdótico. Y aunque la sexualidad es uno de los atributos más fuertes de Mariana, ella no participa de la carga erótica de las sirvientas, o de Tongolele, Su Muy Key y Kalantán, las modelos de la época. Mariana tampoco participa de las funciones de los personajes femeninos que integran el mundo familiar de Carlitos. Así, equidistante de los diversos "atributos femeninos" que ostentan las mujeres de *Las batallas en el desierto*, Mariana se convierte en la mujer ideal, moderna y comprensiva de la que se enamora el protagonista. Pero Mariana termina mal, porque el suicidio confirma su necesaria erradicación: la fugacidad es un síntoma de su excentricidad social. Esas irregularidades la transforman ante los demás personajes porque no comparte varias de sus conductas, y precipitan la pequeña tragedia de Carlitos: sale del colegio, deja de ver a sus compañeros, pierde la amistad de Jim (el hijo de Mariana) y, de repente, la realidad se le comienza a revelar diáfana hasta convertirlo en otro.

3. Sujeto a un pasado del que comienzan a perderse las evidencias físicas ("demolieron la colonia Roma"), dependiente del horror que significa recuperarlo, y modificado por las circunstancias que integran el cuerpo del relato, el narrador recorre *Las batallas en el desierto* poniendo al descubierto la evidencia de que la hostilidad que se practicaba en el colegio al jugar a la guerra, a imitación de las tensiones internacionales, era más que un juego, pues se extiende solapadamente a todos los estratos que le es dado conocer. Sólo un narrador marcado por los hechos que cuenta puede arriesgarse a la nostalgia de ese horror. El Carlos adulto no elude las responsabilidades de recordar y no recordar, porque a través de su memoria también se puede obtener un negativo del narrador que quiere recuperar su infancia a través de lo que relata. Desde su presente son más evidentes muchas cicatrices que se explican con lo que vivió en su niñez.

En ese contexto, el ineludible pasado que recrea el relato de Pacheco se convierte en una presencia actualizada, pues su fugacidad en el tiempo se alter-

na con la permanencia de sus efectos. Y aunque ya "no hay memoria del México de aquellos años", basta voltear la mirada hacia treinta años después para entender que aquello sí fue posible.

Enrique López Aguilar

LA PASION DE NARRAR

Los cuentos de Sergio Pitól se han caracterizado por describir un mundo en el que la imaginación del narrador es omnisciente. Expresan un universo personal forjado con recuerdos y vivencias, constreñido a dar noticia de un largo periplo que abarca lugares y paisajes de una Europa transformada por la necesidad de dotar de sentido a un conjunto de hechos que han hecho mella en el narrador. Su labor literaria, que incluye cinco libros de cuentos (si hemos de dejar al margen los que han sido editados en España y una antología personal de publicación reciente, que sólo son sumas y combinaciones de sus anteriores libros), muestran los hilos de una apretada trama en la que se despliega una visión del hombre en la angustia de la soledad, en su confusión entre los datos de una realidad inmediata y las coordenadas del sueño, entre la imaginación y la vida.

Para conformar esa visión Pitól ha elaborado una prosa que tiene en la morosidad de la descripción su característica más notable. No interesa tanto la exactitud con que se mueven las piezas del relato ni los asombros de la anécdota (sólo a la preceptiva le interesaría determinar si los textos de Pitól son en sentido estrictos cuentos): lo que importa es crear y recrear situaciones y personas que queden envueltos en el murmullo de una narración que aspira a la complicidad del lector. Es un viaje en el que no importa el destino sino el viaje mismo. Pitól vive la obsesión de forjar un estilo que por personal sólo encuentra referentes dentro de su mundo narrativo. De aquí la necesidad de incluir las mismas narraciones una y otra vez en sus libros. Pitól vive la urgencia de reconocerse en el espejo de una prosa que ofrece al lector su imagen distor-

sionada: la falsificación de la realidad es el único medio verdadero de que dispone el artista para dibujar nuestras señas de identidad.

Pitol ha recorrido un largo camino en el tiempo y el espacio dominado por la pasión de narrar lo visto y lo vivido, sin detenerse en los narcisismos del hallazgo. La realidad es muy compleja para solarse en sus aspectos más obvios. Sólo a través de la imaginación se puede penetrar en esa complejidad con el fin no de hallar respuestas sino con el propósito de perderse en lo inasible. Pitól es la materia de su prosa, su entrega al fuego de la imaginación no lo purifica; le da conciencia de que la transformación por el arte es la única operación que vale la pena realizar, pues no hay una intensidad más viva que la que perciben los sentidos. Así sus narraciones pueden leerse como la reflexión del artista sobre el sentido que tiene la búsqueda de una identidad.

El desarraigo, el exilio voluntario, el contacto con hombres y ciudades, han conformado el conjunto de experiencias que Pitól ha plasmado en sus textos no como testigo verosímil de esa realidad ajena a la literatura mexicana. No es el testimonio la intención que anima su labor literaria. La exploración de aquello que se ha sentido en carne viva, descifrar los móviles de la búsqueda de actos que se piensan voluntarios pero que obedecen a otra lógica, impregnada de irrealidad, y no pocas veces de absurdo, la iniciación en experiencias que inesperadamente lo remiten a la tierra natal, terminan por ser el sustento de su imaginación narrativa. El viaje de la introspección le sirve para sumar al movimiento autónomo su propia disposición de seres y objetos, en el que juegan un papel relevante los elementos de una cultura viva y asumida plenamente no como lujo u ostentación sino como vía de conocimiento. El mundo narrativo de Pitól está aparentemente despojado de vitalidad, pero detrás de su apariencia surge un mundo más vivo y perenne: el de la lucidez del artista. Arte y artificio no desembocan en el vacío. La técnica narrativa jamás cae en el solipsismo de la prosa. Los instrumentos literarios transforman en cada nuevo libro las aristas de la imaginación para enriquecerla.

El más reciente título de Pitól se singulariza del resto de su obra por la

▲ Sergio Pitól: *Nocturno de Bujará México*, Siglo XXI, 1981.



Sergio Pitol

acendrada destreza de su prosa, la nitidez de su estilo y el señalamiento de límites dentro de los que se desarrolla la trama de varias historias. Es un libro de plena madurez narrativa. No se percibe en él la dolorosa operación de narrar sino el gozo de dejar libre la imaginación. La agilidad narrativa, la amenidad y la nada desdeñable virtud de lograr la participación del lector en un conjunto de aventuras del espíritu y la cultura señalan destacadamente los logros de este breve volumen de relatos que parecen indicar que en ellos desemboca una larga búsqueda estilística, espiritual e imaginativa.

El libro está compuesto por cuatro relatos: "Mephisto-Waltzer", "El relato veneciano de Billie Upward", "Asimetría" y "Nocturno de Bujara". En ellos se resume un amplio recorrido por distintos lugares que han sido para Pitol los sitios más significativos de su vida; lugares en los que el entronque de la imaginación y la vida han dado una presencia perdurable a los elementos de su narrativa.

En el relato "Mephisto-Waltzer" una mujer desgastada por la convivencia matrimonial, y abandonada al infierno de la neurosis, se dispone, antes de dormir, a leer un cuento escrito por su ex

marido. Este es el pretexto del autor para conducirnos a través de una intensa reflexión sobre las relaciones del arte y la vida. El cuento está construido como un juego de cajas chinas: dentro de una narración se halla otra más y así sucesivamente hasta que se borran los datos de la realidad y la ficción.

"El relato veneciano de Billie Upward" nos muestra la habilidad de Pitol para mezclar en el relato la descripción histórica, el ensayo y la ficción. Emplea el mismo recurso de incluir una narración dentro de otra. El dominio de un estilo de escritura le permite encajar las piezas sin la mayor dificultad, logrando colocar al lector en el centro del placer de la lectura. En Venecia se dan cita los lugares comunes sobre la ciudad del Adriático que ha sido motivo de infinitas referencias literarias, pero es a través del lugar común que Pitol recorre Venecia para escribir la historia de una decadencia que abarca las piedras y sus habitantes. La ausencia de ética logró el esplendor de la ciudad, pero en esa ausencia germinaba la semilla de la corrupción que encarna en Casanova: carne marchita y acciones grotescas. "El relato de Billie Upward" se refiere a las peripecias que sufre durante un viaje por Venecia una colegiala interna en

Suiza que con un grupo de sus compañeras visita la ciudad italiana. Un resfriado la obliga a guardar cama, pero desobedeciendo las indicaciones de su profesora sobre la necesidad de reposo, sale a vagar por las calles. Su encuentro con la ciudad está acompañado por la presencia del mal, el deseo erótico, y por un juego de apariencias del que no alcanza a comprender su verdadero sentido. Las aventuras que vive la colegiala cuando por curiosidad un joven la obliga a penetrar en un palacio, dan pie para que el narrador señale la relevancia que adquirió la perfección de las formas en Venecia. El carácter lúdico del relato es un rasgo más notable.

"Asimetría" se sustenta en una paradoja: las creaciones del hombre tienen como punto de apoyo la simetría: un orden que señala la disposición de los elementos que fundan la armonía en la que se inscribe la elaboración de las obras. Pero en la esfera de la existencia, la adecuada proporción de las partes sólo existe como proyecto, quizás utópico. La historia de las hermanas del relato corren paralelas, entregadas al azar, y la única armonía que logran instaurar es la de la evocación.

Emprender una breve glosa del relato "Nocturno de Bujara", acaso el más importante del libro, y uno de los más destacados dentro de la narrativa mexicana, nos enfrenta al riesgo de fracasar en nuestra intención de comunicar al lector la riqueza imaginativa y la pasión de narrar de su autor. Apuntemos sólo que de su encuentro con la ciudad sagrada de Bujara, con el mundo que fue el ámbito de estudios y de vida de Avicena, con el Islam y sus obras arquitectónicas, nace la necesidad de descifrar un misterio: qué orden secreto rige las relaciones de los hombres con sus semejantes, qué sobrevive de lo sagrado cuando irrumpimos en él con nuestra ignorancia y vulgaridad, cómo se sobrepone la necesidad de amar a una realidad que nos obsede. Pitól contempla Bujara sin permitir que el sentimiento de lo exótico nuble su visión. Bujara, la ciudad y su contacto a través del narrador con el mundo de Occidente, se suma a la trama de una vida tejida de encuentros y desencuentros, de hallazgos y pérdidas de dolor y gozo.

Miguel Angel Flores

EL CONCEPTO COMO METAFORA

Francisco Segovia ha titulado a su primer libro de poemas: *El Error*. El título es advertencia, es riesgo y es también sinceridad: atributos que delimitan y exhiben las posibilidades de una poética que, por principio de cuentas, sopesa sus restricciones e identifica sus alcances. Tanto los poemas que integran la primera parte del libro, como los ensayos y aforismos que aparecen en la segunda, persiguen un mismo fin unitario: el concepto a expensas de una alusión mítica o a diversas especulaciones teóricas. Cabe aclarar que si ese proyecto evidencia prerrogativas conceptuales donde la poesía (en este caso el "acento" poético) sirve como vehículo exclusivo para un proceso de esclarecimiento, se deduce que el libro —por lo que respecta a la primera parte— está lleno de errores, ya que no se cumple efectivamente un desarrollo conceptual que identifique de manera explícita cada uno de los mitos a que el poeta hace referencia; pero si tomamos en consideración que los poemas de Francisco Segovia son el tributo onírico que preservará (sin refutar) esas disquisiciones, encontraremos no sólo un acervo emotivo y al mismo tiempo devastador, sino un acercamiento a las fuentes, donde la mitología, como sistema de experiencias vividas simbolizadas, estará en función de un sistema metafórico perfectamente armonizado en el que cada elemento —trátase de palabras o grafías— aparecerá como una suerte de presagio, apegada más a una instancia reflexiva que a un aliento exacerbado. En cuanto a los poemas, tal ambivalencia obliga a emprender la lectura en dos direcciones, la primera será a partir de una referencia mítica, o bien, conceptual, la segunda, a partir de una abstracción libre que, no obstante, tropezará con múltiples intersticios alusivos a un enunciado teórico y ya avalado estética y filosóficamente. La empresa poética de Segovia es doblemente ambiciosa; por un lado, la recurrencia sistemática, y por el otro, la aspereza conceptual de las metáforas. Pese a estas dos tentativas el libro encuentra un

equilibrio al mostrar una elasticidad metódica en el tratamiento del fenómeno literario, junto con la descripción del mismo, y a la vez soslayar (de acuerdo a la disposición de los versos) su transitoriedad y su valor intrínseco. El peligro estriba en el abordaje. En ningún momento la poesía de Segovia ofrece situaciones espontáneas, al menos en apariencia, ya que las intermitencias entre el significado y el significante lo impiden, por lo que el lector —enterado o no— se verá precisado a encontrar una y más conexiones con el mito y la realidad. Sin embargo en todo ese itinerario existe una reserva onírica y absolutamente lírica que se impone a esa tenebrosidad estratégica, y es el hecho de que cada imagen es resultado de otra a partir de un enunciado premonitor. Cito como ejemplo los primeros versos del poema "Lavandera", quizá uno de los poemas que mejor definen la poesía de Segovia:

*"Inclinada
sobre la piedra lisa
una mujer lava su sombra.*

La metáfora que inicia el poema servirá como indicio conceptual del que empezará a desglosarse un proceso de esclarecimiento. Sin embargo, la metáfora alude a un significado y a un significante; en el primero se revierte la desdicha por una ilusión absurda y a la vez atemperada del "acto de lavar"; en el segundo, o sea el elemento significante, se alude al mito del "agua bautismal" en tanto símbolo de la inmersión, que Mircea Eliade ha localizado como el primer vínculo con lo sagrado en las religiones de Oriente; siendo que inmersión viene a ser lo mismo que identidad, el poema trasluce esa hierofanía para asentar que cualquier acto humano tiene una conexión necesaria con el mito. En otro de sus poemas Segovia utiliza el mito de Narciso, no en tanto la imagen misma del contemplador reflejada en el agua, sino la identidad de la materia en sí misma al contacto con lo sensible:

*"Muda confusión de elementos
o camino que se recorre a sí
mismo
y no vuelve en círculo
ni es cifra
el Caminante anda
perdido en medio de su imagen:*

*(agua en el agua desbordada)
derramado manantial de
semejanzas..."*

En la mayoría de sus poemas Segovia utiliza el primer verso como impulsor de metáforas y conceptos, al grado de que el desarrollo posterior depende de ese primer enunciado. En el ejemplo anterior, el verso "muda confusión de elementos" es el centro en torno al cual giran todas las demás metáforas. Cabe añadir que, tomando nuevamente el mismo ejemplo, la elocuencia conceptual que existe en ese primer verso dará cabida tanto al significado como al significante, y en este sentido Segovia lo maneja con verdadera maestría, porque si en los primeros poemas el poeta optaba por desentrañar la unidad mítica, en sus poemas posteriores lo hará pero a partir de una situación personal cuyas acciones mediatas serán la apelación y el reconocimiento de un mito en el sentido moderno, es decir, ya no existirá el "ser" como entidad metafísica, sino como sustrato de la voluntad de la naturaleza: accidente corpóreo y tangible. Quizás esa doble función —mito y experiencia cognositiva— que Segovia pretende en sus poemas, sea apreciada en primera instancia como dislocada y aparatosa; sin embargo, existe en sus poemas una constante afirmación mediante la cual reconoce cierta inaptitud para la ilusión; prescinde de un bagaje empírico para trasponer, con base en sucesivos dictérios, una forma irrestricta de conocimiento sensible; pero he ahí el margen de "error", una imposición identificable y teorizada que, a expensas de una aceptación consciente, prepara un terreno aciago y desencantado. En la poesía de Segovia la metáfora aparece como una hipótesis ya sea de la vacuidad o de la exaltación, se generan continuos atisbos donde la recurrencia se diluye en lo inanimado de las acciones. El reposo espiritual domina a las irrupciones frenéticas y paulatinamente cobra fuerza. La pasión se desborda en la medida en que cada elemento —a veces puede ser un adjetivo— desintoxica al concepto y lo esclarece, a partir de ahí los símbolos se transforman y al mismo tiempo permiten consumir un desarrollo conceptual. Aparece entonces la reflexión como norma unitaria, pero como producto de una comparación en algunas ocasiones irónica, y en otras, sentenciosa:



Francisco Segovia

"Es el mundo canto del pez fuera del agua. (Así se me mete el aire hasta el estómago y estoy cantando)."

La asociación: pez-agua-aire-canto ha sido llevada a un extremo en el que se disocian los significados para intensificar el alivio que representa para un pez "salir a tomar el aire" en correspondencia con el alivio que representa para un hombre "cantar". Los motivos recurrentes subsisten pero ya tamizados a través de un lenguaje en el que el poeta ha utilizado más recursos metonímicos que metafóricos. Se trata de un lenguaje que, ya despojado de artificios, abigarrado, no obstante, la expresión directa. Cito otro ejemplo:

"La lengua —sobre todo la lengua— era un bulto incómodo, una pasta espesa, amarga; hubiéramos querido esculpirla y no haber preguntado nada; morirnos sin saber por qué nos morimos."

El énfasis ha recaído de nuevo en el concepto: la "lengua", libera y también humilla; destruye a cambio de una espiritualidad "adquirida" y no menos presentida, es entonces que la realidad es un vuelco emancipado a través del lenguaje, sin que por ello la muerte sea la entidad disolutoria del conocimiento y del deseo, ya que tanto negación y deseo no son el resultado anómalo de una amargura, sino el principio candente de una integración. Hay, sin embargo, en la poesía de Segovia una contención lí-

rica en la que los elementos oníricos están demasiado supeditados al intelecto. Da la impresión de que, muchas veces, los versos obedecen estrictamente a una clave metafórica, que a un dictado emotivo, ya que las emociones están condicionadas más a la elocuencia teórica que a un desarrollo consecuente de acuerdo al tono de ciertos versos coloquiales, opta más bien por la disertación conceptual recurrente y es así como logra labrar su poética. Fuera de lo contencioso, no es menester hacer hincapié en este aspecto, ya que sus fuerzas están orientadas hacia el concepto *aquí y ahora*, y si la introspección aparece obnubilada basta observar su elocuencia simbólica.

Por lo que respecta a los ensayos, éstos son una prolongación de los enunciados poéticos, pero es preciso aclarar que se trata de una convergencia natural que paulatinamente va sufriendo el libro, hasta desembocar abiertamente en la teoría pura. El proceso va delimitando sus prerrogativas como si se tratara de un sondeo exhaustivo. Vuelven a aparecer las mismas recurrencias pero alimentadas por otras, no con el propósito de elucidar disquisiciones profusas, sino como procedimiento alternativo entre la iniquidad de las cosas —muchas veces confundida como "misterio"— y la voluntad de la materia. Quizás esta transposición de poesía a ensayo resulte la parte medular y más interesante del libro, para ello Francisco Segovia se vale de una coyuntura eminentemente conceptista, en la que la mirada aparece como elemento disociativo que simula las cosas porque atañen a un extravío inspirado,

donde la inmersión, nuevamente, desareglada o substituye. Los conceptos pierden su concreción excepcional para transformarse en vehículos tangibles y medrosos que estarán siempre expuestos a las sensaciones, de ahí que el poeta sostenga que las cosas, en sí mismas, están desposeídas de los atributos humanos, y circunscritas únicamente a la voluntad divina. Es entonces que la naturaleza del hombre en concordancia con lo inerte implica una segunda naturaleza, que es la del dominio, la cual estará proyectada hacia la aniquilación. La sustancia destruida al contacto de la fascinación errante de los sentidos y la demencia, absurda pero impositiva, que se genera a partir de conceptos como: bien, mal, materia y espíritu, que se verán obstruidos por las leyes de la naturaleza; sin embargo, la mirada permanece inmersa, será la enseñanza extrema hacia la materia y el receptáculo indeciso de la inmanencia y el movimiento.

Segovia alude una y otra vez a estos mecanismos terrenales: la naturaleza y su voluntad orgánica y devastadora; el hombre, como aparición unívoca de lo sensible; las leyes, como subterfugio anónimo e inopinado, y las sensaciones disueltas en un entretejido sinuoso y contundente; pero he ahí "el error", el error como identidad axiomática y vulnerable, la insinceridad hacia lo mediato, el letargo edificante y la zozobra postrera, acaso porque ese tentaleo pasional e indefinido redima su propio desencanto; el poeta conceptista ha atisbado en la sustancia emotiva al margen de un desprendimiento iniciático, siendo ese el vínculo estrecho entre lo onírico y lo ritual, donde se sustente el aliento.

El Error es un libro producto de una meditación exacerbada, como si se tratara de una búsqueda estética que posterga sus resultados; lo inmediato: ya sea el verso, la metáfora o la imagen, será la entidad autónoma del deseo y de la postración, mientras que lo mediato: la esencia transfigurada del delirio. Por ahora el libro aparece en una época en que todo está por hacerse, y la poesía de Francisco Segovia es un ejemplo de las posibilidades universales que tiene la nueva literatura mexicana.

Daniel Sada

LA INFANCIA ES DIESTRA EN EL PAVOR

Se trata de escribir con la mano izquierda, no por una peculiaridad física, sino por la manera inusitada de asir la auténtica realidad: la *alrevesada*. Hay que aprehender lo invisible con la tiza zurda del desamparo: no la que obedece a la tabla de multiplicar presumiblemente exacta, sino la que saca "chispas" de miedo. Esta tiza es la que se desgasta por estar en conflicto con la memoria: el olvido es lo que se va trazando tembloroso. Lo opaco es el punto de apoyo de la mano inocente, ignorante, en la pizarra del día indescifrable.

Esta tensión poética habrá de culminar, así, como no queriendo, de una forma irónica, en el desmembramiento de la apariencia, para irrumpir, a fuerza del mejor de los disparates posibles y de las más cálidas ocurrencias, en la inexorable experiencia de la metafísica individual, obteniendo nítidas ambigüedades, puras intermitencias de la adolescencia nada pura: estos secretos invertidos, estos reversos llenos de misterio, estos mágicos sin sentidos:

Porque es esfuerzo un tanto a ciegas
Inseguro en lo incierto que uno palpa
Y no se sabe al fin qué representa
Qué significa la eventual jornada
Se llega o no se llega
Y a lo mejor te queda todo en nada

No obstante, al sentir lo que no se ve más que con los ojos de la piel interior, nada más natural que expresar esto mismo con ese exaltante *tarareo* isabelino que, recuerde la balada, el motete o el cántico, los 84 poemas de Cunha —sin títulos ni puntuación; breves, sobrios; con divertimentos de palabras y de silencios— no dejan de tener el conmovedor ingenio de la improvisación del lirismo de las zagalas; no dejan de poseer la impresionante espontaneidad de los ángeles caídos (como llamaba Rilke a los niños) al gritar (cantar) el asombro que sus temores les producen.

Estas canciones volteadas, donde "tergiverso tiempos y espacios" (p. 82), son las alas desérticas que quisimos gesticular a los diez años de nuestra

edad de lluvia y colores insólitos —sean ocres o verdes— en el cuaderno de sumas y restas, y que ahora no tenemos más remedio que leerlas en este libro de *enveses y reverses otros*.

Si dejamos atrás el silencio, la crisis religiosa, la sonrisa anonadada, la desolación vertiginosa, entre otros *al revesamientos*, tenemos en las manos un *montón de errores*, una secuela de absurdos ("El puntito la grieta el agujero" - p. 41), donde arrojar la percepción y encontrar, si no nuestra nostalgia, sí la de una persona que recuerda la sensibilidad de un niño que padece "un trapo blanco sucio / En el lugar del corazón" (p. 24). En la medida en que el autor de *El pájaro que vino de la noche* hace de su recuerdo una voluntad vulnerablemente creativa, es que participamos de sus pesadillas, de sus deseos, de sus cometas:

Pero puede que ocurra
Que ni l'uno ni l'otro
Y si quedo en la duda
Ni pregunto tampoco

De aquí que para recuperar parte de la ternura infinita sea necesario, también, retomar coloquialismo, refranes, prosalimos: rodeos verbales, tonos abruptos, conversacionales; palabras procazes acertadas, en fin, todo ese lenguaje que se usa de un modo muy personal y original, cuando se habla sin los prejuicios de la educación —represión del lenguaje propio—, es decir, con una actitud instintiva y reflexiva; de reflejo y de reflexión, porque precisamente desde mozalbetes se tiene un afán y una tenacidad por la invención no exenta de malabarismos mentales (voluntarios o no) de lo que acontece afuera, en el mundo y, adentro, en el "corazón", en el réves del cuerpo. Y es que: "Puede que empiece por quedarse solo" (p. 74). Y "Es que nunca vi claro pero" (p. 75) "Lo que no sé si estoy soñando / O me parece un sueño todo" (p. 82). "O a quien yo me quejé en el sueño" (p. 83).

Sólo yendo a solas y a ciegas (dibujando sin ver diría Luis Cardoza y Aragón) se puede llegar a la plasticidad lúdica existente en estos *enveses*: exploraciones al fondo de uno mismo, para a partir de aquí *contar*, ya sean los "pájaros" —que no los dedos para advertir si la división sale correcta—; o bien, contar aquella fragmentada historia recién vivida y, sin embargo, apenas recorda-

da pero en gran parte inventada. La invención no tanto porque el olvido se tenga que atestar de sugerencias con *cierto* sentido vital, sino para cumplirse en la relevancia de lo alrevesado: escuchar lo no sentido, admirar lo nunca visto; danzar en el otro lado de lo real, adivinar la otra cara de la moneda. Sólo se revela lo oculto.

Al palpar lo invisible por medio del frotamiento de la reminiscencia con el olvido, en algunos momentos los "chispazos", son, como es de (des)esperarse de todo juego a muerte, dolorosos.

Si bien en la incursión del poeta niño por los campos del pasado ya se siente alguna amargura paradójicamente festiva, en la voluntad del autor por rescatar aquellos pasajes centrales de su vida (los encuentros amorosos por ejemplo), el abandono crece:

Ladra lejos un perro
Y más que nada ladra en mi recuerdo

Ladra toda la tarde
Yo lo iría a buscar porque se calle

Pero no sé si es hoy o si hace mucho
Que a veces me confundo

Pero ladra no hay duda
un perro solitario como nunca

Mi perro quién te dice
El que tuvo una vez ladra a morirse

De hecho, el desgarramiento está presente en todos los *enveses* de Juan Cunha, en mayor o menor magnitud: el encuentro que suscita el verdadero (por creador) descubrimiento de *la extrañeza*; de la realidad otra renovada y decadente por el tiempo, encarna la separación que nos mantiene vivos, tanto más por cuanto trata de una vida al revés:

La pizarra de la noche
El pizarrón del silencio
En una han escrito nada
En el otro han puesto miedo

Es lo que dice la muerte
Lo mismo que calla el cielo
Si yo me animo y lo borro
Pues me lo anotan de nuevo

Digo mano tesonera
Ante el encerado negro
Y tiza sobre pizarra
Y dale con este juego

Carlos Oliva

SITUACION DE AVENTURAS

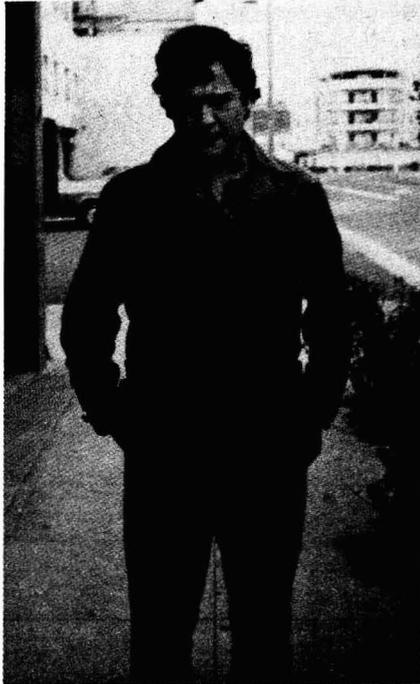
Entre los atributos de la crítica está el de la invariabilidad. El artista escribe para el vacío y en cada una de sus frases ejecuta una mudanza que bien puede ser la armonía. El crítico, en cambio, dice sin fin *algo que se le olvida*. La crítica es más una cámara acústica que el frágil eco. Es probable que el artista piense en el artificio crítico como en una máquina de reproducción del sonido, pero si esto fuera cierto lo que oíría sería su propia voz. Y debido a los cambios del artista, el que oiga eso que escribió proviniendo de otro lugar es como el acto de quien ríe de su soledad ante un espejo. Creo que la idea de la invariabilidad de la crítica literaria descubre el valor autónomo que tiene ésta a pesar de lo otro que le da pretexto.

Al leer la crítica de Juna Tovar al libro *Lampa vida*, de Daniel Sada, puede comprobarse la coincidencia de los dos aspectos mencionados, salvo una diferencia: la extensión de una y otro. La brevedad del artículo de Tovar provoca sólo la alusión (característica de nuestras lecturas). No obstante, parece suficiente para establecer el ámbito donde se discutirá, en los próximos años, la no muy larga novela de Sada. Escribe Tovar:

"De entrada se percibe el tono peculiar, el insólito claroscuro, que alía la nitidez y el misterio. Juego de tensiones: la inclinación barroca tenida a raya por el temple clásico, como el hilo narrativo vertebraba la visión lírica".

El crítico sintetiza algo que inevitablemente ocurre en *Lampa vida*. Cuando yo entré al libro, la figura de Lezama Lima empezó a estar presente —incluso el título me sugirió un falso anagrama—, junto con ese mundo de tonos entrañablemente peculiares del barroco. Andadas una páginas, la nitidez y el misterio se explican.

Primero, y esto sucede también en otros relatos de Sada, se tiene la sensación de una voz que transcurre con pudor entre las palabras (no creo, como afirma Tovar, que este "discurso" de— a entender cosas "más allá de las pala-



Daniel Sada

bras"). No mucho después se reconocen dos lenguajes en dos estructuras sintácticas, uno enrarecido y otro más o menos evidente. Podría decirse que así se permite la confluencia de los dos personajes centrales de la novela bajo la mirada de un tercero, Cristino Curiel, del que se dice que desvariaba, extremo de la lucidez, y quien afirma: "Yo conozco tu vida. Como que no es muy real".

El tema de la persecución, de la huída —sincrónicas en México con los cuentos de Elena Garro publicados recientemente—, el claroscuro, se ahondan en diferentes niveles. Desde el título, en el que se unen una voz extraña y una común, hasta la descripción del paisaje que contrasta con unos personajes absurdos por su indocilidad, por su querer caminar a un "lejos prohibido y extraño" (un lugar que es diferente porque se mantiene en el misterio de sus nombres, también posible anagrama de otros lugares: Macondo y Comala pueden originar Camoatí y Maloja).

Lenguaje del misterio barroco que se une a un lenguaje con raíces en dialectos reconocibles, dando forma a una sabida "multitud de matices, desde tendencias al clasicismo, pasando por el manierismo, hasta las del barroquismo más desenfundado (...). Entre uno y otro hay toda una gama de combinaciones y, además, las expresiones más libres

que han sido consideradas como productos de un arte "barroco popular" (Justino Fernández).

Pero es Severo Sarduy el que aclara mejor la disposición barroca. Este considera que el mecanismo de la prosa de Lezama Lima recuerda a otro utilizado por Raymond Roussel: "un proceso de sinonimización con "una expresión muy gráfica de la lengua cubana, y quizá hispanoamericana: *se lo tragó la tierra*", a la que Lezama transforma "El gritón, ingurgitando, se hundió tanto bajo la superficie, que ya no tenía rostro, y los pies prolongándose bajo una incesante refracción, iban a descansar en bancos de arena".

No lejos de estos modos, Sada escribe: "Las cocineras buenas para menear los caldos rechuleando el sabor, y la probada al tiempo con chupitos de niña o dando el sorbo grande en la cuchara". Y no es difícil encontrar a esto un giro cotidiano equivalente.

El conceptismo y el culteranismo son, según Julio Torri, modalidades de la sensibilidad barroca: ambas comparten un hacer retorciendo la sintaxis o la frase. "Góngora escribe indistintamente en dos estilos a lo largo de su carrera artística. El estilo ingenioso y lapidario de las letrillas y romances, y el estilo culto de los poemas centrales..." La similitud de esta manera con el ejercicio de Daniel Sada es notable: punto de confluencia de dos estilos: Torri recuerda además que para Alfonso Reyes el culteranismo era "un nuevo episodio de la dramática lucha entre el avasallador populismo de España y la minoría docta, empeñada en imponer al gusto normas clásicas".

Modalidades, como el paisaje y la voz en *Lampa vida*, uno retorcido y la otra lapidaria, que recogen de la memoria sobre todo el sonido y el ritmo de un idioma al que no debe permitírsele el reposo, son modelo de un idioma del arte que no obedece a la servicial gramática, reducida a unos cuantos usos. Esta actitud docta, sin embargo, que tendería al clasicismo sólo si su sentido fuera alcanzar la rigidez que deteriora el tiempo, no creo que trate de expresar el avasallador populismo de México. La materia sensible de que está compuesta la novela de Sada es engañosa a primera vista, como la arquitectura cuyas perfectas proporciones se instalan como una grandeza naturaleza ante los

▲ Daniel Sada: *Lampa Vida*. Premiá Editora, México, 1980.

ojos. Así, un fragmento como: "Pero lo malo es que aquí hay un mandamás, él nos controla, y pide y pide. Saca leyes que él hace. A veces se forma un gran jaleo", ha sido entendido por otros críticos bajo la idea de la denuncia y la solidaridad. Igual engaño de los sentidos se produce en el interior de los templos barrocos, donde la creencia religiosa se acentúa.

Lampa vida es como una cárcel de amor, pero no hay en ella ni oscuridad ni voluntad de ser —ese anacrónico concepto de la filosofía—. "Agreste errancia cruel y repetida siempre, de encarar lo terrible, el predominio amargo de lo rígido", escribe Sada y avanza, huye, se refugia en el movimiento de unos personajes que ya son otra vez la ilusión del lenguaje.

Jaime G. Velázquez

"UN DÍA ES COMO UN PUÑADO DE TIERRA"

Aunque estas notas están lejos de querer dilucidar acerca del problema referente a qué es una novela y qué no lo es, nos vemos obligados a caer en él ya que el libro de Carlos Montemayor, *Mal de piedra*, es presentado, en su contraportada, como una novela precisamente. Claro está que es posible quedarse con el sustantivo "novela" como tal para nombrar a cualquier libro que trata una historia más o menos larga. Sin embargo, y sin intentar profundizar en el asunto señalado al principio de estas notas, el libro en cuestión sale de las fronteras conocidas para la novela tradicional. Si tuviéramos en la mente un esquema de este tipo de novela, la que nos ocupa aparecería como el cuaderno de notas para escribir una novela. Pero afortunadamente ese esquema novelístico dejó de ser indispensable hace ya suficientes años como para invalidar una novela que no es como esa novela.

Tomemos el asunto de otra manera. Evidentemente, *Mal de piedra* es un texto en donde se cruzan de manera indistinta tres líneas, que son las de la muerte ("la silicosis, la asfixia, la vejez



Carlos Montemayor

prematura") del abuelo y del hermano del narrador y, además, la línea del narrador mismo. Estas líneas están escritas en presente y en primera persona, en fragmentos numerados que se barajan a fin de no ofrecer trayectorias lineales.

El texto es sencillo, de lectura fácil, pero en ocasiones se perciben las dificultades que plantea una narración en presente y en primera persona. El tiempo presente exige limitarse a la acción que plantea la historia sin otros apoyos, lo cual hace que si esa acción no sostiene un interés por sí misma, decaiga, entonces, el interés del lector. Esta situación, cuando de una narración en primera persona se trata, se agudiza.

No obstante no se puede decir que ésta sea una característica constante de la novela a la que me refiero. Por otro lado, esa especie de paráfrasis del rito y de la terminología católicos concerniente a la defunción, es un documento interesante.

Por lo demás, el tema que corre como trasfondo es el de la miseria en que medio viven los mineros de esa zona norte de México, que no veo por qué no podría extenderse a los del resto de nuestro país y a los que conforman a lo que se ha dado en llamar "Tercer mundo".

El tema no es extraño para el autor, ya que éste es oriundo de Parral, Chihuahua, y tiene en su haber otra novela que, como su nombre lo indica, tam-

bién es sobre mineros: *Las minas del retorno*. Ese autor, que también escribe poesía y ensayo (*Abril y otros poemas; Los dioses perdidos y otros ensayos*), tiene un antecedente en prosa digno de mención; me refiero al pequeño volumen de cuentos *Las llaves de Urgel* (Premio Villaurrutia, 1971), que es de corte más bien fantástico, aunque en algunos de sus cuentos hace una existencial presencia de la muerte, que al que esto escribe le hizo recordar a Borges.

Es curioso el tono de estos escritores norteños. Pese a que no conozco a muchos, me vienen a la mente Jesús Gardea y Daniel Sada —de escritura y de edad diferentes, como lo son ambos respecto al propio Montemayor. Cuando los leo vivo un tiempo que no es el usual para mí; me trasladan a ámbitos lejanos; donde los minutos son largos y aunque siempre hay diálogos no hay muchas palabras. Debe ser parecido al desierto (que no lo conozco), a las estaciones con clima extremista, a ese tipo de contemplación que sólo en grandes extensiones se puede dar.

En *Mal de piedra* el tiempo transcurre con lentitud, casi no hay acción, y sí mucho de evocación, de recuerdo, contradictoriamente a la narración simultánea al curso de la narración misma que, como dije, tampoco es una narración muy clara: no se encuentra una consecución de hechos que lo lleven a uno a alguna parte. Tal vez, y aquí es donde es posible llegar a una conclusión, la estructura de esta novela no es la de una novela sino la de un *poema en prosa*, contado, platicado, con pausas, con respiraciones, en momentos adormilado por la remembranza, el clima, la sed, la tierra seca, la oración católica y las enfermedades que producen inevitablemente las condiciones ambientales de los mineros, en general, y de los dos parientes del narrador, en particular; y que los van venciendo hasta entregarlos a la muerte.

"...Un día es un puñado de tierra", es una idea que es como un estribillo del texto, y en realidad es también un buen concepto para acercarnos a *Mal de piedra*. El narrador se salvó de la muerte porque, obviamente, no fue a trabajar a la mina; quisieron protegerlo al mandarlo a trabajar a una tienda. Así que el narrador se queda, patriarcalmente, al cuidado de las mujeres y los

▲ Carlos Montemayor: *Mal de piedra*, Colección La red de Jonás, Premiá Editora. México, 1981.

niños. Esto último me vuelve a situar en el ambiente de esas zonas geográficas del país, en donde hábitos heredados por la tradición rigen la disciplina, la moral y la sobrevivencia de la familia, del individuo con respecto a ésta, y que, en suma, representa una forma de ver las cosas.

Este nombre de "prosa poética" no se le puede dar a este libro por el tono, la intensidad o el ritmo, ni tampoco por la forma, sino más bien por el planteamiento de los personajes y su desarrollo: la ausencia de una estructura novelística en la que los personajes vivan sus propias peripecias y la presencia del narrador, que es la novela misma, que da voz a sus muertos queridos y protección a su familia cada vez más indefensa por la muerte de los hombres que son los que trabajan y velan por el bienestar de la familia. El narrador se quedó solo para enterrar a los muertos (los hombres) y acoger a los vivos (mujeres y niños). Esto es, substancialmente, la novela de Carlos Montemayor, desde un punto de vista más estructural o formal que anímico o de gusto personal.

Humberto Guzmán

DE LETRAS

SALUDO A BORGES

Hoy es imposible hablar de literatura sin mencionar, o aludir, a Borges. Hasta aquellos que se cuidan minuciosamente de emitir las seis letras de su nombre, dibujan por ausencia esa presencia unánime. No siempre fue así. Aunque nos parezca imposible, hubo una época en que aquellas seis letras significaban nada, o muy poco. Ahora que estamos reunidos para celebrarlas —es decir: para celebrar el texto complejo y universal que ellas resumen—, quisiera evocar un día de 1937 en que las letras del nombre de Borges fueron eminentemente privadas.

Texto leído el 25 de agosto pasado, en la ceremonia de entrega del Premio Ollin Yoliztli a Jorge Luis Borges.



Jorge Luis Borges

Lo que ocurrió, si es que ocurrió así exactamente, fue un hecho mínimo: Borges entró en la librería Viau y Zona, que el año anterior había editado su libro de ensayos, *Historia de la eternidad*, y preguntó cuántos ejemplares se habían vendido. Le respondieron que 34. (En su "Autobiografía", Borges cuenta la anécdota; tal vez la cifra exacta no sea ésta.) 34 ejemplares. Su reacción fue de alivio: podía imaginarse a 34 lectores de aquel libro: si hubieran sido mil o dos mil, la tarea habría resultado imposible.

Yendo un poco más atrás, hasta 1923, año en que Borges publica su primer libro de poemas, *Fervor de Buenos Aires*, en edición de doscientos ejemplares, pagada por su padre, la situación es aún más precaria. Convencido de que no lograría vender el libro, Borges lleva algunos ejemplares a la redacción de la revista *Nosotros*, y sugiere a uno de sus directores, que colabore en la difusión del libro, colocando ejemplares en los bolsillos de los sobretodos de la gente que viene a la redacción. Es indudable que la maniobra tuvo éxito ya que este libro es uno de los auténticos *incunables* de la literatura latinoamericana de este siglo.

Recuerdo estas pobreza (que el propio Borges se ha encargado de contar) para situar mejor este homenaje. En 1923 todavía se podía justificar el desconocimiento unánime de Borges. Muchacho de 24 años, poeta de vanguardia que proclamaba estridentemente un ismo reciente y radical, el *ultraísmo*, Borges podía aceptar esa sóli-

da masa de indiferencia. Pero en 1937, cuando ya tenía cinco libros de ensayos en su haber, tres libros de poemas, y uno de relatos, 34 lectores era una cifra bien modesta aunque selecta. (Entre los lectores que no habían comprado el libro porque lo habían recibido directamente del autor estaba nada menos que Alfonso Reyes.)

¿Qué libro leyeron esos 34 privilegiados lectores, miembros insospechados de una pequeñísima secta? Entre los textos que el libro recogía, había por lo menos uno tan singular que su verdadera naturaleza sólo sería revelada cinco años después de esta publicación. Me refiero, claro está, a la reseña bibliográfica de *The Approach to Al-Mutásim*, novela policial publicada en Bombay por Mir Bahadur Ali. Esa reseña ofrecía no sólo un detallado resumen del libro sino que citaba fragmentos del texto inglés y juicios de escritores tan conocidos entonces como Dorothy L. Sayers y T. S. Eliot. Sólo al ser incluida esta reseña en una colección de relatos fantásticos que se publicó en 1941 con el título de *El jardín de senderos que se bifurcan*, se reveló el fraude: no había tal reseña porque no existía el libro, Borges lo había inventado todo, desde el título al autor y sus primeras críticas. Renovando un procedimiento que habían usado Samuel Butler y Thomas Carlyle, Borges había disfrazado de reseña bibliográfica un cuento alegórico.

Entre los lectores que creyeron en la existencia de *The Approach to Al-Mutásim* y hasta pidieron el libro a Inglate-