

profesor de literatura. Así como en *Juegos florales*, en el de ella el propósito es el mismo: ir del pasado al presente a través de la memoria en forma reiterativa, sólo con pequeñas variantes sobre el tema principal. Por ello el comentario del profesor acerca del libro de Billie, puede leerse como el de Pitol sobre su propia novela:

La lectura de aquella, *Cercanía y fuga* le resultaba ahora muy nítida, no por el mero hecho de que los años lo hubieran acostumbrado a las dificultades que proponía el estilo de Billie, sino porque descubre que su aparente hermetismo había sido creado con toda conciencia para configurar el clima de ambigüedad necesario a los sucesos narrados y así permitirle al lector la posibilidad de elegir la interpretación que le fuera más afín. Hay algo de libro de viajes, de novela, de ensayo literario. De la fusión o choque de esos géneros se desprende el pathos, continua-

mente interrumpido y con reiteración diferido del relato (p. 149).

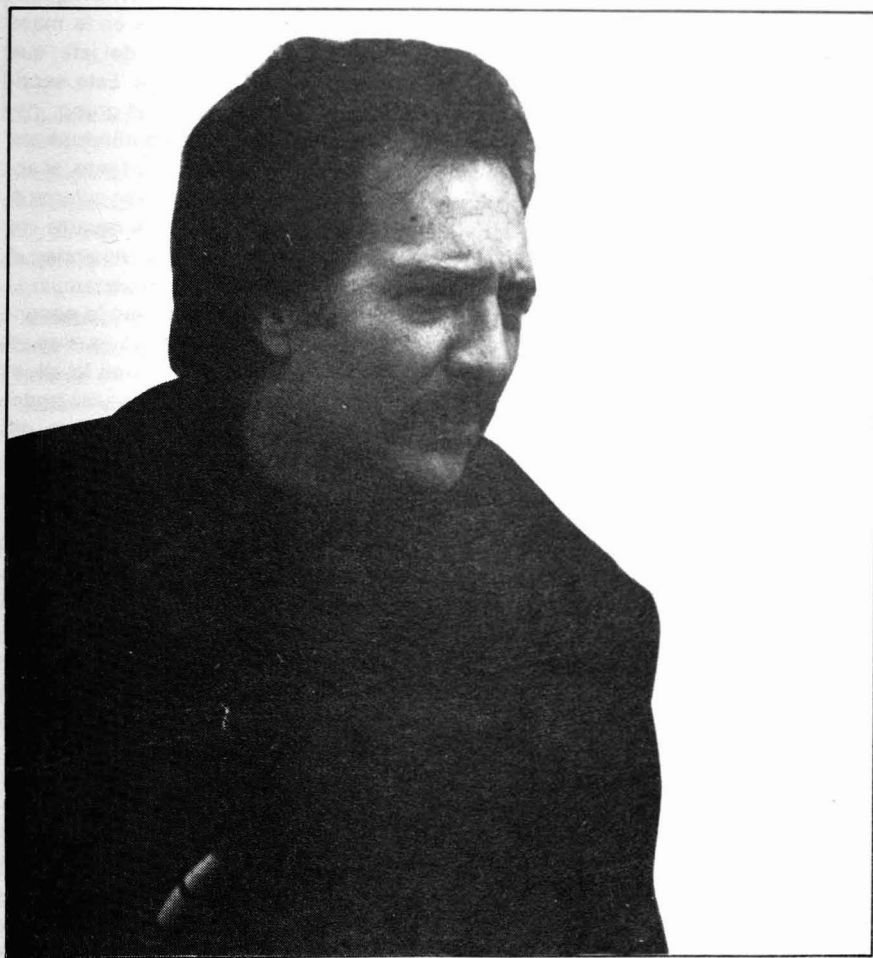
Al final de la novela, Sergio Pitol parece cerrar las posibles interpretaciones. El destino del profesor de literatura es el persistente recuerdo de su propia historia, "su mínimo infierno personal" (p. 194) donde se encuentra atrapado. Peor aún, y simultáneo a esto, es su esterilidad, su impotencia. El miedo a vivir su propia vida adquiere un matiz de pánico a partir de su cercanía con la inglesa, quien le (de)muestra que, para vivir a través y con los sentidos, es necesaria la temeridad. Por eso "la venganza de Billie consistió en castrarlo" (p. 191) y, ya como un eunuco, sumergirlo en el recuerdo que rumia a perpetuidad. La alternativa de la razón y el conocimiento, donde había permanecido atrincherado, también la pierde porque a través de la vida de Raúl observa que ésta no sirve para nada.

Víctor Díaz Arciniega

ALGUIEN OYE CANTADO PARA NADIE

En *Cantado para nadie*, de Francisco Cervantes, el hermoso título parece encerrar un vasto escepticismo, que viera negados los derechos de la poesía en un mundo político, burocrático e impávido; que sospechara a su propia poesía sin lectores y, colocándolo sin duda en una cima a la que se tiende más de lo que se la alcanza, como producto de un superior estadio humano, al propio poeta, distante de ella, dado que *el hombre no se reconcilia consigo ni con su palabra*. Sin embargo, su obra anterior, *Los varones señalados / La materia del tributo*, reeditada, debió ganarle lectores y, en éstos, la confianza para esperar sus libros futuros, tan hermoso y raro era su propósito, con "su medioevo, sus caballeros imposibles y reales", como señala Álvaro Mutis en el prólogo. *Cantado para nadie* es y no es un libro diferente de aquél: aunque trasvasa de otro modo la realidad, mantiene y aún exaspera esa actitud de absoluto desarraigo que es herencia de toda una familia espiritual. Si antes imaginó un ciclo pretérito de nobles aventuras, de perfecciones solitarias cuyas resonancias merecían quedar vibrando en las cosas para llegar hasta nosotros, exiliados en una época empobrecida, ahora Cervantes busca, si no en otro tiempo, ya que: *No hay una luz, no hay una sombra / No hay polvo ni agua / que nos devuelva al tiempo heroico* —aunque en él sea una constante la vuelta hacia el pasado—, sí en otras tierras, en otra lengua: *Más oyes en tu lengua: / Acaso el castellano no es seguro*. Decía Artaud que la poesía parte "de la necesidad de un habla más que del habla ya formada". En el caso de Francisco Cervantes esa necesidad lo ha llevado a rechazar "el castellano tal cual es" para imaginar el castellano tal cual podría ser o a abandonarlo de modo ocasional. No es demasiado sorprendente que un escritor, novelista o poeta, cambie la herramienta algo más fiable de su lengua natal por una lengua segunda, necesariamente de más difícil gobierno. Fuera de algunos casos de completo bilingüismo, ha

▲ Francisco Cervantes: *Cantado para nadie* Joaquín Mortiz, México, 1982.



Sergio Pitol

sido siempre el exilio, la presión de una lengua cultural o socialmente más poderosa, como el español ante el quechua o el guaraní, por ejemplo, lo que ha llevado a esa inusual mudanza. *Cantado para nadie* está en parte escrito en un castellano que muchas veces trae un sabor extraño, que podemos imaginar de otros tiempos por el empleo de una sintaxis subversiva —*Teneros es mucho el arte o Porque de vos ya precisa / aun si le dais desaire / Precisa de vos, vuesto aire*— y en parte escrito en lenguas adoptivas, en portugués o en gallego. En el vaivén de estas lenguas al castellano se recrea un tiempo remoto de indefinición, de tránsito enriquecido, pululante de formas fronterizas, que el castellano fijó en un momento de su cambio y que, desplazadas, se llenan de un conmovedor lirismo; aunque en algunos casos nos depare sorpresas. No sé si habrá recordado Cervantes aquel consejo de Estébanez Calderón a Juan Valera que recogía Alfonso Reyes: "Y a propósito le diré, si es que ya no ha caído en ello, lo útil que nos es la lectura de los buenos prosadores portugueses.

Los lusismos sientan maravillosamente a nuestra lengua; son frutos de dos ramas de un propio tronco, que se ingieren recíprocamente para salir con nueva savia y no desmentido sabor." En ese mismo espíritu ha trabajado Cervantes este libro. Por lo demás, quizás el "delirio lusitano", como dice Mutis, —y en el que forzosamente repara no sólo el lector sino todo aquel que haya hablado alguna vez con el poeta—, ha coagulado en torno a Portugal, por la atracción de su lengua y de su historia y también quizás por su carácter de finis-terre que da la espalda al tiempo europeo y porque, encerrado en su lengua, detenido en un pasado de hechos gloriosos irrepetibles como el modo de vida del que nacieron, ha estado envuelto en una nostalgia de ecos perdidos. Y una de las constantes de la poesía cervantina es la desesperada inmersión en el pasado. La primera parte del libro: *Este barro que tampoco quiere olvido* (ocho poemas, siete de los cuales tocan de uno y otro modo la experiencia de un viaje a Colombia), afirma la existencia de un pasado que se convierte, casi oníricamente, en actual existencia: *Hermanos, amigos, más que presente soy pasado*, acepta fervorosamente el poeta. ¿Hay que decir que el amor, cuyo

tema aparece en varias secciones del libro, es siempre un amor trunco, un amor que irradia desde el pasado? Es ausencia, como el que alimenta las "cantigas de amigo", que aparecen en los cancioneros tradicionales, según cuyo modelo Cervantes construye algunas muy bellas para cantar el amor ido. Tampoco falta en esta nostalgia del pasado la más dolorosa a veces, la que se siente por la propia, lejana infancia: *Se eu podesse voltar a meninice, / ao esquecimento sem avos!*

La ira, el improperio, / Los bajos sentimientos te dieron este canto, se dice Cervantes. Se lo dieron también el sueño, la desubicación, la memoria, la fisura con el pasado, el destino y sobre todo ese buceo angustiado dentro y fuera de sí mismo, en busca de algo inapresable e inconocible, que es el espíritu mismo de la poesía, tan escaso hoy.

Ida Vitale



Francisco Cervantes

¿LA POLÍTICA DEL INCONSCIENTE?

(...)es quizá un error suponer que pueden inventarse metáforas. Las verdaderas, las que formulan íntimas conexiones entre una imagen y otra, han existido siempre; las que aún podemos inventar son las falsas, las que no vale la pena inventar.

J. L. Borges / Otras inquisiciones

Los tres primeros capítulos de *Lo inconsciente de lo político*, de Pierre Kaufmann, ya delimitan el campo de trabajo: la construcción de la caracterología del hombre político. Así, y en una primera instancia, se analiza la ligazón entre lo patológico —a la luz del psicoanálisis— y las crisis sociales. En segundo lugar, se estudia la "ilusión" de la culpa como motor del registro político y del subjetivo. "La culpa se desplaza, sostiene el autor, del rebelde que se libera de este sentimiento al agente de la represión" (pag. 39). Para llegar a esta conclusión, Kaufmann recurre a los desarrollos teóricos de Freud en *Totem y tabú*, donde éste nos explica cómo surge el sentimiento de culpa en la masa —horda— por el asesinato del jefe, que ocuparía el lugar del padre. Este sentimiento de culpa organiza al grupo, institucionalizándolo e instaurándose así la ley y la prohibición y, por tanto, el acceso al lenguaje, que pasarán a llenar el lugar vacío dejado por esa muerte —y que no es otro que el lugar del poder, el lugar de la falta, en última instancia.

Pero este proceso no sólo lo encontramos en la horda primitiva, que es un lugar mítico, sino también en la situación edípica de cada sujeto y, así, podemos recordar los tres momentos del Edipo, caracterizados por la recreación de aquel momento, que son: 1) identificación con su propia imagen, identificación con la madre; 2) castración/prohibición del padre, y 3) el acceso al orden simbólico y al nombre del padre. De allí pasaríamos al intercambio social (socialización), a las mercancías, a las mujeres, etc.

Los capítulos 4 y 5 abordan el tema de la ilusión, el Estado y la violencia. "La ilusión —se precisa— es creencia: por ello su transferencia permite la restitución de la génesis; tiene su origen en el amor y, más precisamente, en la

▲ Pierre Kaufmann: *Lo inconsciente de lo político*. Fondo de Cultura Económica, México, 1982.